BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Universidad de Valladolid

El universo imaginario de Robert Margerit: los espacios

Ana María Pérez Lacarta

Tesis de Doctorado

Facultad de Filosofía y Letras

Director: Dr. D. Julián Mateo Ballorca

2002

UNIVERSIDAD de VALLADOLID
FACULTAD de FILOSOFÍA y LETRAS
DPTO. de FILOLOGÍA FRANCESA

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

EL UNIVERSO IMAGINARIO DE ROBERT MARGERIT:

LOS ESPACIOS

ANA MARÍA PÉREZ LACARTA

TESIS DOCTORAL

dirigida por

el Dr. D. JULIÁN MATEO BALLORCA

VALLADOLID 2002

« Pourquoi d´aucuns veulent-ils attribuer une totale suprématie à l´esprit ? Mortifier le corps n´enrichit nullement l´âme. Ce sont mes sens qui procurent à mon âme cette paix, cette béatitude dans le soleil et dans l´eau. Mais ce sont eux aussi qui lui donnent, dans un environnement de livres, un bonheur de nature identique. Il y a de la sensualité dans l´acte d´écrire, et même dans celui de taper à la machine. L´intelligence doit être sensuelle, sinon elle serait inhumaine. La pensée pure devient vite aberrante. Contrairement à ce que croyait Descartes, les sens sont beaucoup moins trompeurs que la pensée. Je sens, donc je suis. [...] »

« L´art est un despote tourmenteur. Il impose à ses esclaves des peines dures et ne leur laisse même pas en récompense le sentiment de le bien servir»

Robert Margerit:
Frédéric-Charles Messonier: sa vie, son oeuvre

ÍNDICE

PRÓLOGO 4

INTRODUCCIÓN 6
APUNTES PARA UNA BIOGRAFÍA 7
EL UNIVERSO LITERARIO DE R. MARGERIT 17
FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS 24
NOTAS SOBRE EL ESPACIO 30

PARTE PRIMERA:
LOS ESPACIOS PRIVADOS 37
CAPÍTULO I: LA CASA 38
CAPÍTULO II: LAS PARTES DE LA CASA 93
El sótano – La cocina – El comedor – El salón – El despacho – La biblioteca – El dormitorio – El cuarto de baño – El desván – El vestíbulo – Las escaleras – Los pasillos – Las ventanas – El balcón – Las puertas – El exterior de la casa – Otras dependencias – El jardín – El patio – La verja y el muro.
CONCLUSIÓN: EL ÁMBITO PRIVADO 238

PARTE SEGUNDA:
LOS ESPACIOS PÚBLICOS 248
CAPÍTULO I: LA CIUDAD 249
CAPÍTULO II: LAS PARTES DE LA CIUDAD 300
Puertos y estaciones – Calles – Plazas – Palestras de la política – Lugares de culto – Prisiones – Cementerios – Hoteles y restaurantes – Cafés, cabarets y prostíbulos – Salones y teatros – Reductos del saber – Periódicos y editoriales – Tiendas – Jardines.
CONCLUSIÓN: EL ÁMBITO PÚBLICO 450

CONCLUSIÓN FINAL 464

APÉNDICE:
BREVE COMENTARIO DE LAS PRINCIPALES OBRAS DEL AUTOR 470

BIBLIOGRAFÍA 506
DE R. MARGERIT 507
Novelas – Relatos breves – Miscelánea.
SOBRE R. MARGERIT 513
GENERAL 516
Lo imaginario, el símbolo y el mito – Obras de referencia.

Prólogo

Hace algunos años, la lectura de Mont-Dragon *nos abrió las puertas de la obra de Robert Margerit. De esta novela pasamos a* L'île des perroquets, *a* Le château des Bois-Noirs *y a* La terre aux loups *y fue entonces cuando decidimos adentrarnos en el universo literario del autor. Al principio tuvimos que salvar numerosos obstáculos de tipo material, dado que, salvo los textos reeditados por Phébus, resultaba prácticamente imposible adquirir sus libros. Rebuscando en los puestos de los «bouquinistes» del Sena y en los estantes de las librerías más antiguas de Limoges, Brive y París, hallamos un ejemplar de diversas novelas publicadas por Gallimard en la década de los 50; no obstante, todavía nos quedaba un elevado porcentaje de obras por descubrir. Seguidamente fuimos consultando los fondos de la Biblioteca Nacional de París, del Archivo Departamental de la Haute-Vienne, de las Bibliotecas Municipales de Brive y Limoges y de la Facultad de Letras de esta última localidad. Y, al ver que en nuestra lista aún faltaban muchos títulos por tachar, nos pusimos en contacto con la familia del escritor: su viuda y su sobrino Jacques Margerit nos facilitaron a partir de entonces la tarea pues siempre estuvieron dispuestos a hablarnos de él, a concertarnos entrevistas con personas que trabajaron o compartieron aficiones con Robert Margerit, a dejarnos examinar valiosos documentos –tales como cuadros o manuscritos– o a obsequiarnos con alguna primera edición de libros que por entonces no teníamos en nuestro haber.*

Asimismo nos pusimos a buscar libros y artículos que se hubieran escrito sobre él; si bien, salvo el estudio efectuado por Madeleine Berry[1]*, no encontramos ningún análisis serio de su obra: exceptuando dos o tres, casi siempre se trata de breves reseñas literarias que tienen su origen en la concesión de uno de los dos premios que*

[1] *Robert Margerit,* Limoges: Rougerie, 1956.

recibió o de entrevistas y comentarios hechos por amigos o compañeros deseosos de manifestarle su admiración. Tras su muerte, se han elaborado varios documentos audiovisuales de cierto valor[2] *y la revista de la Association des Amis de Robert Margerit ha empezado a incluir en sus últimos números diversos textos de crítica literaria que subrayan el interés y la calidad de las novelas del autor. La célebre afirmación de Gracq: «[…] le seul roman français qui m'ait vraiment intéressé depuis la Libération […]»*[3] *fue la que le lanzó definitivamente a la fama*[4]*, pero, desde el momento en que dejó de publicar sus trabajos, pasó a formar parte del grupo de escritores que han caído en el olvido.*

Con esta tesis, queremos contribuir a sacar a Robert Margerit del Purgatorio: pretendemos dar a conocer una buena parte de la obra de un hombre que ni perteneció a ninguna escuela ni siguió las modas literarias y que, en su afán por superarse a sí mismo, probó suerte con distintos géneros y técnicas narrativas.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[2] Tales como la emisión de *Apostrophes* del 24 de junio de 1989 –en la que interviene Gilles Lapouge–, el programa especial *Robert Margerit: une révolution* realizado por Dominique Papon para la cadena FR3 de Limoges en 1989 o la entrevista que Roger Kenette le hizo a René Rougerie en diciembre de 1999.

[3] Se refería a *Mont-Dragon;* véase *La littérature à l'estomac,* Paris: José Corti, 1950.

[4] Margerit sigue siendo el escritor del que Julien Gracq dijo: «…».

INTRODUCCIÓN

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

APUNTES PARA UNA BIOGRAFÍA

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Antes de pasar a presentar a Robert Margerit, hay que aclarar que resulta muy difícil separar no sólo al hombre del artista, sino también al pintor del escritor y al novelista del periodista o del historiador. Prolífico y polifacético, el autor dedicó la mayor parte de su vida a crear: manejaba con habilidad el pincel y la pluma, simultaneaba las tareas propias de su oficio y las de la que acabó siendo su gran vocación y consagraba un considerable número de horas al día a compartir con sus personajes experiencias que a menudo evocan vivencias personales del propio autor.

La vida de Robert Margerit transcurre en Brive-la-Gaillarde, Limoges y París. El 25 de enero de 1910 nace en la citada ciudad de la Corrèze, de padre y madre mayores y de salud delicada. Esta circunstancia y el hecho de que la situación económica de la familia hubiera empeorado sensiblemente durante los últimos años condicionaron la existencia del pequeño Jean-Robert[1], quien enseguida empezaría a dibujar aquello que no podía tener:

> «L'enfant voulait un train. Tous ses camarades en avaient. Avec des rails et plus ou moins d'accesoires: gares, tunnels, passages à niveau, viaducs, signaux, etc. Il ne comprenait pas que ses parents n'eussent pas les moyens d'acheter ce qu'achetaient les autres parents. […] rèvant [sic] de trains, frustré de trains, il se prit à dessiner des trains. Un peu plus tard, pour la même

[1] Este era su verdadero nombre, pero la familia, a pesar de adjudicar nombres compuestos a sus descendientes, acostumbraba a emplear el segundo.

> raison, ce furent des byciclettes. Un peu plus tard, des femmes –pour une raison apparemment bien différente, et au fond identique»[2].

Su afición al dibujo le viene, en primer lugar, de su padre: persona a la que admiraba profundamente, gran lector, autor de poemas y, desde su retirada del mundo de los negocios, dibujante fecundo, pero también de su hermano: diecinueve años mayor que él, futuro notario y pintor de temprana vocación que demostró su gran talento en la segunda mitad de su vida.

Por lo que respecta a las mujeres que se ocuparon de él durante su infancia, hay que destacar el papel que desempeñaron su nodriza:

> «Toute sa sensibilité, la sensualité émaillant son oeuvre, aussi bien littéraire que picturale, ou sculpturale, il disait les détenir de sa plus tendre enfance, du lit de sa "nounou" où il occupait la place rassurante, entre la douceur et la chaleur de la chair et la sécurité du mur»[3]

y su hermana:

> «Elle possédait les dons du corps comme ceux de l'esprit et s'entourait d'amies aussi attirantes qu'elle. Ces visions, perçues par une sensibilité juvénile, ont été déterminantes. Et elles demeurent, dans le cortège de mes ombres»[4].

Culta, guapa y elegante, ésta seduce a su hermano pequeño casi tanto como a Bruno Marité en *Le Dieu nu*[5]. No obstante, la marcha al frente del hijo mayor de la familia en 1914 y las restricciones de combustible y alimentos ensombrecen la felicidad del niño, que, a partir de entonces, se acurruca en un rincón de la casa. Desde ese momento, su habitación se convierte en su refugio preferido: en ella devora todos los libros que caen en sus manos y, por la noche, rehace las novelas de Julio Verne.

Su creciente interés por la historia data de sus años de adolescencia: aunque como él mismo dice: «[...] son étude, au collège, me fut rébarbative. Si bien qu'une question sur les lois relatives à la vie chère pendant la Terreur faillit me coûter mon

---

[2] Pasaje extraído de *Singulier pluriel,* [s. d.], Isle: Centre culturel Robert Margerit, p. 96, novela autobiográfica sin publicar.

[3] Palabras pronunciadas por Jacques Margerit el día de la inauguración del Centre culturel Robert Margerit de Isle, «Robert Margerit… Mon oncle? Plutôt mon grand frère!», *Informations Culturelles d'Isle,* nº 8, (sept. 1994). Dicho lecho aparece de manera explícita en la novela inédita *Frédéric-Charles Messonier: sa vie, son œuvre,* mars 1975, Isle: Centre culturel Robert Margerit, p. 24 y en *Singulier pluriel,* pp. 15 y 163, donde el narrador aclara que, en realidad, se trata de su niñera y no de su nodriza.

[4] Entrevista de René Morichon publicada en «Robert Margerit, romancier et historien de l'exigence», *Limousin Magazine,* (nov. 1968), p. 23.

premier bac»[6], disfrutaba leyendo narraciones literarias de historia antigua y medieval, formaba parte de un grupo de iniciados que hacía excavaciones arqueológicas en las cuevas prehistóricas de la Corrèze y tenía entre catorce y quince años cuando escribió su primer relato breve sobre la invención del arco. Por otro lado, en esta época hace acuarelas y empieza a modelar; un verano trabaja con un carpintero y otro, con un encuadernador; practica diversos deportes y aprende a nadar. Al final de esta etapa, se siente atraído por el agua y descubre las ondulaciones del cuerpo femenino: las mujeres le parecen seres fascinantes hechos para el amor, el Mediterráneo le seduce durante sus estancias estivales en Montpellier y el río le procura una agradable sensación de libertad. Según Madeleine Berry:

> «Il apprécia bien davantage la joie de se plonger lui-même dans l'eau libre, de ressentir la facilité suprême de perdre poids et attache –ainsi qu'il arrive dans les rêves. Le désir et la découverte de l'eau tinrent plus de place chez le jeune homme, pourtant fervent de la féminité, que le désir et la découverte de cette féminité»[7].

Al igual que el protagonista de *Nue et nu*[8], el joven Robert pasa algunas de sus últimas tardes de verano en Brive entre meandros, corrientes y pequeñas islas.

Después, la familia Margerit se instala en Limoges. Robert termina sus estudios de secundaria en el Instituto Gay-Lussac, se interesa por la psicología y lleva una vida mundana: «Tennis, natation, auto, cheval, chasse, escrime. Beaucoup de danse. Snobisme. Aventures mondaines (genre assez Casanova parfois)»[9]. De la noche a la mañana, trasladan a su cuñado a París y, de repente, se queda solo en una habitación de alquiler que bien podría parecerse a la de Philippe Mora[10]. A pesar de estudiar notariado –para complacer a su padre–, la literatura y la pintura siguen ocupando un lugar importante en su vida. La primera, como diversión y la segunda, por vocación. Tras haberse deleitado con Homero, Ovidio, Shakespeare, Dickens y otros grandes clásicos, lee con avidez la obra completa de Baudelaire, y los poemas de los Simbolistas, de Verlaine y Rimbaud, e, inspirándose en sus versos, escribe poesías para sus amigas.

---

[5] *Op. cit.*, Paris: Gallimard, 1951.

[6] «Robert Margerit, romancier et historien de l'exigence», *Limousin Magazine*, p. 26.

[7] Véase Madeleine Berry: *Robert Margerit*, p. 29.

[8] *Op. cit.*, Limoges: Imprimerie Nouvelle, 1936.

[9] Véase «Notice bio-bibliographique (1910-1950)», *Cahiers Robert Margerit*, (Mortemart), nº I, (1992), pp. 55-59, reseña que el propio Robert Margerit hace de los cuarenta primeros años de su vida.

En contacto con estudiantes de letras, descubre a Duhamel, Gide, Mallarmé, Valéry, Apollinaire, Cocteau y los Surrealistas y empieza a escribir artículos breves para las revistas locales. En los locales del Groupement artistique dibuja, graba y pinta, se relaciona con diversos artistas y sueña con convertirse en pintor y esmaltador; si bien, la escasez de recursos le fuerza a abandonar los pinceles y le introduce en el mundo del periodismo. Comienza haciendo resúmenes de películas y comentarios de exposiciones para *Le Populaire du Centre* y, a la vez, da clases particulares de francés y latín y espiga en los documentos del Archivo Departamental para, con la información obtenida, poder completar los ingresos que le permiten sobrevivir: «Temps plutôt durs, où je ne fais qu'un repas par jour et où je dois renoncer à peindre, faute de pouvoir acheter le nécessaire»[11]. Dichas búsquedas genealógicas le procuran asimismo cierta satisfacción intelectual y por entonces entra a formar parte de la Société Archéologique et Historique du Limousin.

En 1931 acaba sus estudios y empieza a buscar un puesto de pasante, pero el diario regional en el que colaboraba le hace una oferta «interesante» y abandona definitivamente el notariado. Encargado de redactar la crónica de sucesos, las páginas de crítica literaria, artística, cinematográfica y teatral, los artículos de carácter científico y los de la sección de historia local, Robert Margerit dedica gran parte de su tiempo a instruirse, para poder hablar a sus lectores y a los oyentes de Radio-Limoges, que una vez por semana le pueden escuchar. Aunque los días se le quedan cortos, retoma el dibujo, acude al Archivo de la Haute-Vienne para llevar a cabo sus propias investigaciones y se lanza a escribir breves relatos históricos, de entre los cuales algunos aparecerán en revistas regionales y *Les Pistolets d'arçon*[12] será dado a conocer por el Mercure de France en 1936. Animado por Georges-Emmanuel Clancier, J.-M.-A. Paroutaud y Jean Blanzat, publica *Nue et nu* –obra que enseguida retira de la circulación–, acomete la redacción de dos novelas –*L'île des perroquets*[13] y *Phénix*[14]– que por entonces dejará inacabadas y escribe *Beauté, mon beau souci*[15], un ensayo sobre Malherbe.

---

[10] Protagonista de *Le vin des vendangeurs,* Paris: Gallimard, 1952.

[11] «Notice bio-bibliographique (1910-1950)», *Cahiers Robert Margerit,* nº I, p. 56.

[12] «Les pistolets d'arçon ou le visage du destin», *Mercure de France,* (Paris), (15 août-15 sept. 1936).

[13] *Op. cit.*, Paris: Phébus, 1984.

[14] *Op. cit.*, Paris: La table ronde, 1946.

[15] *Op. cit.*, Limoges: Imprimerie Nouvelle, 1938.

En 1937 se casa con la hija del vicepresidente de la Société Archéologique y se traslada a Isle, una pequeña localidad de los alrededores de Limoges, en la que vive alejado del mundanal ruido y cerca de la ciudad. Thias, la casa de la familia de su mujer que dio cobijo a diversos eruditos antes que a Margerit, es, además del domicilio o la residencia secundaria de los protagonistas de algunas de sus obras[16], la cuna de casi toda su producción literaria: «[...] une sorte d'île où les rêveries créatives de son imagination pouvaient s'affirmer, se déployer, s'approfondir d'une manière souveraine [...]»[17]. Poco antes de la guerra termina *Phénix* y durante la contienda rehace *L'île des perroquets*, escribe *Mont-Dragon*[18], *Le vin des vendangeurs*, *Les loups-garous*[19], una parte de *Les innocents et les coupables*[20], *Ambigu*[21] y varios artículos sobre la historia de Limoges y sobre diferentes personajes novelescos. En su refugio de Thias, Suzanne y Robert acogen a Anne y Georges-Emmanuel Clancier; aquí se estrechan los lazos de amistad que les unían desde 1936 y que, en opinión de Margerit, abarcaban otros ámbitos además del literario: «[...] c'est que la littérature y tint un rôle seulement accessoire. Elle fut à l'origine, mais bien d'autres affinités ont cimenté notre liaison. Disons, par exemple, une certaine manière d'être dans un certain cadre et une même manière de ressentir»[22]. Igualmente atraídos por los encantos del Limousin y siempre dispuestos a ampliar su saber, estos conversadores incansables que, sin haberse puesto de acuerdo, narran los principales hechos acaecidos en Limoges y la Haute-Vienne entre 1788 y las últimas décadas del siglo XX, mantienen una relación de afecto y confianza mutuos que incluye el intercambio de manuscritos y publicaciones.

Tras la Liberación, reaparece *Le Populaire du Centre* y Margerit vuelve a la redacción para ocuparse de las secciones de arte y de literatura. Entre 1948 y 1952 desempeña las funciones de redactor jefe mientras escribe dos novelas –una de las cuales obtiene en 1951 el Premio Renaudot–, diversos relatos breves, un ensayo de arte y una original guía sobre el Limousin. Después se marcha a París y desde aquí –o, en

[16] Véanse *La salamandre Ernestine*, Limoges: Rougerie, 1953, [p. 15], *La Révolution I: L'amour et le temps*, Paris: Phébus, 1989, pp. 15, 107 y 131, *Singulier pluriel*, p. 180 y *Frédéric-Charles Messonier*, pp. 108, 139, 144, 155 y 176.

[17] Véase «Allocution de monsieur Georges-Emmanuel Clancier», *Hommage à Robert Margerit*, (Isle), (16 déc. 2000).

[18] *Op. cit.*, Paris: Gallimard, 1952.

[19] *Op. cit.*, Théâtre de Limoges, (nov. 1944).

[20] *Op. cit.*, juill. 1947, Isle: Centre culturel Robert Margerit. Novela inédita.

[21] *Op. cit.*, Paris: Gallimard, 1956.

verano, desde Thias– envía semanalmente sus críticas literarias hasta que, en 1963, decide abandonar definitivaminte el periodismo para centrarse en la creación literaria. Fruto de los últimos años en los que compagina ambas tareas son *La femme forte*[23], *La salamandre Ernestine, Le château des Bois-Noirs*[24], *La Malaquaise*[25], *Les amants*[26], *La terre aux loups*[27], los tres primeros tomos de *La Révolution* y numerosas obras menores que, o son menos conocidas o el autor no quiso publicar.

París le fascina y le irrita:

> «Il en fréquente les élites, vraies ou fausses, à la manière d'un chat, infiniment courtois et légèrement méfiant, prêt à l'amitié, mais vite hérissé; divisé pour tout dire par les deux tendances opposées que son oeuvre nous a révélées: un goût immense de la vie qui le projetterait volontiers vers de nouvelles découvertes, et une mélancolie un peu amère qui le ramène vers le passé»[28].

Por un lado, sale a la calle, acude a las reuniones de la Société des Gens de Lettres, del comité literario de la Radio Télévision Française y del jurado del Gran Premio de la Crítica y, por otro, se encierra en su piso de un barrio tranquilo de la capital. En respuesta a una pregunta de René Morichon, él mismo dice en 1968 que lleva una vida de benedictino: «[...] une douzaine d'heures de travail quotidien, sans un jour de repos»[29]. Y, en mayo de 1999, Clancier declara que su amigo fue la última víctima de la Revolución, ya que la obra por la que obtuvo el Gran Premio de Novela de la Academia Francesa en 1963 le hizo perder la salud: «[...] au point, à certaines périodes, de ne plus pouvoir ni écrire ni vivre normalement. [...] il finit par s'étioler totalement en se donnant à cette oeuvre fantastique qui le tuait lentement»[30].

Los tres primeros tomos de *La Révolution* le dejan exhausto y, durante varios meses, sufre profundos trastornos físicos que le sumen en la más absoluta desesperación: entre las hojas de un dietario desordenado, hallado en su despacho, se

---

[22] «Souvenirs du Limousin», *Cahiers Robert Margerit,* (Isle), nº IV, (2000), p. 87.
[23] *Op. cit.*, Paris: Gallimard, 1953.
[24] *Op. cit.*, Paris: Phébus, 1987.
[25] *Op. cit.*, Paris: Gallimard, 1956.
[26] *Op. cit.*, Paris: Phébus, 1990.
[27] *Op. cit.*, Paris: Phébus, 1986.
[28] Véase Madeleine Berry: *Robert Margerit,* p. 34.
[29] «Robert Margerit, romancier et historien de l'exigence», *Limousin Magazine,* p. 25.
[30] «Robert Margerit fut la dernière victime de la Révolution», *Cahiers Robert Margerit,* (Isle), nº III, (1999), p. 15.

encuentran numerosas referencias a la angustia que le produce la imposibilidad de crear, como consecuencia de la pérdida parcial de la vista y de los fuertes mareos que padece. Si bien, poco a poco se va recuperando y, para complacer a los lectores ávidos de conocer la continuación del relato y a los críticos que le reprochan el haber puesto fin a la novela antes de que concluyeran los enfrentamientos entre revolucionarios y contrarrevolucionarios además de para satisfacer su propio deseo de cerrar la historia a comienzos del Segundo Imperio[31], escribe *Les hommes perdus*[32].

Después cesa el trasiego de maletas cargadas de libros y documentos diversos que se producía dos veces al año desde 1952 y Robert y Suzanne Margerit se instalan definitivamente en Thias. A pesar de que tenía pasión por los coches[33] y le gustaba viajar mentalmente por tierra y por mar acompañando a sus personajes, le horrorizaban los viajes y los traslados y aunque París ejerce sobre él un atractivo extraordinario, los ruidos le alejan definitivamente de la gran ciudad. En la entrevista que le hacía su amigo Roger Kenette en octubre de 1963, manifestaba su aversión por los sonidos no armoniosos de la capital:

> «Lorsque j'arrive dans ma campagne, j'ai la merveilleuse impression d'être sourd. Il me faut plusieurs jours pour croire ce miracle, pour me réadapter. Et peu à peu, mon oreille se remet à comprendre le vent, les oiseaux, toute cette musique si douce… C'est le déchirement pour moi d'avoir à regagner Paris en octobre, de savoir que pendant des mois je vais être privé de silence»[34]

por ello, al final de su vida, vuelve a su refugio de Thias. En su retiro preferido sigue escribiendo hasta que le fallan las fuerzas y la vista[35] y, en junio de 1988, su barco llega a puerto[36].

---

[31] Deseo avivado mientras analiza –por expreso encargo de su editor– las causas y las consecuencias de la batalla de Waterloo.

[32] *La Révolution IV: Les hommes perdus,* Paris: Phébus, 1989.

[33] Por el Bugatti azul que permanece en la memoria de su sobrino Jacques Margerit desde el día que fue a buscarle a la salida del colegio, el Delage con capot beige que evoca Georges-Emmanuel Clancier, el Amilcar del cuñado del protagonista de *Frédéric-Charles Messonier,* p. 15, o el descapotable de *Les amants,* pp. 119 y 130: «On sentait ses formes, mieux encore que lorsqu'il glissait dans les rues, le splendide instrument fait pour toutes les ivresses: celle de la silencieuse douceur, celle de la vitesse déchaînée. Le voir seulement, ainsi allongé entre ses roues cerclées de blanc, dans la finesse nerveuse de ses contours, ramassant toute sa musculature sous sa robe qui le corsetait d'émail et d'argent, était une volupté […]».

[34] «Robert Margerit, le révolté tranquille…», *Le Populaire du Centre,* (Limoges), (29 oct. 1963), p. 10.

[35] Hasta aproximadamente la segunda mitad de la década de los 70.

El silencio era para él una necesidad vital y la soledad, el requisito indispensable para poder crear. En su casa, nunca se escucharon las voces de la radio o de la televisión y, mientras trabajaba, ni siquiera la presencia de su mujer o los acordes de un piano podían perturbar su intimidad. Recluído en su despacho-habitación, este asceta de la literatura buscaba infatigablemente la perfección, pero nunca estuvo satisfecho con lo que hizo por falta de confianza en sí mismo[37]. En una carta que escribe à Blanzat, el 29 de enero de 1944, se lamenta de su propia deficiencia intelectual: «[...] je me trouve dépourvu d'esprit critique vis-à-vis de ce que je pense et de ce que j'écris. Je fais un roman comme un enfant des pâtés de sable». Y en el artículo titulado «Un seigneur»[38] dice de la obra de Julien Gracq que colma todas las aspiraciones que sus propios libros no han podido satisfacer. Entre sus escritos, hallamos elogios a la obra de autores que, como él, se preocuparon de sus quehaceres literarios y no buscaron honores:

> «Créateur –exclusivement créateur– il n'a point spéculé sur ses dons pour devenir un personnage du siècle; il n'a point joué les prophètes ni prétendu apporter au monde la vérité d'une révélation politique ou sociale qu'il n'est pas dans la nature d'un écrivain, malgré tout son talent, de devenir»[39].

Y, en los años 60, declara en un número de *Le Populaire du Centre:*

> «Si je désirais la gloire, je ne me serais pas fait écrivain, mais pousseur de goulante. La célébrité, me semble-t-il, appartient bien davantage, aujourd'hui, aux chanteurs à voix –sans voix–, aux roucouleurs de romances, qu'aux imbéciles assez bornés pour perdre leur vie à gratter du papier».

---

[36] Hablando de la muerte con René Morichon: «Robert Margerit, romancier et historien de l'exigence», *Limousin Magazine,* p. 30, Margerit cita el conocido verso de Malherbe: «Un homme dans la tombe est un navire au port».

[37] En la entrevista que Serge Arrou le hizo a Suzanne Margerit, ésta cuenta que, al final de la ceremonia de entrega de premios de la Academia Francesa, su marido le dijo en privado: «Je finirai par croire que j'ai écrit quelque chose d'intéressant», *Cahiers Robert Margerit,* nº I, p. 62.

[38] En Jean-Louis Leutrat (dir.): *Julien Gracq,* Paris: L'Herne, 1972, (Cahiers de l'Herne, 20), pp. 39-40.

[39] Texto que Margerit escribió con motivo del homenaje fúnebre que la Société des Gens de Lettres rindió a Charles Silvestre el 4 de abril de 1948 en Bellac, publicado en *Cahiers Robert Margerit,* nº IV, pp. 101-104. Sobre Jean Virolle, véanse igualmente «L'oeuvre artistique de Jean Virolle» en *Jean Virolle (1890-1948),* Limoges: A. Bontemps, 1948, pp. 25-33 y «Jean Virolle (1890-1948)» en *Limoges. Salon 1948, du 8 au 30 mai. Musée de l'Évêché ,* Limoges: M. Dugénit, 1948, pp. 13-17.

Su otro yo[40] era más receptivo y estaba dotado de gran sensibilidad orgánica y artística; disfrutaba examinando la obra de los grandes y los pequeños maestros de la pintura y haciendo sus propios dibujos en la intimidad. Admiraba no sólo a Holbein, Courbet, Ingres y Delacroix, sino también a Velázquez, Goya, Van Dyck, Rembrandt, Manet, Sisley, Van Gogh, Utrillo, Modigliani, Cézanne y los demás. Le hubiera gustado parecerse a Rubens y a Renoir y, en la mayoría de sus lienzos, descubrimos hermosos cuerpos desnudos y sugerentes escenas amorosas. El amor fue la razón principal de su existencia y, en mayor o menor medida, en casi todos sus libros y composiciones pictóricas rindió culto a la belleza femenina: « Mon aphroditisme déshumanise la féminité pour la déifier», dice Frédéric-Charles Messonier. Y, un poco más adelante, expresa de manera explícita sus convicciones: «Dans aucun acte, dans aucune pose, une femme parfaitement jolie ne saurait être obscène; l'obscénité c'est de n'être pas jolie [sic]»[41].

En relación con sus ideas políticas, su mujer nos aclaraba en 1990[42] que estas cuestiones nunca le interesaron y René Rougerie precisaba[43] que, en este terreno, Margerit era bastante reservado y que, pese a trabajar en un periódico de tendencia socialista, siempre preservó su independencia y evitó manifestar públicamente sus opiniones al respecto. De sus interpretaciones de la Historia, hay que destacar el carácter ineluctable de los hechos que ocurrieron en el pasado. Así, tras analizar las causas de la batalla de Waterloo, aseguraba: «Napoléon devait perdre, et il devait connaître le désastre de Waterloo, fatalement»[44]. Y, en cuanto a *La Révolution*, podemos decir que, si bien el protagonista es un ferviente defensor de los principios de libertad, fraternidad e igualdad, a través de sus ojos podemos ver las atrocidades cometidas por los revolucionarios de la época. En este sentido, son bastante significativas las afirmaciones que hacía el autor en octubre de 1963: «Ce fut une véritable catastrophe. La Révolution Française a fait reculer la civilisation de plusieurs

[40] En *Le vin des vendangeurs* y en *Frédéric-Charles Messonier*, Margerit se desdobla y en *Singulier pluriel* nos habla de sus cinco yoes.

[41] Véase *Frédéric-Charles Messonier*, pp. 17 y 127, donde Margerit distingue entre el vulgar erotismo y el «aphroditisme»: «[...] un art essentiellement d'élégance, de raffinement, de sublimation».

[42] Entrevista con Suzanne Margerit (27 de julio de 1990).

[43] Amigo personal de Robert Margerit y editor de algunas de sus obras, con el que nos entrevistamos un día más tarde.

[44] «Robert Margerit, le révolté tranquille...», *Le Populaire du Centre*, (29 oct. 1963), p. 10.

centaines d'années». Y añadía que nace entonces el nacionalismo exacerbado que enfrenta a los hombres de los diferentes pueblos: « De la patrie en danger est née la haine entre Français, Allemands et Prussiens. [...] Aujourd'hui encore, et pour longtemps, nous sommes sous le règne de la féodalité nationaliste». En lo que se refiere a la idea de igualdad, Margerit reconocía que fue beneficiosa «[...] même si l'abolition de privilèges n'a pas empêché la renaissance de privilèges ou de privilégiés». Y, en lo tocante a la libertad, era bastante pesimista: «Dans une société, elle est toujours surveillée»[45]. A menudo, se mostraba escéptico y no creía en ninguna forma de gobierno, si bien, en palabras de Lucien Bret: quería pensar «[...] que l'esprit de justice progresse»[46].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[45] *Ibídem.*

[46] «Robert Margerit: un homme au-delà de l'oeuvre, un humaniste», *Cahiers Robert Margerit*, nº IV, pp. 92-95.

EL UNIVERSO LITERARIO DE R. MARGERIT

Por lo que respecta a la literatura, el escritor de aspecto elegante que, según Clancier, parecía «un véritable personnage de roman» fue vertiendo sus ideas, en pequeñas dosis, en los artículos que redactó durante más de treinta años y en las charlas radiofónicas que emitió Radio-Limoges. Pronunciarse por algunos de dichos textos no sería tarea fácil dado que la mayoría son de gran interés para quienes desean profundizar en el conocimiento de la obra margeritiana; por ello, nos limitaremos a llamar la atención sobre algunos, sin ánimo de minusvalorar al resto. Aunque sus críticas abarcan un campo muy amplio, la mayoría giran alrededor de la novela y ponen de manifiesto sus amplios conocimientos sobre dicho género: sus páginas están repletas de referencias a autores, obras y personajes de todas las épocas. Homero se codea no sólo con Ovidio o Apuleyo, sino también con Mérimée, los Simbolistas, Prévost d'Exiles o Defoe en sus análisis sobre el origen de la novela, sobre la literatura clásica, la novela de aventuras o la mujer fatal[1].

Margerit no puede ocultar su admiración por las obras de la Antigüedad e insiste en la idea de que, en ellas, ya estaba perfilado el hombre de todos los tiempos: «Ulysse n'est pas un homme, mais l'Homme; tout ce qui l'arrête: les dangers, les uns fortuits, les autres provoqués par sa propre imprudence, représentant tout ce, fortuit ou né de nous-

[1] Véanse respectivamente «Tout vient de la guerre de Troie», *Cahiers Robert Margerit*, nº IV, pp. 96-100, «Les classiques», *Radio-Limoges*, (21 juin 1946), «Le roman d'aventures», *Radio-Limoges*, (30 août [19 ?]), y «La femme fatale», *Radio-Limoges*, (25 janv. 1946).

même [sic], contre quoi nous avons quotidiennement à lutter»[2]. No obstante, reconoce que, a lo largo de los siglos, novelistas y poetas han contribuido –tanto o más que los filósofos– a elucidar cuestiones que tienen que ver con la condición humana[3] y valora las aportaciones de «los modernos», ya que éstos vivifican el clasicismo[4] reinventando las «reglas» tantas veces rechazadas y después redescubiertas por sus predecesores. En una charla titulada «Romanesque d'aujourd'hui»[5], propone la novela surrealista como modelo de renovación. En su opinión, los libros del grupo abanderado por André Breton remueven las aguas estancadas de la literatura: «Dans les arcanes où se fait la littérature, il a apporté un esprit nouveau; ou plutôt a ranimé le vieux génie d'où naquirent et les étranges figures du Cycle Arthurien et les masques puissamment burinés de Vautrin, du père Goriot, de Rastignac, de Ferragus».

Meses antes[6] trataba de explicar lo que para él era «novelesco»: todo lo que se sale de lo habitual, no es trivial y puede hacernos soñar despiertos; además añadía: «Le romanesque croît au fur et à mesure que l'on avance dans l'antisocial. [...] il répond en effet aux instincts les plus difficilement contrôlables». Los instintos han de estar representados en la novela[7], pero, a diferencia de lo que ocurre en lo que Margerit califica de simples historias[8], éstos transitarán por la obra con atavíos que llevan el sello distintivo del autor. Según él[9], el mejor estilo es aquel que pasa desapercibido y sugiere en lugar de describir; sin embargo, piensa que los libros han de escribirse pensando en el público –que desea distraerse y aprender– y no en los críticos –que buscan testimonios, mensajes, compromisos y «autres paonneries».

Hablando de *literatura comprometida*[10], distingue entre dos tipos de escritores: los testigos: «Mêlés aux événements, aux souffrances, aux élans de leur temps [...]» como si fueran hombres de acción, profetas o mesías, y los inventores, que, sin pisar el foro ni las tribunas públicas, se comprometen más que los anteriores, pues tratan «[...]

---

[2] Véase «Les classiques».

[3] Véase «Le message poétique et romanesque», *Radio-Limoges,* (6 déc. 1946).

[4] Véase «Classiques et modernes», *Radio-Limoges,* [19 ?].

[5] *Radio-Limoges,* (4 juil. 1947).

[6] Véase «Le romanesque», *Radio-Limoges,*(28 mars 1947).

[7] En su artículo «Où va le roman?», *Le Populaire du Centre,* (Limoges), (1er fév. 1932), Margerit se refiere al instinto de conservación, al deseo sexual y a la tendencia a la evasión.

[8] Narraciones de baja calidad intelectual.

[9] Véase «Styles», *Le Populaire du Centre,* (Limoges), (12 mai 1948).

[10] Véase «Témoins et inventeurs», *Radio-Limoges,* (19 déc. 1947).

d'atteindre, à travers un cas ou un type ou un phénomène individuel, une des vérités souterraines de l'homme de toujours». Como Valère[11], Margerit se siente atraído por lo «inactuel», rechaza el conformismo literario y político y no sigue modas ni consignas. En «Propos d'un jour»[12], se lamenta de que el individualismo intelectual desaparezca: «On n'écrit plus: on bêle». Y, contra la «sottise moutonnière» propone la superación personal[13].

Los sacrificios y el desgarro interior del escritor salpican con cierta frecuencia las páginas de sus escritos: ya se trate de colaboraciones en catálogos de exposiciones[14], homenajes fúnebres: «La grandeur de tout artiste se fait du sang de ses blessures et des lambeaux de soi qu'il laisse sur la route jalonnée, aux regards du public, par ses succès. Lui seul sait de quel prix amer il a payé ces victoires et quels combats intimes il a livrés»[15], artículos: «[...] quand il en sera venu à arracher ses mots à sa peau, à sa chair, à son ventre, à son nez, à ses oreilles et à son coeur, [...]»[16] u otro tipo de textos; si bien, es en su ensayo *Cortège des ombres*[17] donde diserta sobre sí mismo. Frente a los novelistas que dicen que escriben por placer, él sostiene que su oficio es penoso: «Comment peut-on se confiner entre quatre murs, alors que courent, dehors, tant de tentations, qu'il y a tant de choses à voir, à faire, de paysages et visages à découvrir!». Y compara el esfuerzo que exige al de un condenado a galeras: «Parce que nous voulons une certaine fin, il nous faut vouloir être ces forçats de la plume, ces galériens enchaînés à leur table».

Cuando se pregunta por qué escribe novelas, su respuesta es clara e inmediata: para crear personajes, es decir: «[...] découvrir des êtres, les approcher peu à peu, se les représenter, vivre dans leur intimité la plus secrète, entretenir avec eux un commerce que les frontières du livre où ils prennent place sont loin de limiter»[18]. Gracias a ellos, puede, por un lado, conocer mejor a las personas que le rodean y, por otro, ayudar a los

---

[11] Personaje de la obra de Jean Cassou, *Réflexions sur le commerce des hommes*, que Margerit comenta en «Dédié à Valère», *Centres*, nº 9, (nov. 1947), pp. 48-52.

[12] *Le Populaire du Centre*, (Limoges), (11 fév. 1948).

[13] Véase «Dédié à Valère».

[14] «Edmond Jacquement» en *Premier Salon de la 7e région*, Limoges, 19 déc.-4 janv. 1937, pp. 20-21.

[15] Homenaje a Charles Silvestre celebrado en Bellac en abril de 1948, *Cahiers Robert Margerit*, nº IV, p.103.

[16] «Dédié à Valère», *Centres*, nº 9, p. 52.

[17] Véase «Cortège des ombres» en Madeleine Berry: *Robert Margerit*, pp. 69-78.

[18] *Ibídem*, p. 73.

lectores a entender las reacciones del resto de los hombres. Además, los protagonistas de sus obras dan sentido a su vida: «J'écris pour ne pas penser. Si un homme s'attardait à chercher un sens à la vie, il irait tout droit au suicide»[19]. Y, aunque cada vez que acaba un libro se siente terriblemente solo, éstos no le abandonan, pues permanecen en su memoria junto a los actores principales de las obras de sus maestros. En realidad, la literatura es para Margerit un refugio. Crear le permite alejarse del presente y descubrirse a sí mismo, abandonar el mundo de los muertos y retrotraerse a épocas en las que el hombre luchaba «[...] non pour une fin de mois mais pour une fin en soi». Tras analizar su grafía, Martine Roché[20] dijo de él que, con su incesante actividad intelectual, trataba de sustentar la imagen que de sí tenía; no obstante, nosotros creemos que era un acto menos voluntario que reflejo, pues, como él mismo comentaba: «[...] l'instinct et des motivations obscures meuvent le romancier beaucoup plus profondément que les élémentaires volitions dont il a conscience[21].

Ambos elementos intervienen en la génesis de sus novelas. Salvo en *La Révolution,* cuyo punto de partida fue mucho más meditado, el origen de sus relatos literarios se encuentra en una especie de destello: «C'est une rencontre, c'est un paysage, c'est un menu incident qui produit en moi une sorte d'étincelle [...]»[22], que hace surgir en él una serie de ideas que, con empeño, se van encadenando. A este respecto, explicaba en 1986 cómo se le ocurrió escribir *Mont-Dragon:*

> «Il y a quelques années, nous nous rendions par le train, ma femme et moi, à Brive. Le convoi observa une halte en gare de Saint-Germain-les-Belles. Le soleil avait basculé derrière l'horizon et la pénombre commençait à s'étendre sur le moutonnement des grands bois silencieux, épaississant leur mystère. C'est alors que j'aperçus dans la cour extérieure de la gare un cheval attelé à un élégant cabriolet dont on avait allumé les falots. Cette image toute simple m'apparut comme un point de départ d'une histoire qu'il restait à inventer...»[23].

---

[19] «Robert Margerit, le révolté tranquille...», *Le Populaire du Centre,* (29 oct. 1963), p. 10.

[20] «Étude graphologique de Robert Margerit», *Cahiers Robert Margerit,* (Mortemart), nº II, (1993), pp. 68-71.

[21] Entrevista que le hizo Laurence Paton y que precede a su novela *Par un été torride,* Rombaldi, 1978, p. 4.

[22] Gabriel d'Aubarède: «Robert Margerit: de l'histoire au roman, du roman à l'histoire», *Livres de France,* nº 7, (août-sept. 1964), p. 3.

[23] Jean Thévenet: «Le repos du *Dieu nu*» en *Regards sur le Limousin de jadis et de naguère: des hommes, des événements, des souvenirs,* [Limoges]: Nomédières, 1989, pp. 175- 179.

Al igual que Paul Valéry, Margerit reconoce que el impulso creador le viene del exterior y cree, como él, en el trabajo diario. En su caso, éste consiste en hacer que el relato progrese sin haber fijado previamente los pasos a seguir y respetando lo que el denomina la «fatalité» de cada personaje. Exceptuando los cuadros cronológicos de la tetralogía revolucionaria y algunos esquemas que apenas fueron desarrollados, el autor nunca quiso establecer de antemano unas pautas que pudieran coartarle en el transcurso de la redacción o privarle del placer de ir conociendo poco a poco a los protagonistas de sus propios libros, dado que, al margen de la voluntad del *creador*, cada personaje cuenta con una personalidad «inalterable»[24].

Por lo general, las criaturas margeritianas son seres escindidos que buscan a su complementario. Se puede decir que, en gran medida, son fruto de sus lecturas y de sus vivencias. El periodismo y la fascinación que Stendhal, Balzac y Proust ejercieron sobre Margerit le llevaron a profundizar en el terreno del análisis psicológico. El ejercicio de dicha profesión desarrolló su sentido de la observación: le puso en contacto directo con hombres y mujeres de todas las clases sociales que, habiendo rebasado los límites fijados por la sociedad, guardaban numerosos secretos que el reportero trataba de desvelar[25]. De ahí que en sus obras[26] también intentara desentrañar los misterios del comportamiento humano.

Con independencia de la novela –histórica o de ficción– que vayamos a estudiar, observamos que Margerit respetaba siempre la «vérité» de sus personajes: «[...] la conformité de sa créature avec elle-même»[27]; procuraba ponerse en su lugar y cuidaba especialmente de que sus reacciones fueran acordes con su carácter. Aunque a menudo se distingue entre obras de análisis psicológico, por un lado, y novelas históricas, por otro, lo cierto es que, en este segundo grupo, el autor tiene muy en cuenta la psicología de los pequeños y los grandes protagonistas de la Historia. Además narra los hechos desde el punto de vista de las personas que los vivieron y no desde la óptica del

[24] Véase «Cortège des ombres», *Robert Margerit*, p. 74.

[25] Margerit tenía encomendada la tarea de informar sobre los procesos celebrados en la Audiencia de lo criminal.

[26] Y en sus charlas literarias difundidas por Radio-Limoges; véanse, por ejemplo: «Le séducteur» (22 fév. 1946) y «Le complexe de Phèdre» (1er mars 1946).

[27] Véase «Cortège des ombres», *Robert Margerit*, p. 77.

historiador: «J'ai tâché d'oublier ce que nous avons appris depuis et que les gens qui vivaient alors ne pouvaient savoir»[28].

A pesar de las diferencias existentes entre, no sólo los libros de estas dos *épocas*, sino también entre los que –inéditos o publicados– se incluyen en cada una de ellas, la lectura del conjunto de la obra margeritiana permite comprobar la coherencia interna de la misma: la homogeneidad subyacente prevalece sobre la supuesta heterogeneidad externa. Un recorrido por toda su producción literaria abarcaría géneros tan diversos como la poesía –la gran desconocida–, la comedia, el relato breve –satírico, surrealista u otros–, la novela –de aventuras, histórica, autobiográfica, vanguardista, etc.– o el ensayo; si bien, los temas no varían sustancialmente. Aunque su estilo se va perfeccionando[29] y sus preferencias se inclinan del lado de la novela con el paso de los años, Eros está siempre presente en sus libros y Tánato aparece reiteradamente.

Enamorado de tantos y tantos artistas que, en sus lienzos o en sus textos, rindieron culto al Amor y convencido de que la pasión y las normas sociales son inconciliables, Margerit entona un extenso canto al *dios desnudo* que, en ocasiones, contiene fragmentos que aluden a relaciones adúlteras o incestuosas o partes enteras que hablan abiertamente de lesbianismo y triángulos amorosos. Sus descripciones son más sugerentes que explícitas y, en ellas, objetos y paisajes se transfiguran. El autor sabe mantener la atención del lector: juega con la ambigüedad y dosifica la información con cuentagotas. Numerosos personajes dan rienda suelta a sus instintos, pero, a veces, el deseo es destructivo: la satisfacción de los apetitos carnales no siempre equivale a la afirmación de la vida. Tachados de escabrosos, los pasajes de algunos libros oponen vitalidad y naturalidad a puritanismo. Margerit también nos presenta la sensualidad como forma de conocimiento, alza su voz en favor de la libertad y en contra de todos los prejuicios: «Nous sommes des rétrogrades. [...] L'amour, en fait, pour s'épanouir, aurait besoin d'une liberté totale»[30]. Y, por lo que respecta a la muerte, ya sea ésta voluntariamente elegida o no, desde sus comienzos como escritor tiene cabida en su

[28] Véase Gabriel d'Aubarède: «Robert Margerit: de l'histoire au roman, du roman à l'histoire», *Livres de France,* nº 7, p. 4. Más adelante, Margerit precisa que el novelista, a diferencia del historiador, no puede discutir las opiniones de otros autores ni presentar diversos aspectos de la realidad.

[29] Madeleine Berry: *Robert Margerit,* pp. 53 y 61, considera que el estilo de Robert Margerit pasa por tres estadios: pintor-escritor, escritor-pintor y escritor-crítico.

[30] Véase «Robert Margerit, le révolté tranquille...», *Le Populaire du Centre,* (29 oct. 1963), p. 10.

obra: matanzas, suicidios y asesinatos –parricidios, fratricidios, etc.–, que nos revelará el narrador en los últimos capítulos, ponen la nota trágica a muchas de sus novelas.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS

Por lo que respecta a la metodología que vamos a emplear, nos gustaría precisar que hemos optado por seguir los pasos de la denominada «critique de l'imaginaire» porque nos ha parecido que el camino abierto por los adeptos de esta corriente crítica nos va a permitir adentrarnos en las profundidades de la obra margeritiana. Creemos que, para descubrir e interpretar los símbolos que configuran el universo imaginario de Robert Margerit, hemos de recurrir a aquellos autores que han puesto de relieve el importante papel que desempeña la imaginación en el proceso de creación artística y literaria.

En primer lugar, habría que referirse a los interesantes trabajos publicados por Gaston Bachelard entre 1938 y 1961, que, si bien en ocasiones son susceptibles de ser criticados, contribuyen a renovar la crítica con sus aportaciones. Desde *La psychanalyse du feu*[77], la imaginación recupera sus cartas de nobleza: se reconoce que es una facultad fundamental del psiquismo humano y que, no sólo se opone al pensamiento objetivo, sino que además se convierte en su complementario[78]. Frente al psicoanálisis, que

[77] *Op. cit.*, Paris: Gallimard, 1949.

[78] Diversos autores han analizado la relación que existe entre el conocimiento científico y la imaginación en la extensa obra de Bachelard. Véanse, por ejemplo, los artículos de Jean Starobinski: «Jalones para una historia del concepto de imaginación» en *La relación crítica: psicoanálisis y literatura*, Madrid: Taurus, 1974, pp. 137-153 y «La double légitimité», *Revue Internationale de Philosophie*, nº 150, (1984), pp. 231-244, donde habla de polaridad y simetría, de dualismo y de bilingüismo; el prefacio del libro colectivo titulado *Actualité et postérités de Gaston Bachelard*, Paris: P.U.F., 1997, en el que Jean Gayon afirma que la imaginación está presente en las dos vertientes bachelardianas: «À la manière d'une vallée, elle relie plus qu'elle ne divise les deux versants», y la alocución de François Dagognet: «Nouveau regard sur la philosophie bachelardienne» en Jean Gayon et Jean-Jacques Wunenburger (dirs.):

menosprecia la imaginación creadora, y frente a un psicologismo estático que concibe la imagen como una simple recreación del objeto sensible, Bachelard defiende la preeminencia del principio dinámico-imaginativo[79]. Y añade: «La connaissance poétique du monde précède, [...], la connaissance raisonnable des objets»[80].

Para él, la imagen literaria no es una figura retórica; sugiere en lugar de describir[81] y tiene que cumplir una doble función: «Signifier autre chose et faire rêver autrement»[82]. Por eso nos recomienda[83] que nos fijemos menos en las historias que narran los textos literarios y que prestemos más atención a las imágenes, pues, en su opinión: «Il n'y a littérature qu'en deuxième lecture»[84]. Nosotros no vamos a hacer caso omiso de sus palabras, si bien no incurriremos en el error de sacar de contexto las imágenes, de examinar sólo las que nos atraen o de prescindir de aquellas que menos nos agradan[85].

Jean Burgos[86] ha insistido en que las imágenes no pueden estudiarse aisladamente y se manifiesta a favor de una poética de lo imaginario, que se fundamenta en una sintaxis que precisa las determinaciones de las imágenes en base a la función que se les asigna y a los esquemas que orientan sus reagrupamientos. A nosotros nos parecen coherentes sus explicaciones; no obstante, nos convencen más las teorías

---

Bachelard dans le monde, Paris: P.U.F., 2000, pp. 11-21, en la que se opone abiertamente a la dicotomía defendida por algunos intérpretes de Bachelard.

[79] Véase al respecto Antonio M. González Rodríguez: «G. Bachelard y la iconoclastía científica de lo imaginario», *Pensamiento: revista de investigación e información filosófica,* (Madrid), vol. 52, nº 204, (1996), pp. 429-440.

[80] *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement,* Paris: José Corti, 1943, p. 192.

[81] *La terre et les rêveries de la volonté,* Paris: José Corti, 1948, p. 8.

[82] *L'air et les songes,* p. 283.

[83] *La terre et les rêveries de la volonté,* pp. 262, 276 y 290.

[84] En *Le droit de rêver,* Paris: P.U.F., 1988, pp. 137-138, Bachelard propone al lector de *Les aventures de Gordon Pym* que aplique los principios de una doble lectura y le recomienda que no se quede en el sentido manifiesto y que busque el significado onírico profundo del relato.

[85] Numerosos son los autores que le han hecho estos y otros reproches. Michel Mansuy: *Gaston Bachelard et les éléments,* Paris: José Corti, 1967, p. 147, dice de él: «[…] sa critique, travaillant sur des molécules poétiques, court le risque d'être une microcritique et de souffrir de myopie». Hélène Tuzet, «Les voies ouvertes par Gaston Bachelard à la critique littéraire» en Georges Poulet (dir.): *Les chemins actuels de la critique,* Paris: Union générale d'éditions, 1968, pp. 300-312, lamenta que Bachelard no elabore el *diagrama* de los autores de los textos que comenta, que sólo coleccione las imágenes que despiertan su interés o que se despreocupe totalmente del contexto literario e histórico en el que han sido concebidas. Y Gérard Genette: «Discussion» en *Les chemins actuels de la critique,* pp. 321-332, atribuye el hecho de que descuide las relaciones sintagmáticas a su *ecumenismo paradigmático*.

[86] *Pour une poétique de l'imaginaire,* Paris: Ed. du Seuil, 1982, pp. 9-16 y 155 y ss.

enunciadas por Gilbert Durand. Éste da prioridad al fondo semántico, es decir, al relato mítico subyacente que anima todo relato literario. Frente al estructuralismo de Lévi-Strauss, que prescindía de los contenidos simbólicos y se centraba en la sintaxis, Durand propone una lectura simbólica que, «[...] mettant en avant les structures figuratives et en arrière, au second plan, les syntaxes et les formes prosodiques, est plus éclairante pour l'analyse poétique que le structuralisme formel[87]». La prueba de que el significado no puede deducirse de la sintaxis ni de los mecanismos formales está, según él, en que traducimos contenidos gracias al carácter universal del lenguaje de los símbolos. En *Le décor mythique de «La chartreuse de Parme»*, el profesor de Grenoble y discípulo de Bachelard interpreta la conocida novela de Stendhal llevando a cabo la doble lectura de la que hablaba su maestro y define lo que él considera que es el «decorado mítico» de una obra: «[...] le moyen par lequel toute littérature touche et communie en chaque lecteur avec ce qui est à la fois le plus intime et le plus universel»[88]; presta especial atención a la resonancia de las imágenes del libro y a su organización en constelaciones, que se integran a su vez en estructuras más amplias.

En su primer libro[89], Durand define ya el que será su método de análisis, un metódo integrador que irá precisando en publicaciones posteriores[90] y que ha sido y sigue siendo difundido por numerosos investigadores que, en Francia y más allá de sus fronteras, trabajan en campos tan diversos como, por mencionar alguno de ellos, la psicocrítica, el cine, la pintura, o la literatura[91]. Con dicho método, supera las carencias

[87] *Figures mythiques et visages de l'oeuvre,* Paris: Berg international, 1979, p. 92.

[88] *Op. cit.,* Paris: José Corti, 1971, p. 14.

[89] *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* Paris: Bordas, 1984.

[90] Como, por ejemplo, «L'exploration de l'imaginaire», *Circé: cahiers du Centre de recherche sur l'imaginaire* , (Paris), nº 1, «Méthodologie de l'imaginaire», (1969), pp. 15-45, *L'âme tigrée,* Paris: Denoël, 1980, pp. 159-160, 175 y 182, *Beaux-arts et archétypes,* Paris: P.U.F.,1989, pp. 13-14 y 18 o «Pas à pas mythocritique» en Danièle Chauvin (éd.): *Champs de l'imaginaire,* Grenoble: ELLUG, 1996, pp. 229-242.

[91] De entre sus seguidores, nos gustaría destacar algunas publicaciones de Simone Vierne –tales como «Idéologie, écriture et mythe dans *Châtiments* de Victor Hugo», *Recherches et Travaux,* (Grenoble), nº 15, «L'imaginaire», (1977), pp. 52-69 o «Mythocritique et mythanalyse», *Iris,* (Grenoble), nº 13, «Mythe et modernité», (1993), pp. 43-56– y de Alain Verjat –por ejemplo, «Gilbert Durand y la ciencia del hombre», *El retorno de Hermes: hermeneútica y ciencias humanas,* Barcelona: Anthropos, 1989, pp. 11-19 y «De l'archétype et du mythe: une approche nouvelle», *Iris,* nº 13, pp. 7-22– que han contribuido a divulgar dichas ideas y el artículo de Luis Garagalza: «La gnosis de Eranos: G. Durand» en Alain Verjat (ed.): *El retorno de Hermes: hermeneútica y ciencias humanas,* pp. 132-151, que recoge los cuatro postulados básicos de la metodología hermética.

que individualmente podían presentar la crítica sociológica, el psicoanálisis y la psicocrítica[92]. Opta por la vía antropológica y se inclina, en particular, por el equilibrio que se da en el «trayecto antropológico», es decir, en el «[...] incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social»[93].

Como punto de partida, establece una clasificación isotópica de las imágenes que, en contra de lo que pretende Jean Burgos: «[...] un tel catalogue va à l'encontre de la fonction symbolique de l'image»[94], no condiciona las «potencialidades» interpretativas del lector-observador que disfruta de una obra de arte, pues deja claro que se trata de una clasificación metodológica y no de un catálogo dividido en compartimentos estancos que asignaría un significado preciso a cada una de las imágenes *inventariadas*. Por un lado, Durand cree en la ambigüedad de la imagen y, por otro, defiende que ésta adquiere su significado en contacto con otras imágenes; además, precisa que las combinaciones son múltiples y que dependen de la armonía pulsional-cultural que se da en el autor objeto de estudio.

Para interpretar el conjunto de la obra margeritiana, nosotros vamos a tener en cuenta dicha clasificación y seguiremos las pautas que nos marca en «À propos du vocabulaire de l'imaginaire: mythe, mythanalyse, mythocritique»[95] y en *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*[96]. Primero recopilaremos las imágenes espaciales redundantes; después, analizaremos cada una de ellas en su contexto y, por último, intentaremos establecer las semejanzas existentes entre los distintos libros de Margerit y, en ocasiones, rebasaremos los límites de la obra margeritiana para, además de confrontar el imaginario del lector y del escritor, señalar las analogías que encontremos en autores que fueron predecesores o coetáneos suyos[97]. Conjugando la «synchronicité

[92] Más adelante, en «À propos du vocabulaire de l'imaginaire: mythe, mythanalyse, mythocritique», *Recherches et Travaux*, nº 15, pp. 4-19, toma el triedro como modelo de síntesis de las diversas corrientes críticas, incluida la textual.

[93] Véanse *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 38 y Lluís Duch: *Mito, interpretación y cultura*, Barcelona: Herder, 1998, pp. 31-32, que relaciona el trayecto antropológico de Gilbert Durand con lo que él denomina el *trayecto hermeneútico*.

[94] Véase *Pour une poétique de l'imaginaire*, pp. 53-55.

[95] Op. cit., pp. 14-15.

[96] *Op. cit.*, pp. 309-310.

[97] Cuando Pierre Brunel: *L'évocation des morts et la descente aux enfers: Homère, Virgile, Dante, Claudel*, Paris: SEDES, 1974, pp. 20 ss., habla de «comparatisme constructeur», se refiere en sentido amplio a esta tercera fase del proceso de lectura interpretativa o «diachronicité chronologique».

combinatoire» y la «diachronicité disséminatoire» trataremos de llegar al sustrato mítico de las creaciones margeritianas, cuyo sentido particular nos remitirá a un significado imaginario general[98].

Como dice Antonio García Berrio[99], el valor poético del mensaje reside en su capacidad para ilustrar «[...] estructuras esenciales de la configuración antropológica de la imaginación humana»; las artes orientan al ser y lo sitúan en sus coordenadas antropológicas esenciales. Nosotros estamos de acuerdo con él; no obstante, este criterio que él considera válido para la literatura, la pintura y las artes visuales, nosotros creemos con Alain Verjat[100] que debería hacerse extensible a cualquier tipo de creación[101]. El método de análisis que aplican Durand y sus seguidores nos va a permitir abordar toda la producción artística margeritiana sin distinción de género ni de actividad; si bien, en este trabajo, no nos vamos a ocupar de su faceta periodística ni de su obra pictórica. La literatura va a constituir nuestro principal objeto de estudio; pero también vamos a tener muy presentes las interpretaciones margeritianas de la historia. Por ello, un enfoque antropológico exclusivamente literario, como el que propone Antonio Blanch en *El hombre imaginario: una antropología literaria,* no sería el más adecuado, pues no prestaría demasiada atención a este último aspecto. Si bien, la mayoría de los criterios metodológicos enunciados por este autor[102] nos parecen válidos; en particular, el de ceñirse a la textualidad y subordinar la información obtenida por otros cauces a los datos suministrados por el texto[103].

Respetando dicho criterio, reactivaremos la significación arquetípica de las narraciones literarias e históricas de Margerit y sólo en contadas ocasiones recurriremos a apoyos extratextuales de carácter biográfico o geográfico. Asimismo partiremos de la idea de que la obra margeritiana es una e indivisible. Al igual que Jean-Pierre

---

[98] Según H. Corbin: «La hermeneútica oriental» en *El retorno de Hermes: hermeneútica y ciencias humanas,* pp. 146-151, la interpretación es un proceso de apertura en el que el sentido literal del texto es reconducido a su significación arquetípica.

[99] Véase *Teoría de la Literatura,* Madrid: Cátedra, 1989, p. 438.

[100] «Presentación», *El retorno de Hermes: hermeneútica y ciencias humanas,* pp. 7-10.

[101] Javier Palacio: «Las irradiaciones del mito», *Lateral,* (mayo 1999), p. 10, va todavía más lejos: «[…] incluso en la diaria y personal captación de los sucesos que nos acontecen cabe percibir cierto trabajo de reconducción a una serie de imágenes primordiales, a configuraciones arquetípicas, a matrices simbólicas […]».

[102] Criterios que toma en su mayoría de la mitocrítica.

[103] Antonio Blanch: *Op. cit.,* Madrid: PPC, 1996, pp. 9-14, quiere profundizar en el conocimiento del hombre creado artísticamente y no en el artista que lo crea.

Richard[104], que busca la armonía profunda de la prosa o de la poesía de un escritor sin distinguir entre sus diferentes libros, nosotros trataremos de hallar la coherencia interna del universo imaginario margeritiano considerando el conjunto de sus libros y artículos como un todo homogéneo[105].

Por otro lado, nos gustaría precisar que vamos a circunscribir nuestro estudio a la interpretación de las imágenes espaciales y que, en nuestro afán por desentrañar el significado profundo que encierran los textos margeritianos y siguiendo a Fco. J. Del Prado Biezma[106], queremos realizar una lectura crítica de la obra margeritiana que ponga de manifiesto cómo plantea y resuelve el autor los problemas a los que se enfrentan todos los individuos de la especie humana; si bien, hemos de aclarar que la interpretación que vamos a realizar desde la perspectiva de la antropología de lo imaginario podría contemplarse desde otros puntos de vista críticos. Nosotros queremos contribuir a rehabilitar la imaginación como forma de conocimiento[107] y pensamos, como Gilbert Durand[108], que la actividad imaginaria no se puede separar de la racional[109].

Por último, nos gustaría añadir que las aportaciones de otros autores de crítica literaria, de estudiosos de los mitos y los símbolos, de historiadores, arquitectos, urbanistas y de especialistas en otras materias también nos han ayudado a comprender mejor la obra de Robert Margerit y han contribuído a ampliar las perspectivas de nuestro trabajo.

---

[104] Véanse *Littérature et sensation,* Paris: Ed. du Seuil, 1954 y *Poésie et profondeur,* Paris: Ed. du Seuil, 1955.

[105] Refiriéndose a Cervantes, García Berrio: *Teoría de la Literatura,* p. 434, descubre una «fórmula estructural de la imaginación espacializante» común a todas sus novelas.

[106] Véase *Cómo se analiza una novela,* Madrid: Alhambra, 1984, p. 4.

[107] Ignacio Gómez de Liaño y otros: «De espacios mentales, imágenes y razones», *Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura,* (Barcelona), nº 34-35, «De espacios y lugares: preocupaciones y ocupaciones», (1998), pp. 51-60, subraya la importancia de las imágenes, no sólo desde un punto de vista cognoscitivo, sino también en el plano afectivo y volitivo.

[108] *L'imagination symbolique,* Paris: P.U.F., 1989, p. 86.

[109] Lluís Duch: *Mito, interpretación y cultura,* p. 504, afirma además que «[…] siempre y en cualquier lugar, todo *mythos* posee aspectos "lógicos" y que todo *logos* nunca deja de estar determinado por matices "míticos"».

NOTAS SOBRE EL ESPACIO

Por lo que respecta al espacio, creemos que «L'espace [...] est à la fois le lieu des possibles [...] et le lieu des réalisations»[110]. La actualización de potencialidades varía en función del autor y es a través de sus textos como se puede llegar a dilucidar su particuliar visión del cosmos. Para ello vamos a llevar a cabo un topo-análisis global que incluya no sólo las imágenes del «espace heureux»[111] margeritiano sino también aquellas que provienen de vivencias negativas. A medida que vayamos examinando todas las obras de Robert Margerit, iremos recogiendo las posibles variaciones que se produzcan en la configuración de su espacio imaginario. Y veremos si predominan la antítesis y el agrandamiento, la minimización y la reiteración o el progresismo propio de las estructuras diacrónicas.

Inevitablemente hemos de plantearnos la siguiente cuestión: ¿Decorado o espacio[112] imaginario? Dado que la pintura fue la verdadera vocación de Margerit, truncada «faute de pouvoir acheter le nécessaire»[113], y que, pese a ser reemplazada por las reseñas de exposiciones de pintura que aparecían periódicamente en *Le Populaire du Centre*, él nunca dejó de practicar en la intimidad y como actividad lúdica y apasionada, cabría preguntarse si la paleta del artista abarca meramente la realidad o si, por el

---

[110] Véase Jean Chevalier et Alain Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles*, Paris: Robert Laffont / Jupiter, 1982.

[111] Bachelard se limita a realizar una «topophilie». Véase *La poétique de l'espace*, Paris: P.U.F., 1972.

[112] Hemos elegido el término espacio porque nos ha parecido el más conveniente frente a otros más restrictivos tales como *habitat*, *continente*, *refugio*, etc.

[113] «Notice bio-bibliographique (1910-1950)», *Cahiers Robert Margerit*, nº I, p. 56.

contrario, dibuja paisajes interiores. A primera vista, el autor se deja llevar por su irresistible inclinación pictórica y describe con avidez la geografía de su región natal –el Limousin– adentrándose en regiones limítrofes: la Auvergne en *Le Château des Bois-Noirs* y el Périgord en *La Terre aux loups*, por ejemplo. No obstante el goce estético no debe ofuscarnos con sus encantos circeanos: una segunda lectura nos deparará otro tipo de revelaciones. Nuestro análisis no va a desechar la información que aportan las descripciones más o menos objetivas[114] ni pretendemos que éstas sean inoperantes. Sin embargo, más allá de la contemplación visual se oculta «une profondeur» cuyos límites no coinciden con los del espacio estudiado por la geometría[115].

Muchos de los pasajes descriptivos de los que podemos disfrutar con la lectura de *Le Vin des vendangeurs* –por citar alguna obra– requieren una interpretación mucho menos superficial porque pueden ayudarnos a configurar el espacio imaginario margeritiano. Cuando uno de los personajes, que precisamente es pintor, evoca algunas estampas de Holanda: con sus «eaux d'étain», sus «grands rideaux de soie nacrées» y la sirena «ruisselante dans la brume», el lector se sumerje en un ámbito que bien podría ser el de la ciudad natal del autor y del protagonista o el del recinto prenatal. Como el aprendiz de pintor de la pág. 69, se ve inmerso en un «décor plus touchant qu'un paysage, parce que marqué [...] par la vie humaine». De acuerdo con sus vivencias personales, los lienzos de Léomont se tiñen de gris y verde cuando se trata de los Países Bajos; de azul, amarillo, rojo y un blanco resplandeciente en el caso de las Baleares. Por otra parte, un recuerdo de Rotterdam nos remonta al escenario de la Bella durmiente del bosque, desde un lugar de los alrededores del puerto, próximo y alejado al mismo tiempo: realidad y distanciamiento poético que recuerdan algunas páginas de *Le grand Meaulnes*. La ascensión alpina por entre «les massifs des épicéas et des mélèzes pressés en toisons noires sur les pentes compliquées de ressauts, de recoins, d'abîmes sombres et d'une intimité charmante» tiene que ver con la formación del joven Sylvain Lazare[116].

[114] Nos vamos a fijar en los tres primeros tipos de descripción que figuran en el libro de Jean-Michel Adam et André Petitjean: *Le texte descriptif: poétique historique et linguistique textuelle,* Paris: Nathan, 1989: la descripción ornamental, la descripción expresiva y la descripción representativa, ya que en Margerit no hallamos ejemplos de descripción productiva.

[115] En la introducción de *Hombre y espacio,* Barcelona: Labor, 1969, Otto Friedrich Bollnow distingue entre el espacio abstracto de los matemáticos y el espacio vivenciado concretamente.

[116] *Le vin des vendangeurs,* pp. 67, 69-70, 91, 119 y 387.

Ninguna descripción es gratuita en la obra margeritiana; una mirada atenta descubrirá el trasfondo de sus cuadros de paisajes[117] e interiores.

El espacio no es sólo material y objetivo –de acuerdo con la definición derivada del latín *spatium* que figura en los diccionarios–, participa de la «no neutralidad» propia de cualquier manifestación humana. Maurice Robert considera que es una creación humana porque es: «ce que les hommes en voient et en croient», «il est modelé et meublé par les hommes» y «investi symboliquement». Así pues, según él, el espacio es dicotómico: concreto (físico, material) y simbólico (mental, afectivo)[118]. Para Bollnow, el espacio está lleno de significados y no se puede disociar del hombre que vive en él; «[...] no sólo es distinto para los diferentes hombres, sino que también se modifica para el individuo según su ánimo y su disposición. Cada modificación "en" el hombre determina una modificación de su espacio vivencial»[119].

Antes de pasar a ver la distribución de los espacios nos gustaría aclarar que partimos de la idea de que, desde los orígenes del mundo, la especie humana –y también la animal– ha organizado su existencia dentro de un área de acción bien delimitada. Ya se trate del seno materno, del marco en el que el hombre habita o de la sepultura, el espacio se articula en territorio, límite o frontera y periferia[120]. Territorio habitual y ordenado, frontera abierta o cerrada y extensión *caótica* y accidentada válidos tanto para grupos itinerantes: guerreros, cazadores o comerciantes, como para sedentarios: recolectores y amantes de la inmovilidad. Mentalidades extrovertida e introvertida, distintas y complementarias a la vez, que existen desde la prehistoria[121].

---

[117] «[...] paisaje es, tanto el rural y campesino, donde la naturaleza domina sobre la obra del hombre, como el urbano, donde la obra del hombre se hace más visible y perentoria». Véase Joaquín Arnau: *72 voces para un diccionario de arquitectura teórica*, Madrid: Celeste, 2000, p. 189.

[118] Véase Maurice Robert, «L'espace dans tous ses états: regards de l'ethnologue» en *Approches anthropologiques des espaces: villages, pays, sentiment d'appartenance en Limousin*, t. I, Limoges: C.N.R.S./ Ministère de la Culture, 1986, pp. 7-13.

[119] Véase *Hombre y espacio*, p. 27.

[120] Hemos querido hacer nuestros estos términos tomados de Jean-Paul Bozonnet: «La Montagne initiatique», en Michel Maffesoli *et al.*: *Espaces et Imaginaire: ville-montagne-carrefours*, Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1979, (Bibliothèque de l'Imaginaire), p. 48, porque precisan la idea que queremos transmitir.

[121] Para una explicación del origen de estas dos mentalidades consúltese Andrés Ortiz-Osés: «Visiones del mundo: historia hermeneútica del sentido» en H. G. Gadamer y otros: *Diccionario de hermeneútica*, Bilbao: Universidad de Deusto, 1997, pp. 797-830.

Por otro lado tendremos muy presentes el eje vertical y el de la horizontalidad: el de lo cósmico y lo sagrado y el de lo terrestre y lo profano[122], el que une cielo, tierra y mundo subterráneo[123] y el de los puntos cardinales. El primero es símbolo de elevación y de progreso o de degradación y caída; sin embargo, los extremos de esta línea imaginaria se oponen relativamente. Como muy bien dicen Jean Chevalier y Alain Gheerbrant[124], en el proceso evolutivo-involutivo de la existencia el cenit representa la cima del circuito evolutivo y el comienzo del declive: «le point de départ de l'hémycicle involutif» mientras que el nadir constituye el punto más bajo pero, a su vez, el inicio del proceso evolutivo. La vertical ha sido empleada de manera recurrente por la imaginería de la mayoría de las religiones y por la psicología –y el psicoanálisis en particular–, en relación con las teorías del consciente y del subconsciente. Sus representaciones son muy numerosas aunque de entre las más frecuentes destacan el árbol, la montaña, el mástil o la columna vertebral.

Respecto a la distribución norte-sur y este-oeste, hay que señalar que no todas las tradiciones coinciden en sus valoraciones: si para los griegos la sabiduría procedía del norte, en «Jeremías (1, 13-16 y 46, 20)» el norte es un lugar nefasto. En lo que sí están de acuerdo es en la complementariedad norte-sur y este-oeste respectivamente: la civilización mejicana antigua concebía el septentrión como el país del frío, el hambre y la noche y el sur como la región del fuego y del dios del sol de mediodía, Uitzilopochli. Norte y sur se oponen, pero forman parte del mismo ciclo de muerte y resurrección. Lo mismo podría decirse de la oposición este-oeste, del punto en el que nace el sol y el de su ocaso, los contrarios son indisociables. Más aún, para concluir el ciclo del eterno retorno los cuatro puntos cardinales son imprescindibles, se necesitan mutuamente[125].

El centro se sitúa en la confluencia de ambos ejes. En sentido horizontal constituye una imagen del mundo, un microcosmos que contiene en sí mismo todas las

---

[122] Así entiende Maurice Robert las relaciones del hombre con el espacio. Para más detalles, véase: «Dialectique aux limites: le dehors et le dedans, agrégations et conflits» en *Approches anthropologiques des espaces….*, pp. 241-249.

[123] En su análisis de un caso concreto, François Guyot: «Espaces imaginaires et topographie légendaire: l'exemple Arédien», *Ibídem*, p. 171, alude a los tres mundos reconocidos por la mayoría de las civilizaciones. Si bien su artículo se limita a mencionar la paradisiaca y luminosa morada de dioses y astros, resulta interesante el estudio que hace de los mundos de *arriba*: «de la Nature socialisée et de la Culture culturelle» y de *abajo*: «de la Nature non socialisée et de la Culture naturelle».

[124] *Dictionnaire des symboles*, p. 1035.

[125] Véase *Dictionnaire des symboles*, pp. 770, 710, 679.

virtualidades del universo; y, en sentido vertical, un lugar de paso y un espacio para la iniciación. El centro es el punto de partida y de llegada, es el origen de la vida biológica y espiritual y el enclave en el que coinciden los opuestos; es la zona de lo sagrado por excelencia[126], accesible e inaccesible, único y repetible.

Además tendremos en cuenta otros elementos de orientación tales como la perspectiva o la línea del horizonte. Del segundo nos dice Bollnow que es un incentivo para el hombre aunque no pueda traspasarlo «[...] porque gracias a esta "finitud", las cosas tienen finalidad, encontrando un "medio", donde el hombre pueda "centrarse". El horizonte nos revela el carácter "amparador", "protector", del espacio vivencial [...]»[127].

Con todos estos puntos de apoyo, trataremos de establecer las relaciones que existen entre el hombre y su espacio circundante, partiendo siempre de la idea de que la configuración del espacio margeritiano se halla en el imaginario del autor y en la transposición que éste hace de él.

El criterio que hemos seguido para estructurar nuestro trabajo en dos partes bien diferenciadas es el de la oposición público/privado. Ambos conceptos son muy amplios y han dado lugar a numerosas confusiones y equívocos, si bien las aportaciones de algunos filósofos y sociólogos han contribuido a esclarecer su significado. Lluís Flaquer subraya la riqueza significativa de dichos términos y acude a la historia del pensamiento social para precisar los matices que fueron adquiriendo dichos vocablos. La concepción fenomenológica de la privacidad es la que nos parece más adecuada para explicar el replegamiento de los personajes margeritianos hacia su esfera privada: para esta tradición, es en la vida privada donde el individuo «[...] halla fuentes de sentido e identidad personales», frente a la esfera pública en la que las personas obtienen pocas satisfacciones íntimas[128]. Asimismo, en el momento de optar por la división espacios privados/espacios públicos, hemos tenido muy presentes la doble acepción de la expresión *vida privada* –positiva y negativa– y de la palabra *intimidad* –interpersonal e

[126] El *Dictionnaire des symboles,* p. 189, recoge diversas interpretaciones sobre el simbolismo del centro. Véase además: Mircea Eliade: *El mito del eterno retorno,* Madrid: Alianza, 1972, pp. 20-28 y *Traité d'histoire des religions: morphologie du sacré,* Paris: Payot, 1970, p. 316.

[127] Véase *Hombre y espacio,* p. 12.

[128] Véase «Tres concepciones de la privacidad», *Sistema: revista de ciencias sociales,* (Madrid), nº 58, (1984), pp. 31-44.

intrapersonal– que propone José Luis López Aranguren[129], la multiplicidad de significados que Helena Béjar atribuye a cada uno de los elementos del par dicotómico público/privado –abierto, perteneciente a la comunidad, oficial, extrafamiliar, etc. y restringido, particular, desposeído de, familiar e íntimo, respectivamente– y sus aclaraciones sobre los sinónimos de *íntimo* que se solapan con los de *privado*[130], así como los comentarios de Victoria Camps sobre el tipo de relación que se establece entre los individuos en el ámbito público –impersonales y frías–, en la vida privada –personales– y en la vida íntima –casi ausentes[131].

En primer lugar, nos vamos a ocupar de la casa como prototipo del ámbito privado. Estudiaremos los distintos tipos de casas que aparecen en la obra margeritiana y analizaremos la relación que existe entre la vivienda y quienes la habitan. Veremos si en el universo literario del autor este espacio está connotado positiva o negativamente[132] y si en su imaginario han desempeñado un papel importante las estructuras místicas o si las estructuras esquizomorfas y las diacrónicas han sido determinantes a la hora de concebir sus relatos. En nuestro recorrido por las diferentes partes de la casa, examinaremos primero el interior; nos desplazaremos en sentido ascendente y tendremos en cuenta todos y cada uno de los rincones, zonas de paso y aberturas que constituyen el conjunto del edificio. Una vez fuera de la vivienda, nos detendremos a observar la construcción principal, el jardín y el resto de las dependencias que forman parte de algunas propiedades privadas que un seto, una verja o un muro separan del espacio exterior.

La segunda parte de este trabajo está dedicada a la ciudad como paradigma del ámbito público. Aquí trataremos de discernir si el espacio de *lo otro* y de *los otros* es el de la apertura hacia lo nuevo y el intercambio social, el de la proyección personal y la defensa de los intereses comunes o si, por el contrario, se erige en el terreno de la

[129] Véase «El ámbito de la intimidad», en Carlos Castilla del Pino (ed.): *De la intimidad*, Barcelona: Crítica, 1989, pp. 17-24.

[130] *Íntimo* equivale, en primer lugar, a «profundo», «interior», «recóndito» e «intrínseco»; en segundo lugar, a «subjetivo», «espiritual», «esencial» y «oculto» y, por último, a «familiar» y «doméstico». Véase «Individualismo, privacidad e intimidad: precisiones y andaduras» en *De la intimidad*, pp. 33-57.

[131] Véase «La reconstrucción de lo público y lo íntimo» en *De la intimidad*, pp. 59-75.

[132] A diferencia de Fco. Javier del Prado Biezma: *Análisis e interpretación de la novela: cinco modos de leer un texto narrativo*, Madrid: Síntesis, 1999, p. 42, que parte de la idea de que, en los espacios privados, las relaciones que mantiene el yo con su entorno son *positivas*, nosotros vamos a considerar las dos posibilidades.

insatisfacción y la hostilidad. Para ello reflexionaremos sobre las diferencias que existen en el seno de una población de grandes dimensiones y sobre las oposiciones campo-pueblo/ciudad o capital/resto de ciudades. Y ahondaremos en el estudio de los lugares que componen la geografía urbana, sin olvidarnos de los municipios más pequeños: empezando por los puntos de entrada y salida de las distintas localidades, iremos penetrando en los principales enclaves de la vida social, política, religiosa y laboral de los personajes de Robert Margerit.

Así pues, como punto de partida, la dialéctica de la casa y la ciudad es, en nuestro trabajo, la de los espacios privados y los espacios públicos; la de uno u otro lado de la puerta de las viviendas margeritianas[133].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[133] Otros autores han preferido hablar de la relación existente entre las partes y el todo –véase, por ejemplo, Joaquín Arnau: *72 voces para un diccionario de arquitectura teórica*, p. 20– o de la casa como «madriguera entre otras madrigueras» y de «la ciudad como infierno» –Manuel Vázquez Montalbán: *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona: Crítica, 1998, p. 118.

PARTE PRIMERA:

LOS ESPACIOS PRIVADOS

CAPÍTULO I:
LA CASA

En la intersección de los ejes vertical y horizontal se encuentra la casa, imagen fundamental del universo imaginario de Robert Margerit. La casa es el centro físico y afectivo al que nos sentimos vinculados desde el momento mismo de nacer. Del útero materno pasamos a refugiarnos en la casa: primer y más perfecto sustituto de la cavidad que nos ha dado cobijo a lo largo de los primeros meses. Cuanto más sencilla, más íntima. La más simple de entre todas las obras de albañilería que encontramos en la obra margeritiana es una especie de guarida situada en el extremo de un golfo, medio enterrada para resistir mejor a las tormentas, construída con enormes piedras y cubierta con losas de pizarra adornadas con líquenes[1]. Elemental como el tipo de vida del cazador y pescador furtivo que vive en ella, es lo más parecido al recinto en el que satisfacíamos nuestras necesidades más básicas.

No obstante, los cobijos menos complejos se hallan en el cayo de los Papagayos. El instinto de conservación recurre en un primer momento a los restos de un naufragio, dispersos en la playa, para montar un campamento provisional cerca del agua; pero, una vez explorada la isla y provistos de herramientas, los piratas levantan unas ajupas[2] que

[1] *Une tragédie bourgeoise*, [s. d.], Isle: Centre culturel Robert Margerit, p. 117, novela inédita que el propio autor dejó mecanografiada.

[2] Manuel Pereira traductor de la versión española de *L'île des perroquets* aclara que se trata de chozas de estacas y hojas de palmera, que probablemente toman su nombre de los ajupas y que los marineros llamaban así al abrigo que levantaban cuando abordaban una costa desierta. Véase *El tesoro de Morgan*, Barcelona: Edhasa, 1997, p. 130.

cubren con la lona de una vela para protegerse de las inclemencias del tiempo y junto a las cuales siembran patatas, fríjoles colorados y crían cerdos. Con la llegada de la primavera, constatan la fragilidad de sus viviendas: un ciclón arrasa su poblado y se ven obligados a reconstruirlo pero, antes de ponerse manos a la obra y al ocultarse para no ser descubiertos por los indígenas, descubren casualmente una cueva natural excavada en el suelo que, como en la novela de Daniel Defoe[3], constituye el refugio más seguro de toda la isla. Esta cavidad telúrica resulta doblemente protectora –ya que la materia y la forma de la misma remiten al arquetipo de la madre[4]– y eminentemente fecunda –dado que los destellos que emiten las piedras preciosas, encontradas entre la arena traída de afuera por el viento, se asocian a la fertilidad de la tierra[5]. Al cabo de varias semanas de trabajo, la gruta se convierte en una cómoda morada y en un excelente puesto de observación, con varios ojos de buey abiertos en la pared, pero el poder cegador del tesoro atrae hasta aquí a los enemigos de Brice, Antoine y los suyos, y el estallido de varios barriles de pólvora vuela y obstruye para siempre la entrada de su madriguera. Por último, cuando Antoine se queda solo y sin herramientas en la isla, improvisa una choza con unas ramas –que consigue cortar con mucho esfuerzo– y unos trozos de césped con barro que le defienden de las lluvias y los ardores caniculares[6].

A partir de aquí vamos ascendiendo en tamaño, lujo y comodidades, aunque no siempre se da esta correlación. Guillaume Dulimbert vive en una habitación que hace las funciones de casa: consta de alcoba y amplia mesa de trabajo, un reparto que pone de relieve el orden de prioridades que establece este hombre misterioso y absorbido siempre por sus ocupaciones secretas[7]. La vida de Rex también gira en torno a la mesa de trabajo cuyo orden riguroso contrasta con el desorden del resto de la casa-habitación en la que

[3] *Vida y extrañas y sorprendentes aventuras de Robinson Crusoe de York, navegante,* Barcelona: Carroggio, 1984, pp. 160-162.

[4] Véase Gilbert Durand: "Mater et materia", *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* pp. 256-268.

[5] *Ibidem,* pp. 253-254.

[6] *L'île des perroquets,* pp. 141, 163, 172, 177, 180, 188, 336 y 344.

[7] *La Révolution I,* p. 458.

vive: ascético, lleno de prejuicios, indeciso y anárquico al mismo tiempo, es incapaz de desplegar los biombos que separaban la cocina y el aseo de las zonas de estudio o descanso o de recoger la cantidad de objetos desparramados desde hace tiempo; al caos reinante en esta habitación, baja de «cerveau», hay que añadir el estado ruinoso del inmueble[8].

Independientemente del grado de deterioro del edificio, las buhardillas margeritianas suelen gozar de buenas vistas. Apariencia y vistas pueden ser inversamente proporcionales: en el primer piso, vidrieras; en el segundo, cristales normales; y en el tejado, una ventanita que da acceso al cielo, al valle de la Vienne y a las copas de los árboles. Aunque un tanto sórdida, goteras y desperfectos no constituyen un obstáculo para que, desde su atalaya, el vigía se sienta «au centre de lui-même»: un lugar ideal para trabajar por la noche y contemplar cómo se duerme la ciudad, una «guarida» a la medida del que allí vive. Al calor de su lámpara y su estufa disfrutamos del bienestar inherente a todo refugio[9]. Cada vez que Margerit utiliza la palabra «tanière» se refiere a una especie de cueva, de lugar que permite aislarse del resto del universo, propicio para escribir, leer y/o meditar. Ya sea estudioso, periodista o escritor, sus respectivos refugios recuerdan a la madriguera de Loursat[10]. A Fabien le resulta más acogedora su buhardilla de Clermont-Ferrand que el «château» de La Vernière; está en consonancia con la clarividencia que le caracteriza: «avec sa vue sur les toits»; es el lugar que elige para sus escapadas, donde él mismo organiza su tiempo –distinto del que le marcan en el castillo– y no se siente en terreno ajeno[11].

Más frecuentes son los apartamentos que acogen a una y/o a dos personas esporádica o permanentemente. Llama la atención la serie de términos utilizados por el autor a la hora de designar el espacio –siempre el mismo– que sirve de punto de encuentro a la pareja de *La Malaquaise*. Desde el punto de vista del narrador,

[8] *Par un été torride*, Paris: Gallimard, 1950, p. 120.
[9] *Le vin des vendangeurs*, pp. 199, 296 y 361.
[10] Georges Simenon: *Les inconnus dans la maison*, Paris: Gallimard, 1941.

«garçonnière», «studio» y «chez nous» se corresponden con tres etapas diferentes de la relación de los protagonistas: «garçonnière» para las primeras citas, «studio» cuando se estrechan los vínculos y tienen lugar las confidencias, «chez nous» a partir del momento en que el protagonista opta por estabilizar la situación de la pareja[12]. En *Les Amants* encontramos también dos denominaciones para una misma realidad, pero en este caso la «garçonnière» hace ostentación de un lujo voluptuoso mientras que el «studio» se refiere por igual al lugar decorado en tonos carmín y púrpura en el que recibe a sus visitas y a su vivienda habitual.

Aunque en realidad Rico vive en la misma casa que su padre, el contraste entre la planta baja y el primer piso es enorme. Los estilos son tan diferentes, los puntos de vista tan dispares y la relación tan distante que podría hablarse de dos zonas independientes. Si en origen sólo hubo una estancia que el protagonista compartía con sus padres, ahora se oponen «le style le plus petit-bourgeois» y «l'ivresse du raffinement»[13]. En *Le Vin des vendangeurs* hallamos otro contraste llamativo que opone a dos personajes emparentados y completamente diferentes. Si la buhardilla de Philippe se caracterizaba por su austeridad, el «cuchitril» en el que se recluye David –especie de príncipe «Gautama o Bouddha»[14]–: «dans un réduit donnant d'un côté sur une cour intérieure et de l'autre sur la cage de l'ascenseur», es el reflejo de la humildad y el total desprendimiento del hombre puro que renuncia a la vida mundana con el fin de alcanzar el Nirvana: «la nudité du "cagibi", nette et ordonnée, procurait une impression de paix profonde»[15]. La misma paz y el mismo desapego que el viajero incansable de *La Malaquaise* : «[...] ses richesses rangées en lui-même [...]. Son "chez soi" se trouvait partout et n'importe où dans le monde»[16]. En el extremo opuesto encontramos a Rachel

[11] *Le château des Bois-Noirs*, p. 142.

[12] *Op. cit.*, pp. 138 y 213.

[13] *Op. cit.*, pp. 58 y 70.

[14] Sobre el budismo y la casa, véase André Bareau: «Le bouddhisme et la demeure», *Corps Écrit*, (Paris), nº 9, «La demeure», (1984), pp. 95-102.

[15] *Le vin des vendangeurs*, pp. 361 y 435-436.

[16] *Op. cit.*, pp. 143-144.

en los barrios más lujosos de Paris: «l'Étoile, l'avenue Foch», cual perla en su joyero, y en la «garçonnière» en la que recibe a sus amantes, rodeada de vidrieras, espejos, en un marco «riche, théâtral»[17].

Un ejemplo más de lo que podríamos llamar piso de soltero, en la medida en que su ocupante vive fuera del domicilio familiar y recibe aquí a sus conquistas, lo encontramos en *Une tragédie bourgeoise*. Aunque más modesto que la casa que compartía con sus hermanos, el «casi piso» de Lucien gana en independencia e intimidad. Margerit insiste en el interés que Lucien pone en ir perfeccionando poco a poco su «coquille». Transforma un antiguo taller y su almacén en un lugar habitable con recibidor, aseo, una especie de alcoba y una pseudo-biblioteca. Lucien se caracteriza por una faceta de «homme d'intérieur» que no poseen el resto de los personajes margeritianos, aunque sí comparte con algunos el gusto exquisito en la decoración. Con pocos medios obtiene grandes resultados[18].

En el polo opuesto se situaría Arthur, zafio personaje que es capaz de abandonar la «gentilhommière» familiar, para ver cómo se desmorona, y construirse al lado un edificio, que da a la zona más pestilente de toda la propiedad y que consta de habitación y cocina. Posteriormente, su habitación se transforma en granero y él se traslada al único recinto a que queda reducida la casa y que más tarde se convertirá en sórdido matadero. Aunque le sirva de *refugio* hasta la muerte, este espacio ha ido desprendiéndose de aquellos rasgos que podrían, de algún modo, connotarlo positivamente. La casa acaba convirtiéndose en un agujero infernal equiparable a la degradación personal del menor de los tres hermanos. La reducción del espacio está en relación con el proceso involutivo que sufre Arthur[19]. En este caso podríamos decir que cuanto más pequeño, menos confortable.

[17] *Le vin des vendangeurs*, pp. 434, 503 y 480.
[18] *Op. cit.*, p. 45.
[19] *La terre aux loups*, pp. 429 y 472.

Pequeño por falta de espacio puede llegar a ser sinónimo de asfixiante. En *Frédéric-Charles Messonier: sa vie, son oeuvre,* la mujer de Freddy emplea un tono acre para referirse a su primer «domicilio» parisino. El uso del término *domicilio* demostraría la ausencia de vínculos sentimentales para con un lugar en el que permanecieron tres años; sin embargo, ella no se muestra indiferente. El sentimiento de rechazo proviene en su caso del cambio de vida que va unido al cambio de vivienda. Al verse amputada en sus ocupaciones, se siente aprisionada en un espacio que describe como «une cage à lapins» y que, al completo, cabría en una habitación de su vivienda lemosina. Para probar que se trata realmente de un piso diminuto recurre a las enumeraciones: metros cuadrados por habitación, número reducido de objetos que contienen; echa mano de la ironía: tienen muebles multiuso, una «cocina-armario» y sólo pueden invitar a dos amigos a la vez. No obstante, resulta habitable si se lo compara con otros más exiguos y que carecen de lo imprescindible: «Entre autres taudis [...] dans une bâtisse à la Gustave Doré [...] un prétendu trois pièces démuni de porte; il n'y avait pas de cuisine, et les W.C. – si l'on peut nommer ainsi ce qui en tenait lieu – se trouvaient, un étage plus bas, dans la cour occupée par un marchand de charbon»[20].

Ante su segundo domicilio parisino no manifiesta ningún sentimiento: si por su amplitud deducimos que ya no resulta agobiante, nunca podrá profesarle el afecto que siente por la casa de Le Breuilh, impregnada de la historia de la familia y susceptible de inspirar más de una novela[21]. Apatía también la del personaje de *Une tragédie*

[20] *Op. cit.,* p. 134.

[21] *Ibídem,* p. 139. En realidad, la casa de Le Breuilh –«lieu, dont le radical étymologique *breu* remonte à l'époque gauloise» *(Ibíd.,* p.155)– no es otra que la casa de Thias, en la que vivieron Léonarde et Jean-Baptiste –dos de los personajes que aparecen en la novela *La Révolution*–, la familia de su mujer y él mismo; la pág. 17 de su *Journal de « La Révolution »: histoire d'un roman,* Isle: Association des Amis de Robert Margerit, 2001, es bastante reveladora al respecto. (Nuestras citas provendrán de la versión inédita y mecanografiada de dicho diario, dado que en 1993 los *Cahiers Robert Margerit II,* editados por Rougerie, sólo publicaron la parte correspondiente a 1956-1958). Aunque en la Dordogne existe un municipio con este nombre, Breuilh, bien podría ser una variación del apellido del abbé Henri Breuil, especialista en arte paleolítico cuya obra atrajo el interés de M. Hugon –gran erudito e historiador por vocación– y de su yerno Robert Margerit.

bourgeoise, que vive en «un petit logement aussi neutre qu'un appartement d'hôtel»[22]. Apatía en apariencia porque «neutre» equivaldría a ecuánime e imparcial, tal y como corresponde a la tarea del juez que vive en la parte alta de la ciudad y de la jerarquía social[23] aunque, en rigor, «neutre» habría que traducirlo por impersonal, si bien con su presencia imprime carácter al rincón de la casa en el que pasa todo el tiempo.

Siempre que aparece una casa surgen uno o varios personajes vinculados a ella. Estos se ven influídos por el espacio y la casa imbuída de su presencia; de ahí que haya que tenerlos muy presentes para poder precisar el carácter particular de cada vivienda. Unas veces Margerit lo explicita; otras, no va más allá de la simple sugerencia. Para acceder al piso de Violette –que está situado en la parte alta del edificio, debajo de las buhardillas– hay que atravesar un patio en el que se amontonan materiales diversos y una escalera desconchada; en esta ocasión, Margerit lo dice abiertamente: el piso no se parece en nada al resto del edificio. «La netteté de la jeune femme, son élégance simple se reflétaient là». En una casa del pasado «avec deux fenêtres à petites vitres verdâtres, comme on les faisait encore au siècle précédent» introduce elementos del presente: «des panneaux de percale imprimée, l'étoffe à la mode». Unas líneas más adelante, un arpa, unas rosas y un libro evocan su intimidad[24].

Aunque las casas estén vacías, las habitaciones conservan «toutes ces choses qui gardent comme un moule les formes d'une présence dont elles font sentir la disparition»; mantienen la huella de los hábitos cotidianos compartidos y preservan emociones, sentimientos y secretos[25]. Unas guardan la historia sosegada de la vida diaria y otras, el recuerdo de una aventura vivificante. Dos mujeres, dos casas y dos experiencias diferentes: fórmula válida para *La Malaquaise* y para *Le vin des vendangeurs*. El contraste es mayor entre los pisos que Philippe comparte con Jeanine y con Rachel

[22] *Op. cit.*, p. 127.

[23] Elevación y poder son sinónimos. Gilbert Durand desarrolla esta idea en *Les structures Anthropologiques de l'imaginaire,* p. 150.

[24] *La terre aux loups,* pp.102-3.

[25] *La Malaquaise,* pp. 213 y 263.

respectivamente: lleno de desperfectos y oscuro aunque «cómodo» e *ideal* para vivir en la intimidad por sus dimensiones reducidas, en consonancia con un tipo de relación sin futuro y con la languidez e insignificancia de Jeanine el primero; el segundo destaca por sus amplias vistas y su aspecto antiguo, si bien ha sido inteligentemente reformado y decorado con objetos valiosos a tono con la belleza y la complejidad de Rachel[26].

En la obra margeritiana un personaje puede ocupar varias viviendas a lo largo de su itinerario vital; sin embargo, una vivienda nunca se asocia a más de una persona o grupo familiar salvo que se trate de una casa por la que pasan distintas generaciones de una misma familia. Así, cuando el protagonista de *La Révolution* se pregunta[27] si el «nido» de Camille y Lucile alberga a otra pareja de enamorados como la suya, para él sigue siendo el piso de los Desmoulins.

Son las circunstancias personales y/o el contexto histórico los que determinan el cambio de domicilio. Del hotel del faubourg Saint-Germain al piso bastante menos lujoso de la rue Saint-Roch y de ahí al estancamiento de Lern, para acabar en el boulevard Beaumarchais, la historia de Violette está ligada a sus relaciones afectivas. Su último refugio le ofrece una mediocridad tranquila no exenta de cierto dinamismo: «un petit logement douillet» en el entresuelo de una mercería[28]. El retorno de la familia Danton a su piso de la cour du Commerce no implica la recuperación de la felicidad que reinaba en su casa[29] antes de su paso por el ministerio: «Rien ne serait plus jamais comme avant». La vuelta al punto de partida se ve ensombrecida por el peso de la responsabilidad de algunos episodios oscuros[30]. Cualquier tipo de desplazamiento conlleva una transformación. En el caso de los Roland, el contraste entre los distintos domicilios es tan marcado como la curva que representaría su ascenso social y su posterior caída: del

[26] *Le vin des vendangeurs*, pp. 400 y 526.
[27] *La Révolution IV*, p. 237.
[28] *La terre aux loups*, pp. 91, 102 y 319.
[29] *La Révolution I*, p. 433.
[30] *La Révolution II : Les autels de la peur*, Paris: Phébus, 1989, p.419.

piso de alquiler amueblado se trasladan al lujoso palacete, vuelven al piso y de aquí a la cárcel o a un lugar donde ocultarse[31].

El recorrido de los protagonistas de *La Révolution* es menos abrupto, en la medida en que el ritmo de los acontecimientos se lo permite. El primer piso de una casa de Limoges nueva, blanca y resplandeciente constituye el primer hogar de los recién casados pero, enseguida quedará suplantado por otros más próximos al escenario en que tienen lugar los episodios más destacados de finales del siglo XVIII y principios del XIX. El piso parisino de la rue Saint-Nicaise representa el fluir de la existencia «calme et toute régulière» durante un periodo de tiempo no demasiado extenso[32]. No lejos de aquí y tras un lapso lemosín, otro piso amueblado por ellos mismos y empapelado con emblemas revolucionarios se convierte en su domicilio definitivo en París: un «nid du patriotisme» en virtud del fervor manifestado por Lise y Claude. Siempre confortable, salvo la víspera del día en que se vota la muerte del rey[33]; acogedor aun en periodos de escasez, propicio para conversar en la intimidad, para la reflexión y el trabajo, hasta que se convierten en propietarios de un «bel hôtel»[34].

Algunos domicilios se convierten en espacios públicos. Danton, Desmoulins y Marat viven en un entorno revolucionario: en la rue des Cordeliers. Los dos primeros, casi enfrente del convento que da nombre a la calle y que jugó un papel fundamental entre 1790 y 1795. El piso de Danton aparece caracterizado como un espacio siempre abierto al continuo ir y venir de sus visitantes, en el que se tratan asuntos de interés público y en el que apenas queda hueco para la intimidad[35]. En el nº 20, una casa burguesa limpia, bien iluminada, empapelada según los cánones de la época y no exenta de ciertos lujos tales como cristales de Bohemia y flores –entonces demasiado caras–, contrasta con el aspecto desaliñado y el prestigio revolucionario de su inquilino. En

[31] *Ibídem*, pp. 80 y 665.
[32] *La Révolution I*, pp. 46, 237 y 290.
[33] *La Révolution II*, pp. 21, 197, 279 y 521.
[34] *La Révolution IV*, pp. 15, 296, 41 y 222.
[35] Ver *La Révolution I*, pp. 432 y *La Révolution II*, pp. 181 y 571.

realidad, se trata de la casa de mademoiselle Evrard –la compañera de Marat–, concurrida como la de cualquier revolucionario pero menos, por su condición de «proscrito» y perseguido[36].

Existen numerosos ejemplos de viviendas en las que la vida familiar y la ocupación habitual no están separadas. El portero de la prisión de la rue Sainte-Marguerite recibe a Manon en su «agréable petit salon», lugar acogedor si se lo compara con el resto del edificio[37]. Mientras desempeña el cargo de fiscal, el piso de Fouquier se encuentra «réparti entre la tour de César et la tour d'Argent, au second étage», encima de su gabinete. Es difícil mantener a su familia al margen de los problemas que surgen en el entorno y, por otro lado, su trabajo no le permite compartir con ellos ni las horas de descanso: su cama se traslada a su despacho[38].

Tienda y vivienda pueden estar comunicadas por una escalera de caracol, que separa y une a la vez. Tan cotidiana puede resultar la vida de la planta baja como la del entresuelo. Si bien la primera es el origen de la segunda, en la ascensión la diversidad deja paso a la interioridad. La mercería de Violette[39] o la tienda de Louvet[40] ofrecen perspectivas y brindan intimidad. La casa del escritor de *La Malaquaise* no está comunicada con la librería, que se encuentra dos pisos más abajo, ni él tiene ningún vínculo con este establecimiento pero está indirectamente relacionada con su actividad habitual. Su oficio condiciona su vida privada y le absorbe por completo. Para él, es algo personal e íntimo[41].

La casita de los padres del «abbé Dardala» reune dos ámbitos opuestos: la tienda, con sus aromas tentadores: «le poivre, les olives, les gaufrettes et le chocolat», y la parte de la vivienda en que se encuentra la habitación del «abbé»: más que austera y con una

[36] *La Révolution II*, p. 475.
[37] *Ibídem*, p. 673.
[38] *La Révolution III : Un vent d'acier*, Paris: Phébus, 1989, p. 365.
[39] *La terre aux loups*, p. 319.
[40] *La Révolution IV*, p. 219.
[41] *Op. cit.*, p. 85.

«lumière crue». Entre la zona de trabajo de uno y otros no existe sino oposición[42]. Lo mismo ocurre en la casa de Rosco: el aspecto triste, gris, sucio y desordenado del lugar destinado a las faenas del marido contrasta con la parcela reservada a la mujer: en el jardín y el huerto, «tout était ordre et régularité»[43].

En el edificio de la familia Duplay, el patio, impregnado del olor a viruta y serrín, comunica la vivienda propiamente dicha con los lugares destinados a las tareas propias del oficio de ebanista[44]. Cada sitio tiene reservada su función, aunque la casa adopta de cuando en cuando la condición de espacio abierto desde la instalación en ella de Robespierre. Con motivo de los continuos requerimientos de que es objeto Maximilien, resulta más difícil preservar la intimidad ; sin embargo, el Incorruptible encuentra aquí un retiro a su medida. Siempre hay momentos para la vida privada. De lo contrario, el rasgo fundamental que confiere su identidad a la casa desaparecería. «Chacun se dépouille de son vêtement social dans "sa" demeure, devient animal personnel, amical ou familial», dice Christian Atias[45].

Sin embargo, la casa tal y como hoy la concebimos –lugar apacible que nos procura el descanso merecido lejos del trabajo– es más propia de la ciudad que del medio rural. En el campo, las labores vinculadas a la necesidad de asegurar la subsistencia exigen una dedicación total: «[...] on découpe le cochon tué, on égrène le maïs, on épluche les châtaignes avant de les "blanchir", on trie les haricots [...]» etc.[46] Para la gente de extracción humilde no existe un momento de sosiego a lo largo del día, sobre todo cuando se encuentran al servicio de otra persona: «En réalité il était un factotum, à demi intendant, à demi homme de peine, cocher, jardinier, chauffeur au temps où il y avait

[42] *Les amants,* p. 77.

[43] *Une tragédie bourgeoise,* p. 35.

[44] En 1789, las plantas bajas estaban ocupadas por tiendas o talleres; por encima estaban las viviendas, cuya comodidad disminuía a medida que se ascendía de piso. Para más detalles, véase Josefa Espinós y otros: *Así vivían durante la Revolución Francesa,* Madrid: Anaya, 1992, pp. 6-7.

[45] «Le juriste et la demeure», *Corps Écrit* (Paris), nº 9, «La demeure», (1984), p. 37.

encore des automobiles, maître des écuries avant l'arrivée de Dormond, et indispensable en tout»[47]. La casa se encuentra en el centro de la vida cotidiana y ligada al trabajo. La misma habitación puede servir de cocina, comedor, dormitorio y taller[48]. Suele estar situada cerca de los «bâtiments d'exploitation», alejada de la vivienda de los señores y junto a los establos[49] o tras las cuadras[50], como si por su condición de criados estuvieran más próximos de los animales que del género humano. Relegados a una «baraque» heladora, exigua e insalubre, los miembros de una familia numerosa compuesta por cuatro generaciones viven apiñados en *una* habitación mugrienta que comparten además con una cerda enferma: por la noche, «une truie malade, couchée sur une toile à sac, faisait pendant à la "régrand'mère" au coin du feu»[51]. Este antro mal oliente constituye el ejemplo más degradante que hemos encontrado en el conjunto de la obra margeritiana. Se limita a cubrir las necesidades humanas más básicas y responde a la definición más elemental del concepto de refugio, sinónimo de guarida.

Antaño era frecuente encontrar en el entorno rural lemosin casa de una sola estancia, que aglutinaba forzosamente a todos los miembros de la familia[52]. En el marco de la gentilhommière de *Mont-Dragon*, Pierrette, que opta por vivir bajo el techo de los señores, es considerada por el cabeza de familia como una renegada: la «brebis galeuse», que ha roto con las costumbres establecidas, prefiere la servidumbre a la relación *estrecha* con los suyos en la «petite maison». Sólo los más jóvenes y los más decididos logran escapar a los lazos parentales. La cohesión familiar se refuerza de cara al exterior,

---

[46] *Mont-Dragon*, p. 280. Entre los habitantes de la región lemosina, el término «blanchir» significa escaldar las castañas para después poder pelarlas con facilidad. En épocas de hambruna, la castaña –entera o triturada, en forma de harina– constituía la base de la alimentación de quienes carecían de recursos.

[47] *Ibídem*, p. 221. Se refiere a Gaston.

[48] *Le vin des vendangeurs*, p. 285.

[49] *Le château des Bois-Noirs*, p. 38.

[50] *Mont-Dragon*, p. 221.

[51] *Le château des Bois-Noirs*, pp. 216 y 58.

[52] Véase *Ces maisons qui nous racontent… L'habitat rural au pays des feuillards*, A.C.A.F.P.A. du Canton de Châlus, 1997 y Maurice Robert: «Identité, identités: comment peut-on être Limousin» en *Limousin et Limousins: image régionale et identité culturelle*, Limoges: Lucien Souny, 1988.

frente a un elemento nuevo o factor extraño, ante el extranjero o recién llegado. Según Pierre Mazataud, esta reacción tendría su explicación en la idiosincrasia de la sociedad rural lemosina; forma parte del temperamento de sus gentes, imbuídas de prejuicios y miedos[53] y acostumbradas a asociarse, a compartir pastos y tareas y a ayudarse en las vicisitudes[54]. Todo se decide en torno al hogar de la «salle commune» de la típica casa lemosina.

Baja, rodeada de cobertizos a media altura, con escasos vanos, agazapada «comme une poule entourée de ses poussins», «les tuiles moussues», «les parpaings bruns cimentés de pisé, composant les murs», adornada con parra virgen y protegida por un árbol de gran tamaño y corpulencia, la casa de la Crancette responde al modelo de construcción de la zona. Y si por su condición de «sorcière» vive alejada de cualquier población, en el centro de un antiguo «oppidum» galorromano y en medio de la espesura, el marco en el que recibe a sus visitas apenas difiere del de los habitantes de los alrededores. La entrada está irregularmente pavimentada y cubierta de charcos de estiércol. El mobiliario es el mismo y la distribución semejante: su cama debajo de la escalera y el granero arriba. Esta especie de «santuario» al que se accede a través de un camino escabroso se encuentra protegido por la madre naturaleza y cimentado sobre una antigua ciudad fortificada. La cantidad de imágenes «místicas» enumeradas en una sola página[55]: la noche, el árbol, la gallina, la casa, el arcón, la cama, el edredón, el rincón de la escalera, la campana de la chimenea, la olla, etc., contribuyen a reforzar esta idea. Determinadas creencias están tan arraigadas como las propias tradiciones.

Una versión un poco más evolucionada introduce la separación de habitaciones. Si bien la de la planta baja no desaparece, la escalera nos lleva al granero y a los espacios reservados a la intimidad de los padres y de la hija por separado. Margerit se refiere al

[53] La religiosidad popular de la región rinde culto a las reliquias a la vez que conserva algunos ritos de carácter pagano relacionados con las fuentes, el bosque y las piedras sagradas y tampoco rechaza el auxilio que puedan prestar las prácticas específicas de la brujería.

[54] Véase Pierre Mazataud: «Le village limousin», *Limousin,* Paris: Hachette, 1997, p. 74.

[55] *Mont-Dragon,* p. 280.

contraste entre el aspecto sombrío de la sala de abajo y el blanco de las paredes encaladas de las habitaciones de arriba, como si los peldaños nos condujesen a una especie de elevación física y espiritual. No obstante, es el sentido del olfato el que subraya la diferencia: «Un relent de fumier mêlé à une odeur de fumée et de lait sûri, flottait dans la salle sombre où les parents de Jeanine attendaient leur visiteur»[56]. Los aromas nos hablan de la existencia cotidiana de las personas: «Luttant avec le remugle de la demeure, un parfum violent et vulgaire émanait de la sœr de Jeanine». El granero: «une soupente pleine d'une odeur poussiéreuse mais bonne» constituye el paso previo al deleite último que procura «cette haleine dont le parfum de fruit et de fleur était aussi grisant que l'odeur des vergers au coucher du soleil, par l'exquise douceur de cette caresse vive qui ruisselait en lui»[57].

Además de la vivienda, la típica casa rural lemosina suele estar rodeada de otras construcciones destinadas al aprovechamiento de los recursos agrícolas y ganaderos o relacionadas con diversas tareas domésticas tales como el lavado de la ropa, la elaboración del pan, el secado de las castañas, etc. En función de los medios económicos con que cuenta una familia y del número de personas que comparten los servicios comunes, la estructura de la casa puede variar sensiblemente. «[...] un pâté de constructions brunes, basses, difformes, aux toits de tuiles couverts d'un pelage de lichens, groupées à hue et à dia autour d'une cour irrégulièrement pavée de gros cailloux»[58] puede estar compuesto solamente por la casa, los establos y los graneros; mientras que la «reserva» del aparcero de *Mont-Dragon* está formada por «[...] la "petite maison" avec trois granges, trois étables et une porcherie, deux "couderts" –c'est-à-dire des prés clos–[59], un potager et un verger»[60].

[56] *Le vin des vendangeurs,* p. 285.

[57] *Ibídem,* pp. 285, 290 y 291.

[58] *Le vin des vendangeurs,* pp. 285-287.

[59] Respecto a la grafía de este término, también hemos encontrado «codèrc», «couder» y, la más frecuente de todas, «couderc». La acepción más extendida en cuanto a su significado describe un prado cercado que sirve de pasto al ganado porcino y a las aves de corral, o en el que crecen árboles frutales y puede utilizarse, según Maurice Robert: «Habitats annexes et temporaires» en *Les maisons limousines,*

En realidad no se puede hablar de estereotipo, como en el caso de las construcciones típicas de otras regiones de Francia, pero sí de rasgos arquitectónicos comunes que, en palabras de Maurice Robert, «procèdent plus d'un mimétisme culturel que de contraintes du sol ou du climat»[61] y que coinciden con los que acabamos de mencionar. La definición que dicho autor da de una casa de campesino lemosín en la obra sobre las casas del Limousin[62] es bastante amplia: incluye la vivienda propiamente dicha, el o los edificios destinados a dar cobijo a los animales y los «espacios asociados», entendiendo por tales aquellos relacionados con las faenas agrícolas, ganaderas y de subsistencia. En este último punto, nos parece que abarca demasiado pues en él da cabida a bienes pertenecientes a todo el municipio.

Sin descartar todo lo que está dentro del terreno en el que se encuentra la casa, por la información complementaria que nos pueda suministrar, nosotros nos vamos a fijar en la vivienda en sí misma en tanto que edificio completo. Desde la perspectiva de un niño de ciudad impresionado gratamente, las casitas de Fontvieil «écrasées sous leur toit»[63] resultan pintorescas, mientras que, al lado del orgulloso tejado de pizarra de los Dupré, se convierten en «masures rustiques écrasées sous leur chaume ou des tuiles moussues»[64]. Las connotaciones pueden ser diversas. En principio parece que en «Vacances»[65] la casa se ve relegada a un segundo plano, debido al punto de vista, eclipsada por el lugar predominante que ocupan las plantas del jardín: «la maison, avec sa réserve accotée, sortait à peine des verdures du jardin empanaché par le vieux noyer». Los primeros pasos en la iniciación sexual de Raymond, vinculada al elemento vegetal,

---

Limoges: S.E.L.M., 1978, pp. 105-113 y *Ces maisons qui nous racontent,* p. 65, de secadero al aire libre; pero también puede hacer referencia a una plaza cubierta de hierba que concentra diversos puntos de reunión fundamentales para las relaciones sociales: el pozo, el lavadero, el horno (veáse Pierre Mazataud: «Le village limousin» en *Limousin,* p. 72); vendría a ser la plaza de un pueblo o de una aldea.

[60] *Mont-Dragon,* pp. 221-222.

[61] *Limousin et Limousins…,* p. 21.

[62] «Habitats annexes et temporaires» en *Les maisons limousines,* pp. 105-113.

[63] *Frédéric-Charles Messonier…,* p. 28.

[64] *La Révolution I,* p. 17.

[65] *Les Œuvres Libres,* (Paris), nouv. sér., nº 68, (janv. 1952), p. 6.

bien podrían llevarnos a pensar en la sustitución del refugio de su inocencia por un entorno exuberante. Sin embargo, el protagonista no renuncia a su infancia. El «vieux noyer» aparece como sustituto de la casa; la concha del caracol, el granero o la «caisse» de los conejillos de Indias[66] no son sino reiteraciones de la misma. Aquí miniaturización equivale a protección[67].

Alquilada , prestada o heredada, una casa de tamaño reducido recoge y contiene en su interior. Puede convertirse en guarida provisional si la situación lo requiere o servir de morada apacible, apta para preservar el ímpetu amoroso de Louvet y Lodoïska[68]. Constituye el lugar ideal para iniciar una nueva relación, de cimientos sólidos y exenta de trivialidades, «bâtie pour résister à tous les assauts du vent ou des hommes» a pesar de sus mediocres dimensiones. Firme sobre un terraplén y sobria de tonos: el gris del granito y el negro del esquisto corroboran dicha idea. El horizonte es amplio, aunque no libre de escollos, y la fuerza del mar, equiparable al vigor de sus sentimientos[69].

Ideal para la confidencia o para el idilio platónico bajo el tilo protector del jardín, «la petite maison Montégut» destaca por su sencillez y su perdurabilidad: «datant déjà d'au moins deux siècles, grise, basse sous ses tuiles aux tons de vin vieux et rose fanée»[70]. Aunque heredada de un canónigo de la catedral de Limoges, desde la planta baja percibimos que pertenece a una familia humilde. Sombría y «grossièrement dallée», la cocina-comedor conduce al sótano y al trastero en sentido descendente y a las habitaciones en sentido opuesto. A pesar de que por su distribución se podrían echar raíces en ella, el hecho de estar deshabitada a partir del otoño y habitada los domingos durante el buen tiempo le priva del vínculo estrecho que se establece entre la casa y los que la ocupan cotidianamente. El lugar habitual de residencia adquiere con el tiempo la personalidad de aquellos que día tras día atraviesan el umbral de la puerta y dan rienda

[66] *Ibídem,* pp. 5 y 20.
[67] Véase Gilbert Durand: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* p. 239.
[68] *La Révolution III,* p. 129.
[69] *Le vin des vendangeurs,* p. 545.
[70] *La Révolution I,* pp. 13-15 y 107.

suelta a su interioridad. Lo mismo ocurre con la casa de los Reilhac[71], caserón de una sola planta que destaca por su «pigeonnier à tourelle» y que sirve de residencia secundaria a la familia. Con la llegada de la primavera este «château» se prepara para acoger a los miembros destacados de la sociedad de Thias que se reunen hasta comienzos del mes de octubre, momento en el que retornan a la ciudad.

Estas casas de campo contrastan con la de los Dupré, quienes le confieren una identidad propia que aflora en cada rincón. Extremadamente blanca, con su orgulloso tejado de pizarra –«orgueilleux» como el cabeza de familia que consiguió levantarla con su esfuerzo– y sus habitaciones abuhardilladas –una de las cuales permanece imbuída del perfume de «poésie et de mystère» de Lise–, un jardín lleno de flores y un huerto la aíslan por delante y por detrás del entorno rústico en el que se encuentra situada. El sol que la ilumina parece olvidarse de los demás vecinos de «la placette caillouteuse et sale»[72]. El sol, el blanco luminoso y el orgulloso tejado coinciden en subrayar las virtudes *heroicas* de una casa que posee lo que Bachelard llama «valeurs intimes de verticalité»[73].

Los árboles que se hallan estrechamente vinculados a la casa encarnan estos mismos valores, que difieren en función del tipo de árbol. Cada uno detenta su propio significado. El roble de los Reilhac es símbolo de hospitalidad y longevidad, pero también de renovación y sabiduría: cada año recibe en primavera a quienes, guiados por la prudencia y la experiencia, se reúnen para contrastar sus opiniones acerca de los últimos acontecimientos. El tilo de los Montégut representa la amistad afectuosa que envuelve y eleva espiritualmente a Lise y a Bernard y el nogal de los Dupré suplanta a la habitación de la hija a la hora de dar cobijo a la clarividencia que se refleja en la carta profética de su marido[74]. El simbolismo del árbol es ambivalente. Al igual que la casa,

[71] *Ibídem,* p. 17.

[72] *Ibídem,* pp. 17 y 169.

[73] Véanse *La poétique de l'espace,* p. 42 y Gilbert Durand: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* pp. 138-169.

[74] Dichos ejemplos se encuentran en *La Révolution I,* pp. 15, 107 y 169. Para ampliar el significado de estas especies vegetales, véase *Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, pp.

que se alza desde el sótano hasta su punto más elevado, el árbol se yergue hacia el cielo y sirve de refugio a personas, pájaros u objetos. El tronco hueco de un castaño puede dar cobijo a una esquela amorosa aunque, si bien tradicionalmente habría servido para ocultar dicho mensaje, Dormond lo deposita para comprometer a su destinataria[75].

Con la ayuda del sol, las ramas adornan los muros exteriores de la vivienda: «Des rais de soleil, traversant les arbres, accrochaient aux murs une dentelle d'ombre». Los plátanos tienden sus manos hacia ella y la glicina le ayuda a sostener el peso: «Son tronc ajoutait à l'architecture une colonne torse dont on n'eût su dire si elle était en bois ou en pierre». Ambos se funden y se confunden. Las vigas visibles del armazón de la biblioteca son una prolongación de las «arquerías» de los plátanos y a la inversa: «Au dehors, les fourches des branches, les couples et les membrures de ce vaste vaisseau de feuilles, formaient des nœuds non moins puissants entre lesquels, comme entre les arcs-boutants de la bibliothèque, la vue se prolongeait...»[76]. Pájaros y lectores tienen la impresión de compartir el mismo espacio: «pépiements» y conversaciones o sonido de alas y de hojas vegetales y de papel parece que proceden del mismo ámbito.

Transformado en madera, puede conservar su ambivalencia o incidir en un sentido determinado. Por su doble función, el escritor-protagonista opta por una vulgar silla de madera para componer toda su obra: «on peut monter dessus pour atteindre les rayons intermédiaires, sans avoir à employer l'échelle»[77], si bien recuerda el sillón de la abuela: «Dans une chambre du haut, il a servi aux réfugiés alsaciens de 1939, aux Belges de mai 40, aux Polonais calvadosiens de 44...» y evoca con profunda nostalgia su primera cama: «Le lit bateau, en noyer était un lit de coin»[78]. Entre este lecho de madera y la cama de hierro que le colocan en la habitación de sus padres, la distancia viene marcada en primer

221, 679 y 950 y a Angelo De Gubernatis: *La mythologie des plantes ou les légendes du règne végétal*, t. II, Paris: C. Reinwald, 1882, pp. 64-78.

[75] *Mont-Dragon,* pp.173.

[76] *Ibídem,* pp. 31 y 64.

[77] *Frédéric-Charles Messonier…,* p. 167.

[78] *Ibídem,* pp. 23-25.

lugar por los materiales, pero también porque en torno a la cama de nogal confluyen una serie de imágenes isomorfas que insisten en la idea de bienestar y felicidad: el rincón, el cuerpo envolvente de su nodriza, la chimenea, etc.

A pesar de que en la ciudad «un horizon de style H.L.M. s'est substitué à l'horizon de châtaigneraies et de bruyères»[79] como consecuencia de la transformación de una sociedad agraria en otra de tipo industrial, fuera del entorno urbano una línea de plátanos, castaños, hayas, etc. resguarda las casas margeritianas. El narrador de *Frédéric-Charles Messonier*[80] nos cuenta cómo a finales del siglo XVII se llevó a cabo el proceso inverso en Le Breuilh: árboles y arbustos sustituyeron a las «defensas» de una antigua fortificación demolida por entonces. En el campo, la casa se halla íntimamente vinculada a su entorno geográfico inmediato. El arbolado constituye el principal atractivo de castillos y caserones en ruinas y abandonados: talarlo supondría, por ejemplo, convertir el «palacio» de la Bella durmiente del bosque en una especie de prisión[81]. Como los muros del edificio, el parque es testigo del paso del tiempo y señal de continuidad. Se extiende como si fuera una prolongación de la casa. Sus ramas se entrelazan para dar forma al armazón «d'où retombait en festons, en épaisses courtines, un lierre opulent». Con muros ondulantes, tejados «pleins de frissons, de pépiements, d'envols», alcobas llenas de vida y pasillos oscuros, las sucesivas transformaciones de que es objeto el dominio afectan a la casa y al parque por igual[82]. Etapas de renovación suceden a períodos de abandono. La degradación de ambos se produce simultáneamente: bien porque la vegetación opulenta los rodea hasta devorarlos o asfixiarlos[83] o porque la tormenta los destruye de manera irreparable. Después de la violenta actuación de la «tempête», el panorama que integran los espléndidos «gigantes» que tardaron siglo y medio en crecer y la casa que dió cobijo a varias generaciones presentan el aspecto

[79] *Ibídem,* p. 108.
[80] *Ibídem,* p. 156.
[81] *Une tragédie bourgeoise,* p. 97.
[82] *Le château des Bois-Noirs,* pp. 59-60.
[83] *La terre aux loups,* pp. 167, 437 y 474.

desolador de un campo de batalla tras la contienda. Los daños son considerables: árboles quebrados o arrancados de cuajo, techumbres destrozadas, muros resquebrajados, cristales rotos[84].

La casa ubicada fuera de la ciudad siente directamente la ofensa de la naturaleza y la amenaza de la noche. Para describir la llegada al nuevo hogar de Mont-Dragon y de los Bois-Noirs, Margerit concentra en pocas páginas una serie de símbolos «nictomorfos» que contribuye a dilatar todavía más la oposición interioridad/exterioridad. La noche casi cerrada y la niebla ocultan los contornos de la casa de Mont-Dragon a la mirada del recién llegado . En un cielo más pálido que la tierra, la presencia nefasta de la luna y el paso de las nubes tras el tejado «en une course échevelée, blafarde, harcelée» insinúan la incertidumbre inherente al cambio de rumbo que se produce en la vida de Dormond. Animalidad y tinieblas aluden a la desazón que experimenta el hombre ante el paso del tiempo. Da la impresión de que la oscura masa de piedras y árboles –«fantômes mobiles», «formes squelettiques», etc.– se ve arrastrada por «ces casques d'ardoises» en su huída, mientras la noche permanece inmóvil. Este isomorfismo negativo de símbolos «esquizomorfos»[85] deja entrever el malestar vivido en la época en que Margerit llevaba a cabo la redacción de esta obra, tal y como lo demuestra la carta que escribe a su buen amigo Jean Blanzat, desde Thias el 29 de enero de 1944, cuando se refiere a los «événements bouleversants»[86]. No obstante, sobre el fondo negro destacan «les rectangles capricieusement semés par quelques fenêtres derrière lesquelles brillait de la lumière». Las «intimidades sugeridas» en el seno de este edificio de aspecto bonachón alivian la angustia que genera la oscuridad hierática y grave[87].

[84] *Frédéric-Charles Messonier,* p. 175.

[85] Gilbert Durand analiza el significado de estos símbolos en *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* pp. 75-78, 87-89 y 96-103.

[86] En la sección «Limousin et Patrimoine» de la Bibliothèque francophone multimédia de Limoges se conserva dicha carta.

[87] *Mont-Dragon,* pp. 16-17, 247, 404 y 432.

Por lo que respecta a la propiedad de los Dupin, la visión es bastante más tétrica. La novela presenta una estructura circular que se abre y se cierra con una visión desoladora de la casa. La aldea vecina nos introduce en un universo crepuscular que recuerda a algunos dibujos de Victor Hugo o a las alucinaciones de Gustave Doré. La bruma desgarrada por los tejados puntiagudos y las nubes que arrastran «leurs haillons sans cesse emportés dans le furieux moutonnement du ciel» como telón de fondo, preparan a Hélène para la funesta impresión que le producirá su nuevo *hogar*: «sous le ciel de mauvais rêve, une atmosphère tragique semblait envelopper cette demeure tout ensemble obscure et blafarde, moins inquiétante par son appareil guerrier, maintenant dérisoire, que par les funestes impressions dont elle assaillait l'âme». Si durante el día e iluminada por el sol no suscita ninguna idea siniestra, evoca una fuerza tranquila y un cierto arraigo y puede llegar a seducir con su misterioso hechizo: «ces murailles dans leur vieillesse, leur puissance et finalement leur insolite beauté recelaient une force indéfinissable», por la noche: «nulle clarté d'une lampe témoignant de vie, d'intimité, de chaleur ne rompait l'aridité des murs ici ténébreux, là livides dans le jour froid, déjà mort»[88].

Frente a las agresiones externas, la casa ofrece seguridad, si bien la sensación de protección es mayor cuanto mayor es la adversidad que lanza su desafío. Ante cualquier vicisitud el hombre corre a refugiarse física y mentalmente, regresa a la casa natal, familiar o de infancia y recupera el calor del asilo que sustituyó a la cavidad materna. Concha o caparazón, la "maison" es nuestro primer universo; en palabras de Gaston Bachelard[89], es un cosmos que revivimos en su actualidad y en su primitividad, en su realidad y en su virtualidad. Toda casa nos remite a la casa por antonomasia. De la simbiosis de la memoria y la imaginación surge la casa onírica que el autor describe involuntariamente y que el lector rescata cuando trata de interpretar la obra. Habitar oníricamente la casa natal equivale a dar rienda suelta a los afectos y la subjetividad. A

[88] *Le château des Bois-Noirs,* pp. 16-17, 81-82 y 108.

través de las evocaciones que algunos personajes hacen del hogar de su infancia y de su nacimiento, iremos recomponiendo la casa onírica margeritiana.

A pesar de que la mayor parte de las veces Margerit se refiere expresamente a las casas de la infancia, ciertos detalles nos permiten adivinar que sus muros han reemplazado a las paredes uterinas inmediatamente después del nacimiento. En determinados textos se identifica la casa con la madre, siempre fiel y siempre dispuesta a recibir al hijo cuando le fallan otros brazos femeninos[90] o remanso de paz al que acude en busca de cobijo. La madre se confunde con la casa y el pueblo natales y se convierten en lugares casi de culto para Danton[91], quien como el gigante Anteo[92] se vuelve invulnerable cada vez que retorna al seno de su madre la Tierra. En otras situaciones dejar la casa y la madre patria corren paralelos[93]; se trata de una decisión no deseada que las circunstancias obligan a tomar[94]. Y también es equiparable la correlación mujer, casa y madre patria: en el momento en que leva anclas el barco del marido, el corazón de la mujer deja de latir y, poco después, la casa se pone a la venta[95].

El calor maternal de la hermana se circunscribe a la casa natal de Le Buys en *Le Dieu nu*. Desde el momento de su marcha y a partir del día en que se celebra su matrimonio, la relación entre ambos toma un nuevo rumbo. Hasta entonces Marité ocupa el puesto de la madre ausente y ejerce sobre Bruno una fascinación inconsciente que roza lo incestuoso. Su dominación es tal que él no logrará vencerla hasta bien entrada su madurez. Cada vez que Bruno necesita sentirse querido como cuando era niño, retorna al lugar que le vió nacer en busca de su hermana. En su ausencia, advierte una sensación de

---

[89] *La terre et les rêveries du repos,* Paris: José Corti, 1948, p. 98 y *La poétique de l'espace,* p. 24.

[90] Véase *Phénix,* p. 239.

[91] *La Révolution II,* pp. 13 y 167.

[92] Pierre Grimal: *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine,* Paris: P.U.F., 1990, p. 37.

[93] En el período revolucionario, la patria se representa como una madre que ofrece los pechos a todos sus hijos. Esta imagen de la mujer se explota en la vida pública aunque ella sigue jugando un papel fundamental en la vida privada. Marilyn Yalom desarrolla esta idea en *Historia del pecho,* Barcelona: Tusquets, 1997, pp. 131-176.

[94] *Une tragédie bourgeoise,* p. 219. Véase también *La terre aux loups,* p. 114.

[95] *Une tragédie bourgeoise,* p. 219.

vacío que se repite: «La maison était muette, vide comme je la retrouvais chaque soir, en rentrant du lycée, après le mariage de ma sœr»[96]. Los aromas otoñales que antaño se asociaban al perfume que flotaba en la habitación de al lado resucitan sus recuerdos: atardeceres tibiamente cálidos y femeninos que embriagaban con su olor a miel y a fruta madura nos sumergen desde el principio en el marco de la nostalgia. Junto a la hermana, Bruno asocia la casa a la figura tutelar del padre: protector como «la vieille maison avec ses profondeurs tranquilles», la mano que le guía o que se posa sobre su hombro transmite seguridad serena y experiencia[97].

Siguiendo la línea parental, el hogar de los abuelos puede convertirse en el recinto en el que tiene lugar la primera toma de contacto con el mundo exterior. Privada de sus padres, Jacqueline recibe aquí el calor de la nodriza durante los primeros meses de su vida y el cariño de los abuelos hasta los últimos días de su adolescencia. Preservados por enormes tabiques, entre el leve olor a cera y a mermelada, los momentos dichosos de su infancia permanecen aferrados a rincones y objetos: «capelines de paille», «rubans ingénus», «bâtons d'un "jeu de Grâces"», etc.[98]. Como en la autobiografía de Althusser, su «pays natal» coincide con el de sus abuelos, y el afecto de la protagonista hacia ellos es mayor que el que siente hacia sus progenitores. Sin embargo, dado que las circunstancias que determinan el itinerario vital de Louis Althusser[99] son diferentes, conviene aclarar que los sentimientos de los personajes margeritianos no son tan desmesurados. Jacqueline no hace alarde de un apego exagerado hacia sus abuelos ni tampoco reprocha a sus padres su despreocupación por ella. Frédéric-Charles Messonier[100] evoca con nostalgia la felicidad perfecta que disfrutó en una habitación de

[96] *Op. cit.*, pp. 11, 239 y 279.

[97] *Ibídem*, pp. 40, 240 y 263.

[98] *Ibídem*, p. 182.

[99] Véanse Louis Althusser: *L'avenir dure longtemps* suivi de *Les faits*, (1992), Paris: Stock/IMEC, 1994, pp. 79, 96-99, 154 y 319 y Ana María Pérez Lacarta: «Dos autobiografías en la obra de Althusser», *RICUS: Filología*, (Soria), XIII, nº 1, (1995), pp. 89-95.

[100] *Frédéric-Charles Messonier*, pp. 23-24.

la casa de su abuela materna pero también es más reservado a la hora de desvelar sus emociones, aun cuando se trata de una novela autobiográfica.

No obstante, la dicha completa reside en la felicidad compartida con los padres en una atmósfera de «bonheur bourgeoisement conjugal». Soubremont es para Adolphe *la casa*[101]: el lugar donde nació y vivió los mejores años de su existencia. Una casa baja, recogida y de color miel[102] que conserva la esencia de una infancia protegida. Por su tono cálido y luminoso y por su forma redondeada[103], el edificio nos remite al centro de «douceur, de paix, de sécurité» que es Lise para su hijo. Principal fuente de cariño que, como la madre del protagonista de *A la recherche du temps perdu*[104], acude cada noche a la habitación de «l'enfant qui attend dans le papillotement de ses paupières, pour s'endormir heureux, le baiser de sa mère», con el tiempo y desde la óptica de su hijo, ella se convierte en la pura esencia de sí misma y alcanza una perfección inmaterial que se trasluce en su belleza. Tras la muerte de su padre, es ella la que encarna la «quasi-divinité» de sus progenitores. Se convierte en la guardiana del pasado que la memoria reproduce inmaculado. La superioridad del mundo infantil, en el que todo era posible y se respiraba una armonía insuperable, resurge cada vez que regresa a Soubremont. Olores, sabores y colores le devuelven a la época en que podía adoptar diversas identidades cuando se disfrazaba y refugiarse en su cabaña bajo el castaño. El retorno a la infancia le ayuda a asumir el presente y el tiempo que ha de venir.

---

[101] *Phénix*, pp. 239-245.

[102] René-Lucien Rousseau: «Couleurs chaudes: du jaune» en *Les couleurs: contribution à une philosophie naturelle fondée sur l'analogie*, Paris: Flammarion, 1959, p. 133, asocia el color amarillo de la miel a la idea de calor y luminosidad; en este caso coincide con la interpretación de Gilbert Durand: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 297, quien considera que se trata de un sustituto de la leche materna, símbolo de dulzura, deleite e intimidad.

[103] El círculo recuerda al vientre acogedor por excelencia. Véase *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, pp. 283-284 y *La terre et les rêveries du repos*, p. 148.

[104] Robert Margerit rinde homenaje a uno de sus autores preferidos con esta referencia a las primeras páginas de *Du côté de chez Swann*.

Los orígenes de Jeanine se sitúan en el marco de una casa rural[105] bastante menos atractiva –estropeada y carente de comodidades– pero igual de entrañable que la anterior: sus raíces están sólidamente incrustadas en ella. Jeanine posee los rasgos físicos y de carácter de sus antepasados campesinos y respeta las tradiciones lemosinas; si bien, entre la joven y el resto de los miembros de su familia se establece una distancia que se deriva de su traslado a la ciudad. En este ámbito se disipa la rusticidad inherente a la vivienda y a los que la ocupan. Aunque es en el corazón del campo lemosín donde entra en contacto con la realidad adversa: «poursuivie par un taureau», sobrecogida ante el espectáculo del rayo que cayó sobre el abeto y que hizo temblar la casa, la verdadera escisión no se produce hasta su salida a Limoges.

Esta valoración extremadamente positiva de la casa natal es fruto del distanciamiento y de la ensoñación. Nuestros sueños y aspiraciones profundas transfiguran la realidad. Cuando estas circunstancias no se dan, la consideración no es la misma. Rico[106] sigue viviendo en la casa en la que fue feliz durante su infancia, a pesar de su aspecto triste, de su jardín lúgubre y de sus ruidos y olores; sin embargo, las condiciones de vida no son las de entonces: su madre ya no está y con su padre no se entiende, de ahí la separación entre la planta baja que ocupa él y el primer piso en el que vive su padre. Aunque resulte confortable y se encuentre en el barrio de su infancia, no se dan las circunstancias mínimas para que la veamos idealizada. Tampoco la mujer de Frédéric-Charles Messonier echa de menos la que fue la casa de su infancia, y posteriormente nido conyugal, hasta que la profesión de su marido le obliga a separarse de ella[107]. Cuanto mayores son los obstáculos que el personaje ha de superar en su trayecto vital y mayor es el alejamiento espacial y temporal, mayor necesidad de refugiarse en la infancia experimenta. No es el confort material lo que Céline echa de

[105] *Le vin des vendangeurs,* pp. 284-287.
[106] *Les amants,* p. 54.
[107] *Frédéric-Charles Messonier,* pp. 111 y 138.

menos desde el Oeste americano; son la intimidad, los hábitos y su propia identidad formada en el escenario de Lern[108].

El lugar en el que transcurren los primeros años de la vida de una persona y en el que comienza a forjarse su personalidad queda grabado para siempre en la memoria y en la sensibilidad afectiva encargadas de resucitarlo ulteriormente. Cuando los padres de Sylvain se ven obligados a abandonar la casa en la que transcurrieron los primeros veinte años de su vida[109], éste se siente amputado. En el momento en que le separan de «sa maison» advierte su desarraigo. Su mano se desliza por el papel pintado de la habitación que recibía cada mañana la visita de su madre y acogía la presencia de su padre cada vez que requería sus cuidados. Las capas de pintura superpuestas evocan diversas etapas de su vida anterior. Las paredes que compartieron sus penas y alegrías asisten ahora al desmoronamiento del joven aprendiz de pintor. Al recorrer la vivienda por última vez se para en los objetos que hasta entonces habían pertenecido a la familia y que ahora unos extraños se encargan de embalar. El comedor sin su lámpara queda despojado de su identidad: «Un bout de fil électrique tressé sortait du plafond, tel qu'une petite main implorante». Las habitaciones van quedando vacías sin que Sylvain pueda hacer nada para impedirlo. La sensación de desolación y desamparo se acrecienta cuando comprueba que, en la cúspide de los muebles apilados en el furgón de la calle, se encuentra patas arriba «la petite chaise rouge sur laquelle, autrefois, il avait passé tant d'heures devant le feu, à écouter son père lui raconter des histoires». El espectáculo de la silla invertida que se alza hacia el cielo le hace pensar en los restos de los mástiles de un naufragio en el que él mismo se siente inmolado. Sylvain se aferra a los pocos objetos que ha podido rescatar y que contienen la esencia de sus días de infancia y adolescencia. Entre nosotros y los muebles y objetos de la casa que nos vió crecer se establecen vínculos invisibles que ni siquiera la distancia puede romper. Cuando los padres de Noëlle cambian de casa,

[108] *La terre aux loups,* p. 445.
[109] *Le vin des vendangeurs,* p. 339.

trasladan los deseos, miedos e ilusiones de su hija, guardados discretamente en aquellos receptáculos del pasado, más tarde recuperado por ella misma[110].

Junto a los efectos personales, los enseres que han pertenecido a los distintos miembros de la misma familia se refieren a vivencias compartidas o resucitadas. El tesoro de la familia, la vajilla, las armas, los bienes heredados de los antepasados remiten a los orígenes de la estirpe. Los lazos de consanguinidad convierten a Fabien en una prolongación de la misma. Es consciente de que su personalidad y su destino individual se hallan vinculados al lugar y a la familia de los que procede: cuando intenta reconstituir la historia de los Dupin, trata de dar sentido a su existencia refugiándose en épocas anteriores. Algunas cartas y diversos documentos del pasado le trasladan al siglo XVI. Por su forma de vestir se diría que proviene de uno de los retratos que adornan las paredes de la biblioteca. Enamorado de esta etapa de la historia, transforma esta habitación en su museo más fiel. Rodeado de libros que engrosan el espesor de las paredes de esta sala, se resguarda del presente[111] en el lugar que más contrasta con el resto de la casa por su magnífico estado de conservación: «c'était un noyau de résistance et comme, au milieu d'un organisme en décomposition, une cellule sur laquelle le virus n'a pas trouvé prise». Los sonidos del reloj de la biblioteca vibran al compás de los latidos del corazón. Una mesa Luis XIII, una colección de plumas de ganso, las pipas en las que sus antecesores fumaban «l'herbe de la Reine», etc. constituyen un elemento de continuidad que une a las diversas generaciones de la familia[112].

Aunque Lern permanezca deshabitada y cerrada durante trece años, la vida queda en suspenso como en el palacio de la Bella durmiente del bosque, en espera de que alguien reanude el ritmo cotidiano de la «gentilhommière». En el salón, dos butacas

---

[110] *Phénix,* pp. 55-57.

[111] Son frecuentes los personajes margeritianos que buscan asilo entre murallas de libros: Marthe y Dormond en *Mont-Dragon,* Fabien en *Le château des Bois-Noirs* y Frédéric-Charles en *Frédéric-Charles Messonier,* entre otros. Si bien este último reconoce que la infancia le parece el refugio más perfecto p. 185.

[112] *Le château des Bois-Noirs,* pp. 28, 64, 82 y 113.

colocadas junto a la chimenea, un vaso y una botella apoyados en una mesita y un libro abierto sobre el que reposa una pipa encargada de señalar la última página leída confían en que algún día un nuevo dueño vuelva a dar sentido a su existencia. Los saquetes de lavanda depositados en los armarios de las habitaciones aún conservan su aroma. Años más tarde, cuando Céline quiere iniciar una nueva vida lejos de su casa natal y decide abandonar todas sus pertenencias, los sonidos de la casa caen sobre ella como una red para retenerla y le asaltan los recuerdos que le impiden desprenderse de su pasado[113]. En su memoria ha quedado grabado lo mejor y lo peor de su vida. Su habitación guarda el secreto de horas felices y de momentos de horror y crímenes[114].

La casa también sabe escuchar confidencias de frustaciones y tristezas. El techo que vió nacer y crecer a la mayoría de los personajes margeritianos continúa abrigándolos durante la edad madura y hasta el fín de sus días. Más allá de la infancia «avide, dévoreuse des jours, impatiente du lendemain», en el marco en el que transcurre la vida de Hortense se vislumbran zonas oscuras, del color de la ceniza en que se convirtieron aquellos que murieron en este lugar: sus abuelos, sus padres, sus hermanos, aquel a quien hubiera podido amar, su propia juventud. Un lamento melodioso brota del corazón de la casa: «On eût dit que la vieille demeure racontait à la nuit, en soupirs harmonieux et doux comme elle, son histoire, les histoires des pauvres cœurs de ceux qu'elle avait vus naître et mourir...»[115].

Vetustas y decrépitas mansiones han dado asilo a diversas familias y/o generaciones. Su arquitectura revela la alternancia de épocas de paz y de violencia. Al principio, La Vernière no era sino una vulgar granja que, con las revueltas de los siglos XVI y XVII, se transformó en una «casa fortificada» cuyas defensas rústicas no hubieran podido hacer frente al impacto de un cañón. Con la llegada de épocas más pacíficas, los edificios destinados al aprovechamiento agrícola se separan de la casa propiamente dicha

[113] *La terre aux loups,* pp. 158 y 388.
[114] *Ibídem,* pp. 389 y 424.
[115] *Mont-Dragon,* pp. 28 y 178.

y ésta se amplía y ennoblece: «La maison devint alors le "château"; on plaqua sur le côté opposé à la cour une petite façade dans le style noble du temps, précédée d'une terrasse à balustres». En el siglo XIX la pradera se transforma en parque y al lado del arroyo se construye una fábrica y en el XX entra en estado de aletargamiento[116]. También Lern cuenta con un pasado accidentado: del antiguo castillo feudal, destruído durante la guerra de los Cien Años, todavía quedan la base de una enorme torre desmantelada y otros vestigios en ruinas. Entre éste y la actual «gentilhommière», construída con las piedras del antiguo Lern, existió una fortificación perteneciente a una protestante –Jeanne d'Albret– y derribada a su vez por los católicos[117].

Al igual que La Vernière, propiedad de los Dupin desde finales del siglo xvi, y a diferencia del actual Lern, que en poco tiempo pasa de manos de los Maubert a Lucien Montalbert y de los hijos de éste a un habitante de Limoges, Le Breuilh pertenece a la familia de Françoise desde hace cuatro siglos[118]. Se supone que sus orígenes se remontan a la época de los galos, pero hasta el siglo XII no se conoce su historia con certeza. Transformada en casa solariega, durante la guerra de los Cien Años sufre el asalto de las tropas inglesas en varias ocasiones. En el siglo XVI y tras ser fortificada, resiste los ataques de los Hugonotes y de los miembros de la Liga y hacia finales del siglo XVII las defensas y el foso son sustituídos por árboles y arbustos. En periodos de calma conoce diversas ampliaciones hasta la construcción de la piscina, última obra que se lleva a cabo en Le Breuilh emplazada en el lugar que ocupaba el antiguo foso. La casa de esta novela póstuma autobiográfica y la casa de la familia de Suzanne, la mujer de Robert Margerit, en Thias tienen muchos puntos en común. Repletas de objetos y muebles antiguos, ambas representan el gusto por el pasado, estimulan la creación artística y sirven de refugio a ambos escritores. En realidad, el hecho de que su interior haya permanecido prácticamente sin alterar desde la época de la Revolución Francesa es lo que

[116] *Le château des Bois-Noirs,* pp. 38 y 82.
[117] *La terre aux loups,* pp. 167 y 170.

verdaderamente le(s) atrae: «[...] avant l'installation de l'électricité dans le village et dans la maison, la vie que menait là ma future belle-famille, avec les bougies dans les chambres, les lampes portatives, les tentures et les meubles d'autrefois, différait très peu de la façon dont on vivait au temps de Jean-Baptiste et Léonarde»[119]. Pretende además que el olor que emana hoy de la casa cuando la dejan cerrada es el mismo que percibían los ocupantes del siglo XVIII: a humedad y a madera, en combinación con el aroma de mermelada y sidra que se filtra a través de las puertas de la alacena.

El siglo XVI también fue una fecha crucial para Mont-Dragon: en casa de los Boismênil residió Enrique IV y más tarde el conde de Artois. Estos huéspedes ilustres imprimen realeza a la «gentilhommière» y, a partir de entonces y en opinión de Marie –la criada–, todos los que habitan bajo este techo reciben el «reflet de cette royauté avant la lettre», incluso quienes piensan que el marco en el que se desarrolla su existencia no influye en ellos[120]. Si las casas que no han sido habitadas resultan frías e impersonales, aquella en la que hemos vivido conserva siempre la huella de nuestra presencia. Entre el espacio y la persona se establece una armonía que sobrevive a la separación[121].

De todos los personajes margeritianos, Céline es la única que se siente decepcionada al regresar a su casa natal y familiar[122]. Se lamenta de que, en su ausencia, su hermano menor, «par imbécillité monstrueuse», haya permitido que se desmorone la vivienda familiar y todo lo que custodiaba bajo su techo: recuerdos gratos e ingratos, anhelos, aspiraciones y reminiscencias de viejas costumbres. Con Lern perece su propia identidad y la de todos los que aquí vivieron: desaparece entre tapices, muebles y otros objetos que fueron testigos de sus arrebatos y estremecimientos, de sus angustias y de sus deseos. Ella que desde el Oeste americano soñaba con volver a confiar sus secretos

---

[118] Véanse respectivamente *Le château des Bois-Noirs,* p. 37, *La terre aux loups,* p. 482 y *Frédéric-Charles Messonier,* pp.155-157.

[119] *Journal de «La Révolution»,* pp. 14 y 17.

[120] *Mont-Dragon,* pp. 28 y 307.

[121] Lo mismo podría decirse de nuestra ciudad natal o de aquella en la que crecimos y maduramos. Véanse *Le vin des vendangeurs,* p. 381 y *Frédéric-Charles Messonier,* p. 152.

[122] *La terre aux loups,* pp. 442-448.

más íntimos a su antigua habitación, se siente extraña en su propio hogar: «Revenir avec la nostalgie du monde qui vous a manqué pendant six ans, pour découvrir, à la place des vieilles choses chères, un sépulcre blanchi, fleurant la décomposition!...». En realidad, el lugar en el que se encuentran sus raíces se convertirá en su último refugio: Céline y Joachim vuelven a morir. En comparación con las habitaciones sórdidas en las que tuvieron que pasar muchas noches lejos de Francia, la habitación que le preparan a Céline a su vuelta a Lern es modesta pero limpia, en consonancia con la personalidad de su antigua ocupante y de acuerdo con el modelo onírico de espacio que buscamos para nuestro retiro: tranquilo y sencillo. Sin embargo, entre este refugio provisional y el lugar en el que recibirá sepultura, padecerá sus últimos tormentos encerrada en una torre. No alcanzará la paz definitiva hasta que no se reúna con su padre y su nodriza. Y por lo que respecta a Joachim, sus restos no gozarán nunca del descanso deseado: algunos repartidos por diversos lugares de Francia y los restantes, depositados en una caja vieja y polvorienta; el hermano mayor nunca retornará al seno de la madre tierra[123].

Tras recorrer la obra margeritiana al completo, observamos que en determinadas moradas se abre y se cierra el ciclo vital de algunos de los protagonistas y, en otras, su estancia coincide solamente con el final de sus días. En *Le château des Bois-Noirs* y *La terre aux loups,* el nacimiento se asocia a la idea de felicidad en marcada oposición con la muerte, rodeada de violencia y de tormentos. La Vernière es calificada de «château du crime», «manoir tragique», «maison de la mort», «château du poison», etc., por los diferentes periódicos tras el fallecimiento de Gustave en extrañas circunstancias, pero la atmósfera es bastante tétrica desde el comienzo y hasta el final de la novela. Entre los esqueletos de árboles, el humo lívido y los ruidos propios de un cataclismo definitivo de la primera página y el tono macilento del cielo y el suelo y los tejados leprosos de nieve que enmarcan la «casa de la muerte» por última vez, encontramos innumerables alusiones que se refieren al aspecto lúgubre y siniestro de la misma. Ataúd que entierra en vida a

[123] *Ibídem,* pp. 467 y 487.

madame Dupin y a Hélène, tumba propiedad de un muerto viviente, escenario de las peores atrocidades, toda la simbología utilizada por Margerit para describirla apunta al semblante negativo de la muerte. Abundan los símbolos teriomorfos y nictomorfos en oposición a la visión maternal de la muerte[124].

En contraposición a las dos obras recién mencionadas, la «gentilhommière souriante» del conde François de Douhet «replète sous son toit bas, emmitouflée d'ampélopsis, de glycine et de roses» encarna la serenidad del abrigo por él elegido para descansar los últimos días de su vida[125]. Tras treinta años dedicados a servir al rey, monsieur de Douhet vuelve a la casa que le vió nacer, madurar y separarse de sus entrañas y que le acoge ahora que está más próximo el momento de cerrar el círculo inherente a su ciclo vital. El estado de bienestar y la sensación de dicha que transmite el «château du Laveix» provienen de su infancia y de la placidez que emana de su mujer. La feminización de la casa es evidente, se identifica tanto con la figura de la esposa como con la de la madre. La seguridad que le ofrecen los brazos femeninos hace que principio y fin coincidan. El isomorfismo cuna - último refugio alude a la intimidad apacible del regazo de la mujer[126]. Los adjetivos y el participio prosopopéyicos y los complementos florales utilizados por Margerit para describirnos el refugio del protagonista corroboran esta explicación[127].

Por lo que respecta al lugar elegido para pasar el resto de su existencia, los personajes margeritianos buscan parajes aislados, situados en una región de clima benigno, en medio del campo y donde poder dedicarse a sus aficiones preferidas. Mientras Antoine[128] se inclina por la Provence para consagrarse, cerca de Aix, a la cría de

[124] *Le château des Bois-Noirs,* pp. 224, 128, 146-148 y 267.

[125] «L'aventure de monsieur de Douhet», *Les Œuvres Libres,* (Paris), nouv. sér., nº 95, (avril 1954), pp. 21-60.

[126] Véase *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* pp. 269-278.

[127] Los significados atribuídos a la flor son muy diversos: símbolo del principio pasivo, de la infancia y el estado edénico y resumen del ciclo vital, entre otros. Véase *Dictionnaire des symboles,* p. 447.

[128] *L'île des perroquets,* p. 346.

caballos[129], monsieur Bléhault[130] opta por instalarse definitivamente en Les Glycines: ubicada en su tierra natal, junto a un arroyo y arropada por árboles frondosos. No obstante, la última residencia de los padres de Noëlle, caracterizada como un oasis de paz interior y exterior, se asienta en una ciudad[131]: un rincón de Bourges, aislado de su entorno, puede convertirse en una réplica del paraíso.

La mayor parte de las casas margeritianas localizadas en el campo adquieren una dimensión mítica de tinte paradisiaco. En rebelión contra el tiempo concreto, histórico, profano si utilizamos la expresión de Mircea Eliade, Margerit fija el lugar de residencia de sus protagonistas en un centro o espacio sagrado[132] que traduce su propia nostalgia del paraíso[133]. Construcciones del pasado, próximas a una corriente de agua, arropadas por una naturaleza exuberante y alejadas del mundo, favorecen el retorno al tiempo de los orígenes y, por su semantismo femenino, recuerdan a la gruta fetal. Conviene precisar al respecto que la casa onírica margeritiana no ha de ser confundida con la casa con la que sueñan algunos de sus protagonistas. Sería la realización de las aspiraciones profundas de Robert Margerit y no tendría nada que ver con lo que Gaston Bachelard califica de «simple sueño de propietario»[134]: edificación sólida, cómoda, confortable, etc. Frente al recogimiento y la sencillez de la casa natal del protagonista de *Le Dieu nu* [135], la magnificencia del castillo de sus sueños infantiles carece de valor. Tampoco cabría

[129] Por un lado, la doma de caballos representaría el esfuerzo por frenar el paso acelerado del tiempo y la obstinación de Antoine por seguir viviendo, pero tampoco hay que olvidar que tradicionalmente el caballo ha sido considerado como animal psicopompo. Esta interpretación concuerda con las teorías enunciadas por Gilbert Durand en *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* p. 78-84 y con el significado atribuído al caballo en el *Dictionnaire des symboles,* pp. 232-237 y 651.

[130] *Par un été torride,* pp.16 y 43.

[131] *Phénix,* pp. 55-57.

[132] Mircea Eliade dedica el capítulo X: «L'espace sacré: temple, palais, "centre du monde"» del *Traité d'histoire des religions,* pp. 310-325, a explicar el simbolismo del centro. Véase también del mismo autor *El mito del eterno retorno,* pp. 20-29.

[133] Los valores místicos de los espacios paradisiacos han sido analizados en profundidad por Marie-Cécile Guhl en «Les paradis ou la configuration mythique et archétypale du refuge», *Circé: cahiers* du Centre de recherche sur l'imaginaire, (Paris), nº 3, «Le refuge II», (1972), pp. 11-104.

[134] *La poétique de l'espace,* p. 68.

[135] *Op. cit.,* p. 40.

equipararla con la idealización de la casa de los Dalleray[136] efectuada por Julien antes de introducirse en ella, pues tendería a satisfacer necesidades primarias apenas cubiertas, aunque sí con el trasfondo de la realidad que descubre al adentrarse en ella: una luz cálida, muebles antiguos, un aroma agradable a tabaco inglés flotando en el ambiente, la figura del padre leyendo , la paz que se refugia aquí «sous le berceau des arbres», especie de templo ojival al pie del cual se acomoda el cauce del río.

El elemento vegetal y el agua están siempre presentes. Lo que varía es su situación respecto al entorno circundante. Con las últimas gemas del tesoro encontrado en el cayo de los papagayos, Antoine compra una finca cerca de Aix-en-Provence en la que a partir de entonces llevará una vida tranquila en compañía de Soledad[137]. A unos quince kilómetros de Limoges, pasado Saint-Priest-sous-Aixe, madame Dillon posee una propiedad a orillas de la Vienne compuesta por un extenso parque y una casa de campo a la que se retira a menudo para evadirse resucitando parte de su juventud[138]. Las dos se encuentran en el campo aunque a poca distancia de una localidad de los alrededores, al igual que Soubremont, entre castaños, plátanos y arbustos y a unos minutos de Aixe-sur-Vienne[139], o Le Breuilh: «cette demeure, peu éloignée de la ville mais tout à l'écart des routes, dans une campagne intacte où sinuaient, parmi les châtaigneraies, les sapinières et les patures, des chemins vicinaux montueux et cahotants»[140]. Un sendero bordeado de plantas silvestres y un castañar aislan la casa de «Vacances»[141] de la granja más próxima; esta distancia o los tres kilómetros que separan Les Glycines del centro de Verneuil[142] son suficientes para preservar la individualidad y el recogimiento de los personajes margeritianos sin que, por otro lado, lleguen a ser excesivos y favorezcan la

[136] «Frédérique», *Les Œuvres Libres,* (Paris), nouv. sér., nº 129, (fév. 1957), pp. 126 y 129.

[137] *L'île des perroquets,* pp. 306 y 346.

[138] *Le Vin des vendangeurs,* pp. 221-223. En esta obra Margerit rememora algunos episodios de su etapa juvenil.

[139] *Phénix,* pp. 238-239.

[140] *Frédéric- Charles Messonier,* p. 108.

[141] *Op. cit.,* p. 4.

[142] *Par un été torride,* p. 16.

incomunicación. Arropada por la vegetación circundante y fuera del perímetro urbano, no obstante, la casa ideal mantiene ciertos vínculos con el mundo de la civilización. Coincidiendo en este punto con Alain-Fournier[143], Robert Margerit se inclina por una solución intermedia: incapaz de decantarse por la integración en el pueblo o la ciudad o por la soledad de los parajes retirados, el autor opta por conciliar naturaleza y sociabilidad.

Entre otros refugios exclusivamente naturales, destacamos el dominio de Mont-Dragon, lugar en el que, desde la óptica de un representante del poder judicial , suceden cosas extrañas y se forjan caracteres poco comunes pero en el que no se vive banalmente, como en una ciudad o en un hogar burgués. Mont-Dragon constituye el polo opuesto de París. La vida transcurre apaciblemente hasta que un elemento perturbador se introduce en este universo en estado natural, ajeno a la gran conmoción provocada por la guerra pero vulnerable e indefenso ante otro tipo de peligros: «Personne au château ne savait ce qui se passait. On s'en souciait peu, d'ailleurs. [...] Chacun y vivait captif de sa passion, à l'écart d'un monde dont tous cependant subissaient la contagion cruelle». Dormond amenaza con acabar con la paz que reina en el corazón del fértil valle pero el instinto de conservación hará frente a la intimidación. Visto desde lo alto del monte Draconis, este rincón de la tierra adopta el aspecto de una cavidad boscosa, rica en pastos y atravesada por hilillos de agua semejantes a los que recorren el interior del organismo humano. Entre hayedos y bosques de castaños, apenas se vislumbra el castillo de los Boismênil, su huerto y su parque. La forma cóncava del terreno y el lugar elegido para su emplazamiento refuerzan la sensación de calma comparable a la que se respira en el interior de la nave lateral de la iglesia de un monasterio: «une allée de marronniers, toute pareille au bas-côté d'une nef, [...] longeait la demeure». Pero tras la apariencia serena del paisaje y el rostro amable de la casa se ocultan pasiones e instintos que responderán

[143] Michel Guiomar: *Inconscient et imaginaire dans «Le grand Meaulnes»,* Paris: José Corti, 1964, pp. 60-65.

violentamente ante agresiones externas[144]. El mismo escenario mostrará un semblante lúgubre al final.

Por lo que respecta a La Vernière, a pesar de que en ocasiones pueda resultar atractiva e incluso seductora, habitualmente exhibe su cara tétrica: «ses murailles de schiste noir et gris, ce lourd toit d'ardoises [...], cette pesante architecture qui évoquait bien davantage la prison que la gentilhommière suscitaient dans le crépuscule [...] les pires idées de désolation et d'irrémédiable ensevelissement». Idéntica impresión de tristeza produce el parque, como consecuencia de la desidia que emana de su actual propietario: «[...] de vieilles lianes aux baies mortes, aux feuilles desséchées. Mais çà et là un arbre péri, abattu par quelque tempête, avait effondré les voûtes, les étages, les faîtes de rameaux». Los esfuerzos de Fabien y Hélène por reparar los desperfectos del parque y reordenar esta maraña natural resultan vanos desde el momento en que el hermano menor tiene que marcharse. Fabien es el único que se mantiene en contacto con el mundo exterior, que se esfuerza por crear, conservar y dar continuidad a la herencia ancestral, mientras su hermano, «ce gros ours» sin civilizar que rehuye todo trato, personifica el instinto de destrucción: Gustave contribuye a ampliar la siniestra historia de La Vernière con nuevos crímenes y vidas destruídas[145].

En lo que concierne a Lern, que en un principio constituye el retiro idóneo para apartarse de la carrera militar y aliviar las decepciones que produce la vida castrense y se convierte en el refugio ideal para iniciar una relación que contraviene las normas establecidas, la casa y el jardín atraviesan conjuntamente etapas de renovación, abandono y destrucción. Al principio Lucien rehabilita esta especie de palacio de la Bella durmiente del bosque y lucha contra la opulencia de la naturaleza, pero con el tiempo ésta invade la propiedad y la casa adopta una fisonomía cada vez más lúgubre. La existencia de los Montalbert se va degradando y el total aislamiento les lleva a cometer

[144] *Mont-Dragon,* pp. 21, 32, 43, 359, 369, 381, 405, 425 y 432.
[145] *Le château des Bois-Noirs,* pp. 17, 60, 64, 108, 113, 146 y 159.

los crímenes más execrables de los que será testigo una tierra agreste[146]. Por un lado, vegetación salvaje e instintos desatados suelen ser sinónimos en la obra de Robert Margerit y, por otro, jardín tupido y ordenado equivale a intimidad serena.

Como hemos podido observar, un mismo espacio puede admitir distintas interpretaciones. Adquiere un significado u otro en función del contexto y como consecuencia de la ambivalencia inherente a la imagen. Cuando Margerit hace referencia a La Haie-Sainte o a Hougoumont[147] prevalece el régimen diurno de la imagen. Las estructuras heroicas de lo imaginario se imponen sobre la representación mística de ambas granjas, si bien las connotaciones de protección no desaparecen durante el desarrollo de la contienda: «[...] Hougoumont. Un toit aux tuiles roses –pigeonnier ou clocheton de chapelle– sortait des frondaisons. Le mur d'un verger apparaissait par place sous des pommiers projetant sur sa blancheur une dentelle d'ombre».

El autor no pone la tarea fácil al lector que quiere profundizar en su obra, de manera que la ambigüedad que imprime a sus novelas constituye un estímulo para aquéllos que gustan de resolver los enigmas que subyacen en toda creación artística. La ambivalencia que tratamos de descifrar proviene a veces de la antítesis que existe entre descripción objetiva y subjetividad. Los calificativos que caracterizan la casa de los Aigremore la convierten en un lugar sombrío e inhóspito, habitado por gente que rechaza las ventajas que ofrece la vida en comunidad desde el siglo XV, cuando fue construída «très en dehors de la ville», y no sólo rehuyen el trato con sus vecinos, sino que además subrayan sus diferencias con el entorno, la sociedad y la época que les ha tocado vivir a través del estado de su vivienda: estropeada, sin electricidad, con un trozo diminuto de jardín que no fue vendido y una fuente seca. Entre el aspecto inquietante del conjunto de la casa o de algunos rincones en particular, como la habitación o el taller del barón, y las personas se establece una relación de oscura semejanza que contrasta con la frescura y la vivacidad de Junie, para quien este hogar adoptivo en el que se siente como en un «nid

[146] *La terre aux loups*, pp. 93, 167, 171 y 488.

solidement accroché dans un abîme» resulta mucho más acogedor que el domicilio que comparte con su marido. La sensación de seguridad que recobra cada vez que vuelve a esta casa de apariencia triste, misteriosa y carcelaria procede del cariño que le manifiestan los miembros supuestamente insensibles de la familia que lo recogió tras la muerte de sus padres: Cléone es su ángel de la guarda y el barón y la baronesa, su tutor y su segunda madre respectivamente. Tras el disfraz que Margerit les asigna, se oculta su verdadera identidad[148].

Un estudio pormenorizado de los ejemplos de falta de correspondencia entre espacio físico y afectividad nos ha llevado a establecer dos tipos diferentes de desacuerdo: bien porque de una vivienda lúgubre emana un estado de felicidad [149], bien porque, por el contrario, una decisión tomada o un hecho acaecido en una casa agradable y acogedora provoca una situación de infelicidad [150]. Esta hipotética contradicción viene a confirmar nuestras teorías. Un edificio en el que nunca ha residido nadie o que ha de ser demolido y posteriormente recontruído carece por sí mismo de significado. El entorno en el que ha sido levantado contribuye a conferirle una identidad: si se despojara a La Corbelière de sus árboles, ésta se convertiría en una cárcel cercada por una tapia desmesurada[151]. Pero su verdadera idiosincrasia procederá de la personalidad de quienes habiten en ella.

La lectura que hacemos de la casa de los Delignère varía con la presencia o la ausencia de la hija. Si Jacqueline no está, la propiedad –Les Quiconces– parece muerta incluso en primavera, cuando todo se regenera. Con su elegancia simple hace que el decorado recargado en el que viven sus padres resulte menos artificial. Ella suple rebuscamiento y convencionalismos con su sencillez. Frente al cúmulo de objetos dorados y exóticos que atestan la casa –armas antiguas, porcelana de Sajonia, cerámica

---

[147] *Ibídem,* pp. 24 y 33.
[148] *Les amants,* pp. 37-43, 98, 122-126 y 200.
[149] Véase *Les amants,* p. 54.
[150] *Le Dieu nu,* pp. 153 y 181.
[151] *Une tragédie bourgeoise,* p. 97.

oriental, tapices en los que se convulsionan dragones eructando llamas, etc.–, destaca la sobriedad de su habitación, santuario perfumado de naturalidad[152]. Sin embargo, una personalidad más fuerte impregna el ambiente irrespirable de la casa de «G...»[153], asfixiante desde el día en que se convirtió en madame Beaufort.

A pesar de los pasajes citados en los últimos párrafos, entre la vivienda y el que la ocupa existe normalmente una relación de reciprocidad. La casa de Adrienne es fría y cortante como su propietaria: rodeada de una verja revestida de placas de metal, se accede a ella a través de una senda cubierta de gravilla rechinante que lleva hasta la marquesina de la entrada, dentada como la chapa de la puerta. Al color blanco de la casa, hay que añadir el aspecto del vestíbulo «mosaïqué et peint en faux marbre» y del salón «glacé malgré la chaleur» y el desorden de su habitación que se corresponden con su carácter seco, distante y desconcertante. Los materiales, formas y colores elegidos por Margerit crean una atmósfera gélida, incómoda e irritante que concuerda con la manera de ser de la joven[154].

De la misma manera, la personalidad de monsieur Ballureau impregna todos los rincones de su casa, estrecha como sus miras y alta como la elevación que cree haber alcanzado en tanto que director de una revista local. Su nombre destaca por la intensidad de las letras doradas que figuran en la placa colocada en la verja aunque también llama la atención el brillo de la escalera encerada y de las paredes ocultas tras la chatarra arqueológico-regionalista dispuesta de manera ordenada sobre tableros tapizados en tela encarnada: colecciones de armas, objetos de cobre, llaves labradas, monedas de escaso valor, etc. No obstante, el objeto más acorde con su carácter se encuentra en su despacho: un espejo instalado enfrente de su mesa y en el que se contempla a sí mismo, en lugar de mirar a su interlocutor, y que revela su fijación narcisista[155]. La interpretación diurna del tono dorado concuerda con el significado negativo del espejo y de los destellos

[152] *Le Dieu nu,* pp. 41, 79 y 89.
[153] *Ibídem,* p. 57.
[154] *Le vin des vendangeurs,* pp. 413-415.

triviales que despiden las piezas de colección de Jérôme Ballureau. Luminosidad y altura espectaculares denotan orgullo y separación en este caso[156].

Además de esta relación de correspondencia que a Margerit le gusta establecer entre el lugar de habitación y la persona que reside en él, acostumbra a contraponer espacios, situaciones y personalidades opuestas. Por lo que respecta al nivel social y a la abundancia o escasez de medios de los protagonistas, analizaremos diversos tipos de antítesis dentro de las cuales la función de uno de los términos consiste en realzar el término opuesto.

Le vin des vendangeurs ofrece varios ejemplos significativos al respecto que merecen ser tomados en consideración. En primer lugar, la casa de madame Dillon llama la atención del lector por el marcado contraste que se da entre el exterior «d'aspect banal» y la apariencia recargada de la primera sala en la que nos adentramos, decorada con una mezcla de motivos ornamentales chino-japoneses que terminan por irritar y agobiar al visitante. Tal profusión de sedas rojas, bordados plateados, abalorios..., excesivamente vistosos, da mayor realce al resto de la casa. Frente al abigarramiento y la estridencia de este salón que preserva la memoria de su padre, las demás habitaciones están amuebladas con elegancia y distinción. Por citar algún ejemplo, el colorido y la luminosidad del comedor proceden de los lienzos impresionistas elegidos por Edmée Dillon para decorar la antesala del lugar más sencillo y confortable de toda la casa: una veranda en la que se recoge su intimidad durante el día, en torno a un piano y en el hueco de un sofá. Esta atmósfera de refinamiento responde a una «concepción inteligente de la existencia» en la que priman el bienestar y la comodidad y que nada tiene que ver con el lujo altivo y no exento de artificio que rodea a los Saint-Maur: en su chalet

---

[155] *Ibídem,* pp. 260-264.

[156] Gilbert Durand: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* pp. 162-167 y 299-306, profundiza en las diferencias que existen entre la sustancia y el reflejo dorados y René-Lucien Rousseau: *Les couleurs,* pp. 128-139, se refiere igualmente a la ambivalencia de dicho tono en el capítulo que dedica al color amarillo.

de Saint-Palais, el adorno llamativo y el respeto a ciertos convencionalismos modernos son lo más importante para el dueño de una casa que *puede* resultar agradable[157].

Por los comentarios del narrador deducimos fácilmente hacia qué lado se inclinan las preferencias de Margerit y cual es su forma de entender la vida. Como buen historiador y psicólogo, el autor se documenta meticulosamente sobre la época elegida para sus relatos y analiza el comportamiento de sus personajes, pero no hay que olvidar que la ficción novelesca le permite dar su propia interpretación en cada obra. Aunque a menudo ceda la palabra a actores portadores de diferentes puntos de vista o de tendencias contradictorias, como en el primer tomo de *La Révolution*, cuando los representantes del pueblo quedan impresionados a su entrada en Versalles y experimentan reacciones de «respeto involuntario» –Claude– e irritación –Montaudon– ante «un faste superfétatoire, bien trop coûteux» [158], en numerosas ocasiones utiliza la ironía: en los pasajes dedicados a describir la «chaumière» de Tallien, en aquellos destinados a ridiculizar la figura del rey: grueso, torpe y vulgar en el centro de un inmenso salón cuyo techo representa la apoteosis de Hércules, y a encumbrar a la reina: «madame Déficit», hermosa y majestuosa en un decorado teatral[159], etc. No cabe duda de cual es su parecer en lo concerniente al fasto y a la ostentación: la razón ha de prevalecer sobre el derroche de lujo y de riqueza.

Frente a la pompa y a la exteriorización vanidosa, mencionaremos la discreción de los hermanos Salard y la vida recogida de la hermana en su nueva casa, única muestra de enriquecimiento de una familia a la que no le gusta hacer alarde de su situación financiera[160]; si bien nos detendremos de nuevo en *Le vin des vendangeurs* para aludir a una antítesis más llamativa. Como las dos caras del dios Jano, austeridad y magnificencia se desposan pero siguen trayectorias opuestas. Entre la guarida «desnuda» de David, cuya vida ascética le mantiene apartado de lo superfluo e incluso de lo necesario, y el

[157] *Op. cit.*, pp. 71-76 y 161.
[158] *La Révolution I*, pp. 151-152.
[159] Véase *La Révolution IV*, pp. 185 y 250 y *La Révolution I*, pp. 153-157.

brillo deslumbrante de las casas de Rachel existe un antagonismo incuestionable. Mientras el mobiliario del primero se reduce a una mesa, varias sillas y algunas obras de arte que adornan provisionalmente el salón antes de pasar a manos de sus hermanos, ella muestra con orgullo «une assez grande pièce, pleine de reflets de glaces, riche, théâtrale». Entre destellos verdaderos y reflejos simulados, ella misma es descrita como una «trop resplendissante statue» en armonía con su entorno: cuando Margerit se refiere a l'Étoile, la zona más lujosa de París, y cuando alude al callejón sin salida situado junto al cementerio de Montmartre. No obstante, al final de la obra Rachel se traslada a un edificio antiguo con pocos adornos y magníficas vistas al puente de Saint-Louis para llevar una vida sencilla en compañía de Philippe[161].

En el palacete de los Aigremore transcurren los días al margen de la vida frívola y superficial. La sobriedad en la decoración de la fachada llama especialmente la atención por tratarse de un edificio ubicado en una fastuosa avenida junto a construcciones de los siglos XVII y XVIII «chargées de bossages, de cariatides, de guirlandes, de balcons ventrus». Rodeados de vecinos que viven de cara al exterior, el estado de abandono que presenta la vivienda del barón sorprende aún más porque, pudiendo «garder à leur demeure au moins une apparence», a pesar del declive de su fortuna, optan por manifestar su descontento de esta manera: «Ces signes d'indigence, cette déchéance, ce dénuement affiché, étaient nécessaires». Entre el rostro sombrío de la casa vista desde fuera y el aspecto austero e inquietante de los miembros de la familia Aigremore existe una relación de perfecta armonía que se traslada al interior: aun cuando descubrimos rincones menos oscuros y algunas muestras de afecto y sensibilidad, predominan los tonos mortecinos y la austeridad, que el autor ha encarnado en Cléone, la hija . Su rigidez inflexible y su puritanismo encajan bien en el marco de la *negra* casa que le vio nacer: «cette maison où leur jeunesse se livrait à des jeux étonnamment sérieux -cette demeure pleine d'ombres, de rideaux, de chambres vides où, dans la poussière des planchers, se

[160] *Une tragédie bourgeoise,* p. 32.

voyaient d'énigmatiques empreintes de pas». El negro es la negación de la luz y de la vida, es símbolo de luto y de tristeza. En el caso de Cléone-Irène podría pensarse que se opone al rojo del «studio» de Rico aunque, en realidad, recibe la misma valoración. La hija de los Aigremore lleva una doble vida: virtuosa en exceso durante el día y sumamente impúdica por la noche, pero esta aparente contradicción se resuelve en un mismo instinto de destrucción dirigido contra sí y contra los otros. A primera vista, el refugio del hijo Artigues representaría la mera compensación de la severidad diurna pero, si observamos con detenimiento el rojo intenso de la alfombra y las cortinas, el terciopelo carmín del sofá o el púrpura de las estanterías y el escritorio, comprendemos que dichos tonos no poseen connotaciones báquicas o dionisiacas; se asocian al dios Marte, a la crueldad sádica del rojo que deriva hacia el negro infernal, y aluden a la idea de muerte y destrucción[162]. No obstante, Margerit contrapone el lujo voluptuoso del apartamento de Rico al estilo pequeñoburgués del espacio de la vivienda que ocupa monsieur Artigues, cauteloso y fiel a sus orígenes[163].

Próximos pero sin llegar a confundirse, a unos pasos de distancia, separados por varios rellanos intermedios o a la vuelta de la esquina, la ostentación y la austeridad y/o la abundancia y la precariedad se enfrentan o se contrarrestan, según los casos. En *Le Vin des vendangeurs*, Margerit nos describe un edificio de aspecto distinguido cuya elegancia y comodidad disminuyen a medida que vamos ascendiendo. Por encima del tercer piso las escaleras «sin encerar» se estrechan y los inquilinos acceden a sus buhardillas a través de un pasillo mal iluminado. Entre el rellano del primero y el tejado existe una gradación poco frecuente en las novelas margeritianas. En la misma obra, y al final del boulevard Fleurus, el protagonista deja de repente «les luxueuses façades pour l'envers de ce décor majestueux». Como en las grandes avenidas de París, el reverso sin lustre de la misma

---

[161] *Op. cit.*, pp. 436-438, 479, 503 y 526.

[162] Los diferentes matices del rojo y los colores asociados al negro han sido analizados por René-Lucien Rousseau: *Les couleurs: contribution à une philosophie naturelle fondée sur l'analogie,* pp. 88-127 y 149-160.

[163] *Les amants*, pp. 37-42, 58, 70, 98-99 y 122.

moneda muestra una imagen triste de la vida cotidiana: por una calle estrecha y atravesando un patio pequeño llegamos a un piso de «vieille fille», diminuto, chabacano y triste: «bourré de fauteuils de peluche et de bibelots affreux. Des boiseries marronnâtres, rechampies de filets bleus et roses [...]»[164].

Con Margerit nos introducimos en los hogares de toda la escala social. Al margen de la situación económica de cada clase, encontramos ambientes diferentes en todas las capas: coquetos, deslucidos, cursis y sencillos. Al lado de los que irradian naturalidad, se encuentran los de quienes prefieren el artificio, bien porque disfrutan jactándose de su condición, bien porque tratan de aparentarla o adquirirla. El contraste entre la modesta casa en la que vive Bernard y la magnificencia del palacete de los Naurissane es particularmente llamativo[165]. En un barrio de tono grisáceo de las afueras de Limoges, en la parte baja de la ciudad, el lugar reservado para la intimidad del joven aprendiz de comerciante: «une soupente dans le grenier du petit bâtiment établi en appentis» resulta más confortable que la fastuosa residencia situada en la parte alta de la ciudad, frente a la Pépinière royale. Tras una verja dorada, se alza un edificio deslumbrante cuyo aspecto impresiona agradable o desagradablemente a las visitas. «À l'intérieur, le marbre, le fer forgé, les boiseries sculptées, les plafonds peints, les valets en livrée bleu clair à galons d'argent lui produisaient chaque fois la même impression de décor théâtral, fait pour la représentation, non pour l'intimité». Margerit habla por boca de Lise para criticar lo que le parece excesivo: en época de escasez, un jardín de invierno constituye el súmmum de lo anti-natural: «Partout, des bouches de chaleur entretenaient une température printanière. Ici, on ne manquait pas de combustible».

Pero las circunstancias cambian para todos durante el periodo revolucionario y, lo que los griegos y los romanos hubieran atribuído a la intervención de la diosa Fortuna, Margerit trata de justificarlo históricamente. En el segundo tomo de *La Révolution*, vemos cómo la mansión de estos burgueses acaudalados –que el autor sitúa

[164] *Op. cit.*, pp. 114-115 y 199.

deliberadamente junto a una representación de los poderes establecidos: el tribunal del departamento, la iglesia de Saint-Michel y la antigua Tesorería– aparece despojada de todos sus brillos: «Tout était noir dans la demeure (...) Seule la lueur du réverbère donnait une vague clarté à travers les fenêtres», sumida en un silencio absoluto, habitada por espectros y con el jardín de invierno moribundo: «Derrière le vitrage, les feuilles recroquevillées jonchaient le sol. Les bouches de chaleur ne chauffaient plus». El propio Louis Naurissane se ve obligado a abandonar su domicilio y refugiarse en un modesto alojamiento de la rue Saint-André-des-Arcs [sic] en París[166].

A lo largo de los cuatro tomos consagrados a la Revolución, Margerit se detiene en varias ocasiones a describir el deterioro de la vivienda de los personajes y/o el traslado a un edificio de inferiores condiciones, como en el caso de la familia real que ve cómo la plebe invade y destroza sus aposentos en junio de 1792 y, un mes más tarde, ha de sobrevivir con lo indispensable en cuatro antiguas celdas del convento de los Fuldenses: «quatre pièces aux murs plâtreux, aux fenêtres nues, le sol pavé de carreaux rouges»; la primera, con una simple mesa y algunas sillas desiguales; otras dos, con camas «sin dosel» para los reyes y sus hijos y, la última, con los colchones colocados sobre las baldosas del suelo. El contraste entre las estancias de las Tullerías y la torre pequeña del Temple es, si cabe, mayor aún. La habitación de Maria Antonieta «grande, très riche avec son plafond peint par Mignard, ses lambris clairs, ses rinceaux et listons dorés, son lustre de cristal, sa large cheminée en marbre blanc, son tapis de la Savonnerie» –evocada repetidas veces por Margerit para insistir en las desigualdades– y el agujero siniestro del vetusto monasterio en el que permanecen custodiados hasta octubre constituyen los extremos más distantes a los que un personaje margeritiano haya podido llegar; si bien, con el traslado a la torre más grande mejoran sustancialmente sus condiciones de vida: habitaciones separadas, empapeladas, amuebladas y con estufa[167].

---

[165] *La Révolution I,* pp. 28-29, 34 y 53-54.
[166] *La Révolution II,* pp. 57-58, 62, 64 y 555.
[167] *Ibídem,* pp. 112, 238-239, 487 y 634.

La situación de la mayoría de los personajes que juegan un papel importante o secundario en *La Révolution* evoluciona al ritmo de los acontecimientos históricos. Junto a los que se derrumban y no vuelven a levantarse, están los que prosperan y después se hunden, los que intentan progresar y aquellos que ascienden, descienden y se recuperan de nuevo. Estas variaciones llevan consigo el correspondiente cambio de domicilio, más frecuente entre los representantes de la Nación que entre los simples ciudadanos.

Aunque provisionalmente, los Roland pasan del insignificante piso de alquiler de la rue Guénégaud al magnífico edificio del ministerio: con un porche majestuoso, un patio semicircular, suelos de mármol, escalera con doble rampa, salones esplendorosamente decorados con artesonados dorados esculpidos y otros lujos tan efímeros como su cartera de Interior; y de la residencia suntuosa a una casa de un solo piso –rodeada de otras más grandes–, desde donde ven cómo disminuye su influencia y se aproxima su ocaso definitivo[168].

Claude, el personaje principal de la novela, lleva una existencia acorde con sus principios: en Limoges lo vemos en su despacho «d'une austérité spartiate» y su domicilio de Paris, empapelado con emblemas revolucionarios, es calificado de «nid du patriotisme»[169]. Pese a desempeñar distintos cargos, en ningún momento piensa en trasladarse a un lugar *para privilegiados* y permanece en su vivienda, junto a un mísero fuego, como la mayoría de los ciudadanos. Sólo en 1796 sus ahorros le permiten convertirse en propietario de un «bel hôtel d'émigré» con patio y jardín , a pesar de que él mismo no sale de su asombro al verse convertido en honrado propietario. Entre esa fecha y finales de 1852, los vaivenes que se producen en la vida política nos trasladan a su lugar de residencia en el exilio: «un vaste pavillon dépendant d'un hôtel particulier dont le propriétaire – un gros brasseur d'affaires – était le mari d'une actrice française autrefois célèbre: Mlle Sage»[170].

---

[168] *Ibídem,* pp. 80 y 665.
[169] *La Révolution I,* p. 75 y *La Révolution II,* pp. 197 y 279.
[170] *La Révolution IV,* pp. 15, 347 y 482-483.

Curiosamente, Lise y Claude se sitúan ahora por debajo de Babet, la peluquera de Thérèse Naurissane, rival de la propia Lise y vecina del futuro maréchal Delmay en el otoño de 1788, cuando ambos vivían en un callejón sin salida de los arrabales de Limoges, al que no le faltaba luz y alegría a pesar de que estuviera sucio y apestara a estiércol[171]. En este caso se invierten las posiciones como cuando Bernard va a hacerle una visita en el invierno de 1792, a una mansión de la rue de l'Université en la que le recibe con «une débauche de lumières et de fleurs»; pero no hay que olvidar que, mientras el itinerario de Claude y Lise transcurre de forma relativamente estable, sin grandes oscilaciones –si tenemos en cuenta el momento histórico en el que se sitúa el relato–, el trayecto vital de Babet aparece salpicado de numerosos altibajos. Desde la casa de adobe y madera, de paredes agrietadas y adornada con flores por su madre, le perdemos la pista hasta que reaparece rodeada de un lujo que desentona con la penuria del momento y que es tan insolente como el que exhibiera Thérèse en 1789. En un salón «brillant d'ors, de glaces et de cristaux, tiède comme l'était autrefois en cette saison l'hôtel Naurissane» la dejamos de nuevo, acompañada de sus admiradores y de otras actrices del Théâtre-Français que veremos recluídas con ella poco después en la prisión para mujeres de Sainte-Pélagie. Por lo que la propia Babet nos cuenta al final de la obra, Rusia es su siguiente destino y el lugar en el que se siente más desarropada: una «épouvantable retraite» constituye el peor asilo de su existencia, intercalado lógica y premeditadamente por Margerit para dar mayor realce a su última morada: la mansión de un importante hombre de negocios que se convierte en su marido[172].

Aunque en principio todo palacio, castillo o vivienda de amplias dimensiones tiene habilitada una zona para la confidencia –«petit salon» o biblioteca , para las conversaciones íntimas o secretas[173]– y para el recogimiento, reservada a la familia y a los más próximos, la impresión general que transmiten estos espacios en la obra

[171] *La Révolution I,* p. 28.
[172] *La Révolution II,* pp. 567-570 y *La Révolution IV,* p. 483.
[173] *La Révolution II,* p. 568 y *La Révolution IV,* p. 196.

margeritiana es de falta de intimidad. Si tomamos las Tullerías como ejemplo una vez más, constatamos que ni siquiera en sus aposentos puede poner coto la familia real a las intromisiones del exterior en su vida privada. Esa paz, imposible de alcanzar en palacio, la encuentran en la que es su casa durante algunas horas: «une coquette demeure au bord de la Marne», propiedad del alcalde de La Ferté-sous-Jouarre. Fresca en verano, invadida por el perfume de las rosas del jardín y las flores de los tilos: «tout respirait ici le calme, la douceur de la vie la plus tranquille»[174]. También entre el castillo en el que se instala el cuartel general y la casa en la que Bernard logra descansar por la noche y de la que se va con «une certaine tranquillité d'esprit» a la mañana siguiente[175] observamos la misma correlación que se repite con frecuencia en *La Révolution* y no ha sufrido alteraciones desde *L'île des perroquets*.

Como contraposición a los palacios y mansiones que destacan por sus brillos deslumbrantes, los edificios antiguos que ya no ofrecen imágenes engañosas de la realidad y que conservan el calor del pasado y las raíces del presente, son lugares propicios para el retiro y la familiaridad, siempre que no se hallen en un estado de total abandono. El conde François de Douhet, tras treinta años dedicados a servir al rey, deja la guerra y vuelve a la casa que dio cobijo a varias generaciones de su familia para dedicarse ahora a la ciencia y vivir plácidamente en su castillo de Laveix, que le recibe sonriente, «rechoncho» y cubierto de parra virgen, glicina y rosas. Margerit logra contagiar esa impresión de bienestar dichoso a base de personificaciones y restando importancia a los signos de nobleza que muestra dicha construcción[176]. Entre el esplendor y la decrepitud existe un estadio intermedio en el que la casa margeritiana se convierte en el refugio ideal.

Por lo que respecta a los castillos y palacios de los relatos y novelas del autor, salvo el ejemplo que acabamos de mencionar, los demás aparecen resplandecientes o son

[174] *La Révolution I*, pp. 346, 376 y 394.
[175] *La Révolution II*, p. 600.
[176] «L'aventure de monsieur de Douhet», *Les Œuvres Libres*, nº 95, p. 23.

vetustos. Sin embargo, y siguiendo a Bachelard[177]cuando se refiere a Saint-Pol Roux, algunos castillos –o palacios– guardan en su seno «une chrysalide de chaumière pour s'y blottir». La «orangerie» en la que viven Guglielmo Arraghi y su esposa forma parte de un conjunto en el que la edificación principal: «un vétuste *palacio* décrépi, couronné d'une terrasse à balustres surmontée, elle-même, d'étranges cabanons en bois...», contrasta con el antiguo jardín de invierno por la elegancia y el estado de conservación de este último; llama la atención la finura del estilo florentino de la fachada, los tonos delicados de las habitacionnes y la luminosidad que penetra en este rincón a través de la pared de cristal[178].

No obstante, la crisálida más significativa se encuentra en La Vernière: «une bibliothèque de modestes dimensions, donnant sur la terrasse par une porte-fenêtre à petits carreaux verts qui prêtaient à la lumière une tonalité sous-marine». Este retiro abrigado, elegido por Fabien para alejarse de la mediocridad del presente, nos transporta a un lugar apartado y profundamente tranquilo que recuerda al recinto que nos albergó antes de nacer. Saliendo de aquí, el protagonista no ve más que desidia y descomposición; por eso, y a diferencia de Des Esseintes, quien se encierra en su comedor-embarcación para defenderse pasivamente contra el *spleen*[179], él lucha contra el olvido y la apatía reinante reviviendo el pasado con ilusión: «cet ordre, parmi ces objets qui conservaient vivante à La Vernière une continuité entre les âges les plus lointains et un présent où leur choix, leur entretien disaient avec évidence la volonté de maintenir»[180].

Por lo que respecta a las viviendas grandes y lujosas, habitadas por nobles y gobernantes, escasean los espacios íntimos en las descripciones margeritianas de estas residencias. En el palacio del conde Henri de Giard y su amigo monsieur d'Autremont, la

[177] *La poétique de l'espace,* p. 70.

[178] *Le vin des vendangeurs,* pp. 389-390.

[179] Resulta muy curiosa la recreación de las profundidades subacuáticas que Huysmans esboza gracias al acuario que Des Esseintes puede contemplar desde su ventana, como si se encontrase en el interior del célebre submarino de Jules Verne. Véase J.-K. Huysmans: *À rebours,* Paris: Gallimard, 1977, p. 103.

[180] *Le château des Bois-Noirs,* pp. 64-65, 82-85 y 113.

salita elegida por Soledad para sus encuentros amorosos parece poco acogedora: los espejos encastrados en las paredes, el agua que murmura en el estanque, los reflejos de baldosas y azulejos y los ocelos de un pavo real hacen que Antoine se sienta observado y vigilado. El hechizo de la riqueza se desvanece pronto para él y se ahoga en un decorado suntuoso que enseguida le resulta inhabitable. Entre las viviendas de los simples mortales y la pompa oriental que rodea al virrey de las Antillas españolas, los palacios de la isla de Cumaña, «brillantes architectures hispano-mauresques fouillées comme des dentelles, égayées par des ornements de faïence émaillée» se vuelven inhóspitas para el protagonista de *L'île des perroquets*[181], si bien la sensación de hostilidad y de falta de seguridad es mayor cuanto mayor y más intrincado es el trazado del edificio.

A los ojos de sus visitas, la residencia del representante de la corona española responde a una concepción enrevesada de la habitabilidad y, por ende, de la existencia. El recorrido que siguen desde la entrada hasta el recóndito gabinete de don Gusman alterna galerías talladas en ónice y barrocos salones de columnas retorcidas –que despliegan sus ramas como árboles de mármol, oro y esmalte– con largos y oscuros pasillos y escaleras angostas, de forma que aquellos que han sido invitados a realizar el trayecto llegan perplejos –«à la manière de trois barques minuscules perdues sur l'immensité de la mer»– al despacho de un «homúnculo» extremadamente pequeño y con aspecto de insecto, cuyo poder es inversamente proporcional a su talla. De mirada penetrante e impenetrable: «des yeux invisibles sous les bésicles miroitants», sus intenciones son tan ocultas como el enclave que elige para guarecerse y mantener las distancias[182].

Otros laberintos[183], sombríos y desprovistos de ornamentación desconciertan por la cantidad de escollos en forma de puertas que el aventurero ha de atravesar hasta dar

[181] *Op. cit.*, pp. 219-221, 223-224 y 264.

[182] *L'île des perroquets*, pp. 211-214.

[183] El significado del laberinto ha variado a lo largo de la historia de la literatura; por eso el profesor Pierre Brunel ha cedido la palabra a André Peyronie, quien se ha detenido a interpretar distintas obras de

con una especie de cofre que guarda una joya de inestimable valor: «une chambre qui me parut vaste, somptueuse, toute pourpre, d'une pourpre un peu violette, rayonnant autour d'un grand lit de coquillages [...]»; pero los hay que pueden no ser seguros ni siquiera para quienes viven dentro: cuando Junie presiente que una amenaza, proveniente del seno de la casa de los Aigremore, se cierne sobre ella, no hay rincón que la resguarde: «cette maison, avec ses immensités désertes, ses recoins, ses passages compliqués et bizarres, ses ombres, ses entassements de vieux meubles, ses cachettes, toutes ces tentures, était trop propice aux pièges et aux surprises»[184].

A menudo, esta distribución enrevesada de la casa es una proyección del laberinto interior del personaje que la describe. Existe una correspondencia entre espacio interior y espacio exterior que en ocasiones va más allá de la vivienda y se extiende al jardín y al conjunto del distrito. Dominique, el protagonista de «Le bal des voleurs», da varios rodeos por los barrios de las afueras de la ciudad hasta que su guía le introduce en un frondoso parque y le conduce hasta un vestíbulo oscuro de una casa de buena apariencia; una vez disfrazado, Lurey emprende un camino subterráneo que atraviesa pasillos estrechos y largos y sótanos lúgubres y renegridos para llegar al punto de partida: el jardín «du RENDEZ-VOUS DES AMIS», cuyos paseos siempre llevan al centro. El trayecto enrevesado, que hubiera podido solventar pasando al otro lado de una puerta, representa el viaje introspectivo que le ayuda a conocerse a sí mismo[185].

En otra casa antigua[186], solitaria y gris, «figée dans cette apparence solennelle et sourde qui prête aux hôtels d'autrefois cet aspect d'âtres froidissants, où se consumeraient, sous de la cendre, des ardeurs économisées», descubrimos un lugar reservado para las relaciones íntimas. En un marco vetusto y majestuoso, místico y

---

la Antigüedad, la Edad Media, el Renacimiento, la época clásica (s. XVII y XVIII) y la modernidad (s. XIX y XX) en el *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris: Ed. du Rocher, 1988, pp. 915-950.

[184] *Les innocents et les coupables*, p. 19. Nos gustaría aclarar que aunque *Les amants* es una reelaboración de *Les innocents et les coupables*, que Margerit no llegó a publicar, entre ambas hay ciertas diferencias que nos han llevado a analizarlas como obras distintas.

[185] *Ambigu*, pp. 25-29.

[186] Véase «Un drame historique», el tercer relato breve de *Ambigu*, pp. 65-82.

sepulcral a la vez, la curiosidad nos arrastra, escalón tras escalón y rellano tras rellano, a la morada del horror y la excitación. Este escenario sobrecogedor, en el que no faltan la noche negra y viscosa, los ladridos feroces y lúgubres, las tinieblas y el silencio agobiante del interior, Margerit lo sitúa paradójicamente en la parte alta de la casa. A medida que vamos subiendo, las llamas del infierno iluminan nuestro camino. No obstante, la ascensión de monsieur Godoï por el laberinto-tela de la mujer-araña, en el centro del cual queda atrapado, responde al esquema habitual de la caída. Esta escalada por la vía de la depravación lleva implícito el vértigo del abismo. Tal acumulación de símbolos nictomorfos, teriomorfos y catamorfos refrenda una interpretación negativa de esta casa de apariencia noble que enmascara su verdadera función: servir de cobijo a quienes practican determinados tipos de perversión.

La identidad del edificio cambia cuando éste pierde su carácter de habitación. Deja de utilizarse como lugar de residencia de uno o varios individuos unidos por vínculos afectivos para ser destinado a otros fines. Coincidiendo con importantes convulsiones políticas, sus ocupantes se ven obligados a abandonarlo y, de esta forma, un espacio que antes era de uso exclusivamente privado se convierte en un lugar invadido por un grupo o colectividad. Las explotaciones agrícolas de Hougoumont y La Haie-Sainte, que pasan a manos de soldados pertenecientes a uno u otro bando durante la batalla de Waterloo, se transforman en baluarte y objetivo militar respectivamente; si bien, al contemplar los alrededores de la primera, advertimos que esta metamorfosis se ha operado recientemente: los campos que la circundan todavía no presentan muestras de abandono: «Parmi les prés déjà fauchés, le gris argentin des avoines et les seigles couleur de sable, le jeune blé mettait des pièces d'un vert acide»[187]. El 18 de junio de 1815, la casa, el huerto, los graneros y los establos de Hougoumont, vistos por Lucien de Montalbert, cumplen una función meramente defensiva[188]. Aunque abandonadas por los campesinos, en busca

[187] *La terre aux loups*, pp. 24 y 33-5.

[188] Entre los numerosos autores que se han parado a analizar la importancia de Hougoumont en el desenlace de la batalla de Waterloo nos gustaría mencionar *Waterloo: 18 juin 1815*, Paris: Gallimard,

de un lugar más seguro, las granjas y casas asaltadas por los combatientes para pasar la noche recuperan provisionalmente su identidad en oposición a las construcciones, acordes con el rango, elegidas por el estado mayor para coordinar las operaciones militares: los cuarteles generales a los que alude Margerit no constituyen un refugio para el descanso en privado[189].

Por su forma, tamaño y emplazamiento, determinados espacios recobran la habitabilidad; otros la pierden para siempre. Mientras, en tiempos de la guerra de los Cien años, las viviendas paleolíticas de la región de Verneuil sirven de cobijo a los vecinos de la zona[190], las Tullerías, al convertirse en un espacio del dominio público en cuyos despachos se resuelven cuestiones de interés general, se ven totalmente despojadas de la vida familiar y sencilla que, en realidad, los reyes nunca pudieron disfrutar.

Por otro lado, nos gustaría referirnos a los casos excepcionales en los que, en circunstancias especiales, la vivienda asume funciones añadidas que normalmente no le son confiadas: en períodos de guerra, los domicilios particulares de los republicanos convencidos dan asilo a los heridos en el campo de batalla, supliendo así a los hospitales y a los hogares de los mismos; o bien, en etapas de obligado anticlericalismo, una mesa de una buhardilla basta para celebrar un matrimonio religioso en secreto[191]. Y tampoco queremos olvidar los escasos ejemplos en los que una propiedad no es otra cosa que un bien inmueble recibido en pago a unos servicios prestados o como dote pero que, no obstante, ha podido o podría dar abrigo a toda una familia[192].

1964, (Les Trente journées qui ont fait la France), pp. 347 y ss., de Robert Margerit, cuyo enfoque hemos contrastado con los comentarios que, desde el otro lado, han efectuado Geoffrey Wooten: *Waterloo 1815: el nacimiento de la Europa moderna,* Madrid: Eds. del Prado, 1994, (Ejércitos y batallas: batallas de la historia, 4) y John Macdonald: «Waterloo/ 18 de junio de 1815» en *Grandes batallas del mundo,* Barcelona: Folio, 1995, pp. 70-81.

[189] *La Révolution II,* pp. 595-600.

[190] *Frédéric-Charles Messonier,* p. 151.

[191] *La Révolution IV,* p. 389 y *La Révolution III,* p. 11.

[192] *La Révolution IV,* pp. 196 y 445.

Por último, nos gustaría hacer referencia a una serie de espacios que, sin ser una casa o vivienda, desempeñan el mismo papel, en exclusiva o además de otros cometidos. En primer lugar, el pabellón de caza de los Hardouin sirve de dormitorio a Geoffroy –el soltero de la familia– quien, en lugar de compartir techo con sus parientes, por las noches prefiere dedicarse con total libertad a la caza, su gran afición[193]. También lugar para el descanso y los placeres –aunque ajenos en este caso–, la vivienda-habitación de Gina –una prostituta– acoge tanto a clientes como a amigos, a quienes se cruzan en su vida pública y a quienes comparten con ella sus ratos de ocio[194]. Igual que Gina, Mañuela vive y trabaja en el mismo local: un bodegón de un blanco deslumbrante por el día y cabaret privado durante las horas nocturnas; no obstante, la habitación en la que recibe a sus protectores, con paredes enlucidas e incrustaciones de nácar, perlas y conchas marinas, está separada de la sala en la que la señora Encarnación da comidas y ella baila para sus admiradores[195].

Si nos trasladamos al ámbito militar, bastante presente en determinadas novelas de Robert Margerit, nos encontramos con ejemplos que hablan por sí mismos y que revelan la pervivencia de las mismas desigualdades que en la sociedad civil. Nos parece bastante significativa la correspondencia que el autor establece en *La terre aux loups* entre el lugar elegido por el estado mayor para fijar su cuartel general –un «cabaret»[196]– y la despreocupación que manifiestan la mayoría de los oficiales a pesar de sus interminables reuniones, así como entre la no demasiado buena reputación de este establecimiento y las *maniobras* llevadas a cabo por los mandos. Si aquí parece no quedar tiempo ni para coordinar las operaciones militares ni para descansar, en el rincón

[193] *La terre aux loups,* p. 174.

[194] *Une tragédie bourgeoise,* p. 58.

[195] *L'île des perroquets,* pp. 46-53 y 76.

[196] No traducimos la palabra «cabaret» porque, en realidad, no es ni una simple taberna, ni un merendero, ni un establecimiento en el que se puede bailar o asistir a un espectáculo musical, aunque tiene algo de cada uno de ellos.

escogido por el general Exelmans: «une maisonnette aux volets verts, séparée de la route par des troènes taillés», se alternan debidamente reposo y trabajo[197].

En la base de la pirámide, la tropa ocupa los peores cuarteles –también para dormir y concentrarse– o comparte simples tiendas de campaña –sólo para acostarse–; aunque la camaradería reinante en el escalón más bajo del ejército hace que estos lugares parezcan más acogedores. En situaciones extremas, envueltos en una manta, al abrigo de la madre tierra y con el cielo por techo protector, los soldados se sienten arropados. Algunos tenientes prefieren estar más cerca de sus hombres y se instalan, ellos sí, en tiendas individuales, ideales para aislarse, reflexionar, relajarse, recordar o simplemente soñar[198].

Por lo que respecta a los establecimientos que dan alojamiento mediante pago a quienes transitoriamente necesitan cobijo, hallamos posadas en las que la comodidad brilla por su ausencia, como la que da hospedaje en Dormans a Pétion, Barnave, Latour-Maubourg y la familia real a la vuelta de Varennes y en la que los dos primeros tienen que compartir «un méchant lit» y soportar un alboroto infernal durante toda la noche, y algún hotel aceptable en lo que se refiere a higiene y comodidad. Sin ser demasiado representativo, el Hôtel de la Biche hace las veces de domicilio vigilado preventivamente –mientras Lucien tiene que presentarse periódicamente en el puesto de policía– y de nido para el amor, de acuerdo con el nombre que lleva este local[199].

Dejando tierra firme por espacio de unos párrafos, pasaremos a examinar distintos tipos de «demeures sur l'eau»[200], viajando en compañía de pescadores, piratas y soldados de la Marina francesa sucesivamente. Los barcos margeritianos, además de

---

[197] *Op, cit.,* pp. 91 y 112.

[198] *La Révolution I,* p. 472, *La Révolution IV,* p. 401, *La Révolution II,* p. 373 y *La terre aux loups,* pp. 87 y 109 respectivamente.

[199] Desde la literatura clásica, la figura de la cierva ha estado relacionada con el amor y la fecundidad –véase por ejemplo «El Cantar de los Cantares (2, 7)» –, de ahí que, unas páginas más adelante, nos enteremos de que Violette espera un hijo –*La terre aux loups,* pp. 140-149.

[200] Denominación que hemos tomado de Gilbert Durand: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* p. 285.

transportar, trasladar, traer y llevar, sirven de refugio a sus tripulantes. Como en el medio terrestre, entre las embarcaciones existen enormes diferencias. Los camarotes de la *Marie-Françoise* recuerdan al huevo que contiene a la cría antes de nacer y cuya cáscara no le queda más remedio que romper para salir al exterior en busca de alimento: «Les hommes s'extirpèrent lentement et comme à regret de la cabinne chauffée par leurs haleines». La propia goleta es comparada a un cascarón de nuez frente a los gigantescos buques transatlánticos. Sin embargo, en este reportaje la miniaturización del velero no sólo es sinónimo de gulliverización confortable[201]. Mientras los «chalutiers» o pesqueros a motor son descritos como verdaderos hogares e incluso como auténticos palacios, a pesar de su aspecto rudimentario, en el casco de la *Marie-Françoise* penetramos en «postes d'équipage exigus, sombres, où l'on peut à peine se tenir debout, garnis de couchettes étroites comme des cercueils». El empequeñecimiento angustioso de la nave es una muestra de las condiciones de vida tan inhumanas que estos hombres, con las miras puestas en las ganancias de la campaña –una vez hecho el reparto–, son capaces de soportar durante varios días de trabajo sin descanso. De ahí que, en ocasiones, sus literas se conviertan en auténticos ataúdes al igual que los «doris» –o pequeñas barcas de pesca de los pescadores de bacalao de Terra-Nova– que van a parar al fondo del mar[202]. Las dimensiones reducidas del barco y sus compartimentos están relacionadas con la desmesurada voracidad del mar que, cada cierto tiempo, necesita engullir alimento[203].

Respecto al navío de los piratas de *L'île des perroquets*, su principal cometido es rastrear los mares del Sur. Aun cuando el cronista de a bordo se refiere al *Walrus* como espacio seguro en relación con cualquier lugar de tierra y como su único refugio en el mundo, las imágenes de habitabilidad son muy escasas. Los «gentilshommes de fortune»

[201] En consonancia con la célebre afirmación bachelardiana de que «l'intérieur de la noix porte la valeur d'un bonheur primitif». Véase Gaston Bachelard: *La terre et les rêveries du repos*, p. 16.

[202] *Quand on est matelot: la vie des Terre-Neuvas*, Limoges: Imprimerie nouvelle, 1934, pp. 3-4 y 12-14.

[203] Bachelard ha demostrado que el mar puede ser símbolo maternal o enemigo y adversario en función del autor y del contexto. Véase *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, Paris: José Corti, 1942, pp. 156 y ss. y 225 y ss.

pasan la mayor parte del tiempo en cubierta y, en las contadas ocasiones en las que Antoine se refiere a los castillos de proa –o de la tripulación– y popa –o de los oficiales– o a la cámara del capitán, el lector no atraviesa el umbral de la puerta[204]. Ni siquiera una pequeña alusión a la litera del capitán[205] ni tampoco una descripción detallada del conjunto del barco. Llama la atención que alguien tan apasionado por estos temas –como lo demuestran sus dibujos y maquetas de veleros– y que sitúa la novela en una época de auge para este tipo de embarcaciones –que Rafael Abella ha calificado de «obras de arte flotantes»[206]– no dedique más párrafos al *Walrus*. La historia de la propia obra nos permite suponer que de las setecientas u ochocientas páginas *extravíadas* de la primera versión manuscrita, algunas estaban dedicadas a la nave y que, dado que en el momento que el autor eligió para reelaborar este relato de aventuras corrían tiempos difíciles para Francia[207], se inclinó por conceder un lugar predominante a refugios más paradisíacos. Tal y como figura en la ilustración que el propio Margerit hizo para la versión original de 1942[208], el *Walrus* aparece en un segundo plano.

Aunque en una novela de la extensión de *La Révolution* sea prácticamente insignificante, Margerit aprovecha el episodio del enfrentamiento de *La République* contra los ingleses que tratan de abrirse una puerta de acceso al continente, para introducirnos en lo que sería la vivienda del barco. Siguiendo a Fernand, inspeccionamos habitaciones y pasillos que, salvo por lo reducido de sus dimensiones, podrían ser los de una casa. Tomamos la crujía que nos lleva al alcázar o castillo de popa y, una vez dentro, visitamos a derecha e izquierda respectivamente la habitación del segundo y la del primer

[204] *Op. cit.*, pp. 41-44, 71 y 104.

[205] A pesar de que en el siglo XVIII los piratas se regían por leyes bastante democráticas, el privilegio de dormir en litera estaba reservado al capitán y sus segundos; el resto descansaba en esteras o coys. Véase Rafael Abella: *Los halcones del mar: la gran aventura de la piratería*, Barcelona: Martínez Roca, 1998, p.116.

[206] *Ibídem*, p. 118.

[207] En 1942 se intensifica la política de colaboración del Gobierno de Vichy con la Alemania nazi. Mientras, Robert Margerit da cobijo en su propia casa a algunos miembros de la Resistencia.

[208] Véase la portada de la edición original de *L'île des perroquets*, Limoges: À la Pyramide, 1942, (Plaisir de lire).

teniente, las dos «bouteilles» o «cabinets d'aisance» de los oficiales a babor y a estribor del castillo y, de frente, la «grand-chambre»: cámara amplia y luminosa que hace las veces de salón-comedor reservado para el comandante y sus invitados. En el piso inferior, la distribución es equivalente: el lugar privilegiado para el capitán; para los aspirantes, «un vrai trou à rats» y los demás, en habitaciones compartidas. Si bien, en el momento de entrar en combate, todos los tabiques se desmontaban por igual[209]. Cuando el comandante servía como tercer teniente de navío en esta misma fragata, los oficiales comían y dormían con la tripulación, todos descansaban en coys y no había distancias entre ellos. Pero la disciplina se vio seriamente perjudicada por estas innovaciones igualitarias y Jean Bon Saint-André tuvo que restablecer la antigua separación. Ahora, en el momento al que alude la narración, el capitán Fernand trata de encontrar un término medio entre los excesos democráticos de 1793 y el feudalismo aristocrático anterior, cuando el «seigneur du navire, vivait dans sa chambre, sa grand-chambre, sa galerie de poupe, presque entièrement à part même de son état-major [...]»[210]. Independientemente del medio –terrestre o acuático–, las diferencias entre los distintos tipos de habitáculos vienen determinadas por escalas y categorías.

Cambiando de registro, mencionaremos algunos ejemplos de casas en sentido figurado. El «chez soi» de la «femme forte»[211] es el local de la redacción del diario en el que trabaja. El despacho de Dominique se convierte en su verdadero domicilio, dado que entre estas paredes pasa más horas que en su propio apartamento, al que tan sólo acude para dar satisfacción a las tres necesidades que –en opinión del narrador– aquí no puede cubrir: lavarse, dormir y, llegado el caso, hacer el amor. El periódico es su vida y su casa hasta que la destronan y se ve obligada a abandonarlo: «cette pièce qui avait été le centre

[209] Esta distribución era la habitual para un barco de guerra del siglo XVIII. Las ilustraciones del libro de Stephen Biesty: *El asombroso libro del interior de un barco de guerra del siglo XVIII*, Madrid: Santillana, 1993, así lo demuestran. Y aunque este autor toma como modelo un navío de línea de la Armada Real de Gran Bretaña, el reparto de espacios que hace se corresponde con la descripción que Robert Margerit hace de *La République*.

[210] *La Révolution IV*, pp. 123-125.

[211] *La femme forte*, pp. 76, 193 y 220.

de son univers et qui maintenant lui semblait étrangère, froide comme une chambre d'hôtel».

Forzados a dejar Francia pero sin que en ningún caso se deteriore su relación afectiva para con su país de origen e incluso intensificándose con la distancia, varios personajes identifican la nación con la casa familiar, a la que piensan volver de una u otra manera. Claude vive en un edificio alquilado en Bruselas en espera de poder regresar a París, donde su vivienda permanece abierta y atendida por sus cuñados durante el tiempo que permanece en el exilio[212] y Rosco sueña con retornar desde Cayena a su casa de las afueras de la ciudad[213]. Mientras que Georges, el amigo del protagonista de *La Malaquaise*, se siente cómodo en cualquier parte: «son "chez soi" se trouvait partout et n'importe où dans le monde»[214].

Entre el género animal, la diversidad de habitáculos que da abrigo a las especies es mucho mayor que entre las personas. No obstante, nosotros sólo vamos a comentar algunos ejemplos que nos parecen comparativamente significativos porque creemos que en la obra margeritiana no son cuantitativamente numerosos ni tampoco cualitativamente representativos. A excepción de *Mont-Dragon* y *La salamandre Ernestine*, en el resto de los textos del autor la figura animal no adquiere verdadero protagonismo. En el primero, un miembro de la familia de los équidos demuestra tener una inteligencia –superior a la del género humano, que se mueve básicamente por instintos[215]– que le hace merecedor de determinados privilegios. Vive libre dentro de su casa: Erèbe V «n'admettait pas d'être attaché à la mangeoire», y separado del resto de yeguas y caballos, en un «logement blanc de chaux, brillant de cuivres», acorde con su linaje[216]. Por el contrario, la salamandra Ernestine comparte habitat con otros anfibios e insectos que

[212] *La Révolution IV*, pp. 479-480.
[213] *Une tragédie bourgeoise*, p. 219.
[214] *Op. cit.*, p. 144.
[215] Sobre todo en el momento en el que Margerit escribe *Mont-Dragon*, durante la Segunda Guerra Mundial.
[216] *Mont-Dragon*, pp. 35-37.

pueblan la piscina del narrador y, tras un viaje iniciático y transgresor, vuelve a su medio habitual: el rincón de la «pièce d'eau» en el que se siente verdaderamente protegida a apesar de los escollos que ha de salvar en su relación con sus vecinos[217].

En segundo plano ya, abundan los refugios circunstanciales y cotidianos. Circunstanciales, como en el caso de los boletos que constituyen el abrigo predilecto de los «Diaperis» o pequeños coleópteros negros que se agazapan bajo los hongos para protegerse del rocío y el frescor de la mañana[218]. O cotidianos, como el del caracol, con la casa siempre a cuestas[219], o los de los pájaros, protegidos por «les fourches des branches, les couples et les membrures de ce vaste vaisseau de feuilles» de uno de los plátanos que rodean la casa y por los castaños que les dan cobijo durante la noche[220]. En *Mont-Dragon,* el plátano es la vivienda habitual de los pájaros que anidan junto a la ventana de la biblioteca, cuya copa posee un armazón semejante al de una casa o un barco. Margerit pasa de la materia prima y la estructura original del árbol a la imitación construída y termina fundiendo ambas en una sola imagen que incide en la idea de seguridad protegida[221].

[217] Margerit ignora las diferencias fisiológicas que separan a las especies que conviven en la piscina por considerar que no introducen divergencias que perturben el día a día de estas criaturas pero incide en las diferencias de mentalidad y carácter que son las que podrían alterar verdaderamente el ritmo de la existencia. Véase *La salamandre Ernestine,* [pp. 3-8 y 28]. Este y otros mensajes salpican una narración literaria que se sirve de un urodelo para elaborar una sátira de la sociedad de Enrique IV en particular y de las relaciones humanas en general. En este sentido no parece descabellado afirmar que *Les lettres persanes* de Montesquieu constituyen una fuente de inspiración de *La salamandre Ernestine.*

[218] *Mont-Dragon,* p. 273.

[219] «Vacances», *Les Œuvres Libres,* nº 68, p. 5.

[220] *Mont-Dragon,* pp. 64 y 237.

[221] Angelo De Gubernatis: *La mythologie des plantes…,* t. 2, p. 295, recoge una tradición según la cual el plátano –que era el refugio preferido por los griegos para resguardarse de la lluvia– era especialmente venerado por los atenienses por estar consagrado al «Génie» que acompaña a cada hombre como su doble, su ángel de la guarda o su consejero; de ahí que al amparo de este árbol se reunieran los hombres ilustres para conversar. Pierre Grimal: *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine,* p. 165, y Jean Chevalier et Alain Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles,* p. 475, analizan respectivamente el significado del Genio personal en la cultura greco-romana, en Egipto y en otras tradiciones.

Por último, la jaula de los conejillos de Indias de Raymond[222], con su reja –que no es sino una réplica de la verja del jardín–, se parece más a un espacio de reclusión, en el que permanecen vigilados y del cual Ulysse «habile à profiter des moindres interstices pour se glisser hors de sa caisse» trata de escapar, que a una cavidad reducida y protectora.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[222] «Vacances», *Les Œuvres Libres*, nº 68, pp. 3-4 y 7.

CAPÍTULO II :
LAS PARTES DE LA CASA

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Tras enunciar una serie de afirmaciones de carácter general, pasaremos a estudiar las distintas partes que constituyen el todo que es la casa pues, en tanto que edificio completo, la vivienda margeritiana suele ser lo suficientemente amplia como para destinar un hueco diferente a cada actividad relacionada con la función de habitar[223]. Empezando por el interior y abarcando zonas oscuras e iluminadas, iremos recorriendo cada uno de los niveles en los que transcurre la vida de sus ocupantes. De acuerdo con la lógica que se impone en la construcción de cualquier edificio, trataremos de poner orden en dichas imágenes siguiendo el eje de la verticalidad en sentido ascendente, desde los cimientos hasta el tejado. Lo normal es que nos encontremos casas con tres o cuatro niveles: sótano, desván y una o dos divisiones intermedias; pero en el medio rural no es extraño que se repartan los espacios entre la planta baja y otra zona más elevada, destinada a almacenar el grano o en la que se ubican además algunas habitaciones. Como excepción hallamos, también en el campo, un habitáculo sin cimientos ni alturas, que es el vivo reflejo de quien lo mandó construir: un personaje sin vínculos ni expectativas que vive miserablemente en su cocina-dormitorio, movido por el afán de acumular rentas y

engrosar su granero[224]. En contra de lo que resulta insólito fuera del ámbito urbano, la falta de espacio y/o de recursos hace que los hogares de buena parte de los habitantes de las ciudades se distribuyan en una sola altura, lo que, en opinión de Gaston Bachelard[225], los convierte en «boîtes superposées» o moradas oníricamente incompletas, amputadas por encima y por debajo y reducidas a la banalidad de la vida ordinaria.

EL SÓTANO

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Comenzando por la parte que está por debajo del suelo, nos gustaría precisar que el sótano puede constar de un simple cuarto, trastero o almacén, o abarcar un conjunto de huecos, cavidades y pasillos cuyos límites se corresponden con los de la casa, y a veces está comunicado con galerías subterráneas y antiguos pasadizos. En tanto que recinto que conserva el vino en recipientes ennegrecidos por el paso de los años, la bodega evoca el pasado y es el lugar en el que fermenta el futuro[226]. Sinónimo de raíz o cimiento, origen y asiento que da solidez al edificio, «une maison sans cave est une demeure sans archétypes»[227]. En los sótanos de las casas margeritianas quedan vestigios que datan de varias generaciones anteriores y son un punto de referencia para sus descendientes.

El taller que sirve de retiro al barón de Aigremore, se hunde «dans la maison comme un tunnel recelant dans ses profondeurs obscures tout un amoncellement de matériaux»: tablas, planchas, chatarra, restos de objetos polvorientos se acumulan bajo telas de araña e imprimen carácter al sitio en el que trabaja el barón como si se tratara de

---

[223] Como salvedad, nos hemos referido ya a las viviendas campesinas compuestas de una sola estancia y, más adelante, nos ocuparemos de los dormitorios que son fundamentalmente lugares de trabajo.

[224] *La terre aux loups,* pp. 429, 472 y 482.

[225] *La poétique de l'espace,* p. 42.

[226] *La Révolution II,* p. 360 y *La Révolution I,* p. 463.

[227] Gaston Bachelard: *La terre et les rêveries du repos,* p. 105.

un alquimista o adivino dispuesto a desentrañar los misterios del pasado que aún quedan por desvelar[228]. Esta especie de regresión iniciática, que nada tiene que ver con el saber racional, tiene lugar en la parte más baja de la casa familiar.

El sótano es un lugar propicio para la iniciación, concebido como retiro provisional en el que se lleva a cabo la transformación del individuo[229]. El viaje que emprende monsieur Lurey[230] por los oscuros pasillos excavados en la toba sobre la que está construída la vivienda del vizconde de Morsan le capacita para tener acceso a Poupée –la mujer que desea y la hermana de dicho noble– y ser introducido en el jardín de AU RENDEZ-VOUS DES AMIS. Dominique demuestra tener el valor y la humildad requeridos, respeta los ritos impuestos y se deja orientar por su guía. En lugar de tomar el camino que le llevaría directamente al «centro», se coloca la máscara y la capa de seda preceptivas e inicia con decisión un recorrido sinuoso e inquietante que atraviesa galerías estrechas, puertas secretas, paredes que se abren, etc. y que finaliza en una cueva semi-iluminada que le devuelve al exterior[231].

En ocasiones, la casa en sí misma es percibida como un sótano laberíntico, con alas deshabitadas y vacías, inmensos corredores, recovecos oscuros y recodos en los que se acumulan muebles destartalados o en desuso[232]. Otras veces la «cave» no es más que el lugar de paso que conduce a un dédalo difícil de resolver[233]. Pero no hay que olvidar que en *La Révolution* los sótanos se convierten en el lugar elegido por quienes sienten amenazada su seguridad: refugio de familias que temen ser atacadas por una banda de ladrones y escondite de refractarios de todo signo, aristócratas o revolucionarios según el

---

[228] *Les amants,* p. 200.

[229] Desde este punto de vista, Gilbert Bosetti: «La maison, refuge mythique de l'enfance dans le roman italien contemporain», *Circé,* nº 3, pp. 215-222, ha analizado el significado del sótano como bodega y lo ha equiparado al vientre hospitalario de la madre tierra.

[230] «Le bal des voleurs», *Ambigu,* pp. 27-29.

[231] Simone Vierne: *Rite, roman, initiation,* Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1987, pp. 7-91, define lo que es la iniciación en sentido estricto y examina los requisitos imprescindibles que ha de poseer el neófito y las etapas necesarias para llegar a la revelación, la madurez o la perfección.

[232] *Les innocents et les coupables,* p. 19.

[233] *La Révolution III,* p. 55.

momento, algunos de los cuales encuentran la muerte «in situ» mientras otros, para evitarla, se codean con ella aquí mismo: «une cave communiquant avec les Catacombes, racontait-on, où il (Marat) se terrait en compagnie des squelettes»[234].

Cobijo y tumba a la vez, el sótano aparece en algunas obras como el lugar cerrado por excelencia, sin luz y sin aire: «Elle désigne le bas, le moisi, le caché, l'obscur, elle contient la misère sociale et humaine, elle est l'antre de la laideur»[235]. Los abismos petrificados de La Vernière apestan a tumba y a madera podrida. Por estas cuevas subterráneas, talladas en la colina, se esparcen «des os de bêtes mortes, le squelette pulvérulent d'une fouine, des débris de tonneaux, de caisses, des ferrailles rongées»; pero la atmósfera se hace cada vez más irrespirable a medida que el autor nos conduce por túneles inclinados y sugiere la presencia de un cadáver bajo las capas que no están a la vista[236]. Margerit da a entender que tanto aquí como en Lern se ha cometido un crímen reprobable que permanece oculto y silenciado. El semblante desolador del resto de la casa de *La terre aux loups*[237] al final de la obra confirma la intervención de los más bajos instintos localizados en los sótanos de la casa. De la imaginación margeritiana surge una descripción del conjunto del edificio que nos arrastra a las profundidades del mismo: Lern se asemeja a un sepulcro en descomposición.

En otros contextos, el instinto de destrucción –o conservación, según se mire– se manifiesta de forma diferente: A comienzos de 1794, el salitre indispensable para fabricar la pólvora es extraído de los sótanos de las viviendas por los ciudadanos que, con su esfuerzo revolucionario, contribuyen a proveer de explosivo a la nación[238]. En el extremo inferior de la casa, el sótano representa todo lo que escapa al control de la

---

[234] *La Révolution I,* p. 237, *La Révolution II,* pp. 232, 280 y 477.

[235] Esta afirmación de Denis Baril: «La cave et le balcon: note sur un aspect de l'imagination spatiale dans les récits d'Albert Camus», *Circé: cahiers du Centre de recherche sur l'imaginaire,* (Paris), nº 2, «Le refuge I», (1970), pp. 296-298, sobre los relatos de Albert Camus, se podría aplicar a *La Révolution, Le château des Bois-Noirs* et *La terre aux loups.*

[236] *Le château des Bois-Noirs,* pp. 267-278.

[237] *Op. cit.,* pp. 440-442.

[238] *La Révolution III,* p. 89.

voluntad y nos remite al inconsciente. Los impulsos contenidos se agitan en un hueco hasta obtener satisfacción. La presencia de las ratas bajo el suelo de Mont-Dragon simboliza el desmesurado apetito carnal que Dormond despierta en madame de Boismênil. Como los roedores, el deseo sexual mina y concome en su lucha contra escrúpulos y remordimientos[239].

LA COCINA

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Subiendo a la superficie, la cocina suele estar comunicada con el sótano o la bodega mediante una puerta y varios peldaños que les unen y les separan a la vez. Simbólicamente relacionada con las cavidades más profundas, ésta aparece pobre en iluminación todavía: «(...) peu claire sous son plafond sombre et bas. Les fenêtres ébrasées dans de véritables murailles de torchis ne donnaient pas beaucoup de lumière»[240]. Dado su emplazamiento en el conjunto de la casa, la escasa altura de su techo y/o la angostura y el número reducido de vanos –sobre todo de las viviendas habitadas por gente de condición humilde[241]–, las cocinas margeritianas son, cuando menos, sombrías.

Las hay que parecen verdaderos antros, mugrientas, insalubres y repugnantes, reflejo de las pésimas condiciones de vida de algunas familias o de la mentalidad primitiva y miserable de determinados individuos. Margerit apela a los sentidos para provocar verdaderas naúseas en el lector. Presta especial atención a la vista, el gusto y el olfato pero es este último el principal encargado de transmitir la sensación de repulsión.

---

[239] *Mont-Dragon,* p. 140.

[240] *La Révolution I,* p. 15.

[241] Margerit reproduce la estructura de la vivienda lemosina tradicional, típica del medio rural. Véase, por ejemplo, *Mont-Dragon, Le vin des vendangeurs, Le château des Bois-Noirs, La terre aux loups* o *La Révolution.*

«L'odeur –remugle de cuisine, de lait suri, de fumier, de draps sales– était effroyable» en la guarida de los Bourdelou[242]. Un «remugle d'aigreurs et de rancissures» emana del cuchitril en el que se encierra Arthur para ahogar su amargura y sus desilusiones. El resplandor fuliginoso y hediondo que despide la vela, hecha con sebo de sus propios corderos, apenas permite vislumbrar un tugurio abarrotado de objetos tan sórdidos como él mismo. «La cuisine reflétait bien l'âme de son habitant», reducido al estado de animal, prácticamente irracional y movido únicamente por instintos. Aquí lleva a cabo una verdadera carnicería y él vive en el corazón mismo de la pestilencia: «il portait avec lui la puanteur dont ses habits s'imprégnaient» hasta el día en que tiene que ceder ante la putrefacción y desinfecta su cocina[243].

No cabe duda de que el rojo que impregna este lugar indica rabia, brutalidad y descomposición. La imaginación margeritiana echa mano del valor «infernal» de dicho tono[244] para expresar la atrocidad del acto cometido por dicho personaje. Tal profusión de sangre: «La table était gluante, le sang gouttait et ruisselait sur le plancher, les sabots l'étalaient partout. Des éclaboussures avaient jailli, criblant par endroits les murs», no deja impasible al lector. Como tampoco pasará inadvertido el pasaje dedicado a la muerte de Marat, coloreado de rojo púrpura en este caso, en consonancia con la talla del personaje[245].

A excepción de la matanza del cerdo, que periódicamente suministra el sustento indispensable para pasar el año, todos los rituales y sacrificios que se efectúan en la cocina, y en los que hay derramamiento de sangre, se distinguen por su carácter nefasto. El maleficio practicado por la Crancette, con el corazón de cordero sanguinolento que le trae Gaston, tiene consecuencias nefastas para Dormond[246], si bien cabría interpretarlo igualmente como signo de liberación y regeneración por lo que respecta al resto de los

[242] *Le château des Bois-Noirs,* p. 58.
[243] *La terre aux loups,* pp. 471-472 y 476-477.
[244] Véase René-Lucien Rousseau: «Le rouge divin et le rouge infernal», *Les couleurs…,* pp. 102-104.
[245] *La Révolution III,* p. 28.
[246] *Mont-Dragon,* pp. 280-284.

ocupantes de Mont-Dragon. Como consecuencia de la intervención de la hechicera, se produce un cambio equiparable, en alguna medida, al que se opera en las transmutaciones alquímicas.

La cocina es además el recinto en el que tiene lugar la transformación de los alimentos y del individuo. Representa el paso del «état de nature à l'état de culture»[247]. Vinculada a la figura de la madre, la nodriza o la mujer, es aquí donde Gustave y Antoine comienzan su aprendizaje junto a «l'Anna», donde Sylvain descubre nuevas facetas de Edmée haciendo croquis de ella mientras prepara la comida[248]. La presencia femenina se halla estrechamente unida a esta habitación. En conformidad con las costumbres tradicionales del Limousin, estos son *sus* dominios y aquí reina ella a pesar de ser una simple criada[249].

El retorno diario o esporádico a este rincón de la casa supone la vuelta a los orígenes igualmente: símbolo de la infancia y el «pays natal» para Bruno y de los años jóvenes de monsieur Artigues[250]. En torno a este último personaje, Margerit se recrea dibujando un espacio que, a primera vista, no es sino la metáfora de una de las gabarras de su juventud, pero que, en el fondo, es una imagen de la cavidad materna. La cocina de carbón «qui ronflait comme un moteur» y el vapor de la cocción de los alimentos que se condensa en los cristales, la lámpara o las cazuelas que cuelgan de la pared le recuerdan la atmósfera de baño turco que respiraba en las cabinas de este tipo de embarcaciones «surchauffées autrefois par un poêle en terre».

Esta distribución de luces y sombras, que, por lo general, se inclina del lado de las segundas en las descripciones de las cocinas margeritianas, parece invertirse en algunos episodios. Las tinieblas del comedor de los Aigremore dan mayor realce a la «lumière qui veillait à la cuisine». El ámbito reservado a la baronesa, «modeste fée nourricière» que

---

[247] Véase Gilbert Bosetti: «La maison, refuge mythique de l'enfance dans le roman italien contemporain», *Circé,* nº 3, pp. 233-239.

[248] *Le château des Bois-Noirs,* p. 29 y *Le vin des vendangeurs,* p. 232.

[249] *Mont-Dragon,* p.222 y *Le château des Bois-Noirs,* p.29.

[250] *Le Dieu nu,* p. 264 y *Les amants,* pp.58-59.

vela por el bienestar de toda la familia, contrasta con la oscuridad de la «salle à manger» y del resto de la casa, marcados por la presencia del barón y su hija: personajes extraños, misteriosos y aferrados a un pasado legendario que al narrador le permite evocar la casa de los Borgia y de lady Macbeth[251].

La luz de la cocina de la «gentilhommière» de Mont-Dragon es percibida por Pierrette como una especie de alivio, tras sentirse agredida por la mirada de Dormond en el comedor. Una «clarté lointaine» reina en la lejanía donde preparan la comida las criadas: aquí las relaciones son más naturales y rebosan de vitalidad; mientras que en la estancia en la que muebles, objetos y cortinas han perdido su color desde hace tiempo se han de guardar las formas y las distancias[252].

No obstante, salvo en la residencia secundaria de madame Dillon, bajo cuya chimenea de campana se ha instalado un moderno y ridículo «butagaz»[253], el fuego del hogar y el brillo de los utensilios de cobre ponen el calor y la luminosidad indispensables para sobrellevar la existencia en «gentilhommières», granjas y casas de campo indistintamente. La chimenea constituye una vía de comunicación con el más allá[254] para la hechicera de la zona y el respiradero o el canal por el que pasa el soplo que enciende la llama y aviva el fuego que anima el hogar[255]. En las novelas margeritianas, todavía conserva algunas funciones relacionadas, directa o indirectamente, con tareas agrícolas tales como el «blanchissage» de las castañas o «ces ouvrages machinaux des veillées, par exemple ces palisses faites de torons de paille liés avec la souple écorce des ronces»[256].

---

[251] *Les amants,* pp. 126 y 136.

[252] *Mont-Dragon,* pp. 20-21 y 140.

[253] Véase *Le vin des vendangeurs,* p. 232. Exceptúando su pasión por los coches, Margerit es tajante en su rechazo de todo lo que fabrica la sociedad de consumo, hasta el punto de que llega a prescindir de aparatos tales como la radio o la televisión, ya que le parecen artilugios innecesarios. Este hombre que sentía una curiosidad extrema por todo lo que le rodeaba, y periodista de profesión, únicamente se mostraba receptivo a la información que le llegaba a través de la letra impresa.

[254] J. Chevalier et A. Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles,* p.220, la han relacionado con el agujero central de la tienda de los pueblos nómadas, con la cúpula de los templos y la parte alta del cráneo.

[255] *Mont-Dragon,* pp. 222 y 280 y *Le château des Bois-Noirs,* p. 29.

[256] *La terre aux loups,* p. 476.

Sobre el suelo, generalmente cubierto de baldosas de piedra berroqueña, hallamos el mobiliario típico de la zona[257]: un arcón y una artesa en un rincón y, en el centro, los bancos colocados alrededor de la mesa: «la longue table massive sur laquelle on fait la cuisine, on découpe le cochon tué, on égrène le maïs, on épluche les châtaignes avant de les "blanchir", on trie les haricots, et l'on mange». El arcón, en el que se depositan ollas y utensilios de cocina y que guarda celosamente algunas provisiones en espera de ser consumidas. El recipiente que se emplea para amasar el alimento base, símbolo de las modificaciones que se operan en la masa hasta que ésta toma la consistencia y la homogeneidad convenientes. Y la mesa o superficie en la que tiene lugar la transformación de los productos naturales. Hechos todos en madera, la materia por excelencia, símbolo de la materia prima en la India y en Grecia; elemento que, en China, corresponde al Este y a la primavera y símbolo de la Cruz en la liturgia católica. La madera, palabra que en castellano deriva directamente del latín «materia», se convierte así en sinónimo de renacimiento y resurrección, en relación con la idea de cambio o tránsito. De roble, como la que utilizaban los druidas de la Galia, la madera de los muebles de las cocinas margeritianas entraña un saber adquirido cotidianamente con la experiencia y junto a la nodriza o la madre. Además de por su forma, implícitamente estos muebles remiten al bosque como matriz: «centre de vie», «réserve de fraîcheur, d'eau et de chaleur associées»[258].

A menudo, la cocina se convierte en el lugar en el que se reúne la familia alrededor de la chimenea y de la mesa central de la habitación, asumiendo de esta manera las funciones de salón-comedor. Aquí transcurre la vida privada de los miembros del clan, quienes dedican su tiempo libre a charlar y a escuchar las historias contadas por los más viejos: relatos que transmiten tradiciones y dan cuenta de la sabiduría popular y la credulidad campesina: «La vieille parlait des esprits comme de choses indubitables. Elle

[257] *La Révolution I*, p. 15 y *Mont-Dragon*, p. 222.

[258] Véanse los diferentes significados que el *Dictionnaire des symboles*, pp. 134-135, otorga a la madera.

évoquait *lou drac:* le diable, ou les *lébérous* (...) exactement comme on cite l'orage ou la grêle»[259]. Es la sala en la que también se recibe a las visitas y se les obsequia con lo mejor: queso, alcohol, etc., en la que se permite hacer la corte a la hija y se cerrará un trato[260].

En la intimidad, la cocina también hace las funciones de dormitorio y aseo, desde el momento en que se instalan una o varias camas en el sala y el fregadero hace las veces de lavabo[261]. Salvo cuando resulta imposible, por falta de espacio o por desidia, los ocupantes suelen colocar un biombo o destinar un rincón o hueco –en una esquina, debajo de la escalera, etc.– que permite separar el descanso nocturno del resto de actividades. La sensación de agobio es tremenda en casa de los Bourdelou: una familia numerosa «qui s'entassait dans une grand'salle crasseuse, entourée par des lits clos»[262]. Y, aunque por otras razones, el lector se siente desconcertado al adentrarse en la cocina-vivienda del solitario Rex: «une seule pièce» amplia y sumamente desordenada, en la que la disposición de los muebles y objetos no ha variado desde hace bastantes años y donde las funciones correspondientes a cada rincón se confunden. Diversos trajes y ropa sucia cubren una cama que siempre permanece oculta; Rex ya no se molesta en cerrar la puerta del armario ni en desplegar el biombo que aislaba la cocina-aseo propiamente dicha; en el escritorio, también abierto, se acumula un batiborrillo de objetos de desecho: plumas de sombreros de su madre y sus abuelas, sobres, peines, trozos de cuerda, botellas vacías, monedas antiguas, silex, etc. La única superficie un poco despejada en medio de tanto desorden: la mesa de comedor: «Des piles de papiers s'y alignent dans l'ordre le plus rigoureux. En ordre également, les centaines de livres rangés à côté»[263].

---

[259] *Le vin des vendangeurs,* p. 286. Las novelas de Robert Margerit dan testimonio de las convicciones de los habitantes del Limousin, que son el resultado de la simbiosis de diversas supersticiones, creencias de tipo pagano y dogmas de la doctrina católica.

[260] *Le château des Bois-Noirs,* p. 58 y *Mont-Dragon,* p. 280. Véase además Maurice Robert: «Quelques rites et pratiques relatifs à la maison», *Les maisons limousines,* pp. 129-130.

[261] *La Révolution II,* p. 248.

[262] *Le château des Bois-Noirs,* p. 58.

[263] *Par un été torride,* pp. 120-121.

EL COMEDOR

El comedor es, quizás, una de las zonas menos marcadas y se halla entre las menos independientes. El tiempo que se le dedica es breve, dado que el salón suele acaparar la atención de los comensales antes y después de sentarse a la mesa. Por lo general, no existe un muro que los separe, como tampoco lo hay cuando a la vez hace de despacho o de taller –de costura, por ejemplo–: «(...) marqué dans la salle-bureau par mon désordre de livres et de paperasses, un peu partout par le désordre du travail de Jeanine: champignons coiffés de chapeaux en train, rubans, plumes, fleurs de soie»[264], lo que le resta entidad como comedor propiamente dicho pero le confiere «chaleur» y personalidad. En ocasiones pasa inadvertido pues, en realidad, la mesa de comedor es, ante todo, un instrumento de trabajo o un mueble de cocina[265] que también se utiliza varias veces al día para comer.

La identidad de la sala procede del mobiliario y los objetos que la adornan[266]. Vacía, queda sin vida y sin historia: «La salle à manger sans sa suspension semblait dépouillée de son âme». Cuando los padres de Sylvain venden la casa de su infancia con todos sus enseres, la propia habitación se sorprende al ver que unos desconocidos le arrebatan sus pertenencias e implora para que no le abandonen. Muebles, techo y paredes se animan y desmienten su supuesta impasibilidad: el aparador de estilo Enrique II, transportado por los mozos encargados de la mudanza, «passa en montrant d'un air misérable son dos poussiéreux que Sylvain n'avait encore jamais vu»[267].

---

[264] *Le vin des vendangeurs,* p. 401.

[265] *Mont-Dragon,* p. 280.

[266] Y del papel pintado que cubre las paredes; reflejo de las ideas políticas de Claude y Lise en *La Révolution II,* p. 197.

[267] *Le vin des vendangeurs,* p. 339.

El aparador es una pieza clave del comedor, valioso en sí mismo: «vieux buffet limousin à pointes de diamant», pero más preciado por lo que contiene. En él se guarda la «vaisselle d'argent aux armes des Dupin, les beaux verres en cristal, la nappe incrustée de vieille dentelle» y los cubiertos de oro que sólo se sacan en fechas señaladas. A diario, «la faïence vulgaire remplaçait la vaisselle plate enfermée dans le coffre». Tras los cristales de las vitrinas o en el arca de madera, el tesoro de la familia posee un valor inapreciable. Cuando, por fín, se abren las puertas o la tapa, nos habla del pasado de la casa y de la estirpe[268].

En el recuerdo de Frédéric-Charles Messonier quedan grabados los menús de su infancia: «bouillies de maïs torréfié, moulu assez gros, au goût sucré, à l'arrière goût un peu amer; onctueux tapioca au lait, mes délices; des œufs, à la coque ou bien en lait de poule, des confitures, des fruits cuits», ligados a la mesa redonda que entonces se cubría con un mantel de cuadros –unas veces, rojos y blancos; otras, blancos y de color azul– y sobre la que Mana apoyaba el vaso de plata, que llevaba sus iniciales[269]. Cuanto más sólida y resistente –de roble[270], casi siempre–, más generaciones ha conocido y más historias ha oído contar a su alrededor. La mesa margeritiana es símbolo de cohesión: aglutina a los diferentes miembros de la familia, a pesar de sus disensiones, y acoge a posibles pretendientes[271]. Normalmente es maciza y no se desplaza y, si se traslada, es porque se le da un uso que no es el habitual: en el último tomo de *La Révolution,* Tallien organiza lo que podríamos calificar de un banquete político, para el que ha tenido que

[268] *La Révolution II,* p.360, *Le château des Bois-Noirs,* pp.28 y 72, *La terre aux loups,* p. 159.

[269] *Frédéric-Charles Messonier…,* p. 23.

[270] Árbol sagrado que, en numerosas tradiciones, ha sido relacionado con la divinidad –Zeus, Júpiter, Dagda, etc.–, el roble indica solidez, robustez y longevidad, tanto en el plano material como en el espiritual. La palabra latina «robur» significa roble y fuerza a la vez y, en todos los puntos del planeta, ha sido considerado sinónimo de fortaleza física y moral. Frondoso, de tronco grueso y amplias ramas, los celtas lo eligieron además como emblema de la hospitalidad. Para más detalles, véanse *Dictionnaire des symboles,* p. 221 y José María de la Prada: «El bosque druídico» en *Mitos y leyendas celtas,* Barcelona: MRA, 1996, pp. 110-112.

[271] *Le Dieu nu,* p. 264, *Le château des Bois-Noirs,* p. 72, *Le vin des vendangeurs,* p. 286.

sacar del comedor la mesa, en torno a la cual ya no tratarán de ponerse de acuerdo sino que, más bien, intentarán preservar los principios básicos de 1789[272].

A pesar de que la mesa es el centro de atención hacia el que Margerit dirige la mirada del lector que se adentra en el comedor de «gentilhommières» y «hôtels» del Limousin y sus alrededores, el conjunto de la habitación contribuye a crear una atmósfera peculiar en cada caso que, a su vez, responde al significado general de la vivienda: «Immense, avec un dallage inégal, des murs en pierre brute, elle était, dans sa rudesse, non moins surprenante que le "château", au premier aspect duquel elle correspondait exactement»[273]. La «salle à manger» de estas viviendas, antiguas y señoriales, presenta unos rasgos comunes que son típicos de la región: de grandes dimensiones, toscamente embaldosada y con techo bajo de vigas de madera negra, la chimenea contrarresta la oscuridad que, por distintas razones, reina en esta sala[274].

Los troncos que arden en la chimenea y unos candelabros colocados a ambos lados de la mesa palían las restricciones de electricidad que imperan durante el conflicto bélico. La lámpara de hierro forjado cuelga, apagada, de las vigas del techo. Esta iluminación agranda el tamaño de la estancia cuyos límites no se vislumbran. Sólo se distingue la mesa con nitidez: «les flammes allongeaient jusque sur la nappe leurs lueurs dansantes». El resto se entreve, se pierde en la sombra atenuada por el resplandor del fuego. Los contornos de los muebles apenas se distinguen. Sobresale la silueta de un fogoso caballo azulado, dispuesto a salir de un tapiz un poco deteriorado con el paso de los años. En varias décadas, nadie altera la armonía íntima de este lugar: «Et nul, depuis des générations, n'avait déplacé le *chaleil* de cuivre pendu au coin de la cheminée pour le suspendre ailleurs». Aunque descoloridas, las cortinas y las sedas que revisten las paredes, siguen reflejando la luz del hogar. La impresión de semioscuridad e indiferencia,

[272] *Mont-Dragon,* pp. 19-21 y *La Révolution IV,* p. 185-6.
[273] *Le château des Bois-Noirs,* p. 25.
[274] *La Révolution I,* p. 15, *Les amants,* p. 125 y *Le château des Bois-Noirs,* pp. 25-28.

que se desprende del comedor de Mont-Dragon[275], se acrecienta en La Vernière y se convierte en inmovilidad y presagio de muerte.

Desde el principio de la obra[276], el comedor no resulta ni cálido ni acogedor; y esta sensación va en aumento a medida que avanza la novela. La mesa, tan larga que sus extremos desaparecen en la penumbra, no recibe ni el calor ni la claridad de la chimenea «d'où le feu de bûches semblait perdu». Sólo a la parte en la que están colocados los cubiertos llega la luz: insuficiente, amarillenta y temblorosa, «pauvrement dispensée par une "suspension" à globe de porcelaine, qui jurait avec le reste de l'ameublement». Salvo la lámpara, lo demás pertenece a la época en que fue construída la «gentilhommière»: desde las vidrieras verdosas que la luna vuelve fosforescentes, los asientos de madera, los morillos, el reloj –«debout dans sa gaine de châtaignier et qui battait au loin avec un bruit de fer»– o los aparadores –preparados para servir a cincuenta comensales– hasta las armas y los arneses de guerra colgados de la pared, «comme elles l'étaient jadis pour qu'on pût les boucler rapidement sur le buffle au premier cri d'alarme». Al resplandor atenuado de la luna y los reflejos del acero que todavía luce, como cuando usaban velas de sebo, se suman los destellos de la vajilla de plata y la cubertería de oro, que deslumbran a la recién llegada y que no volverá a contemplar fuera de su estante o cajón. No obstante, estos focos de luz no consiguen aplacar «l'impression d'ensevelissement» y «de antiquité ténébreuse»: la sala sepulta hasta la voz, cuyo eco apagado se acompaña, a lo lejos, de un suspiro lastimero; y los desplazamientos sigilosos del criado taciturno, que sirve las comidas sin alzar la vista, sobrecogen porque recuerdan a un murciélago o a un espectro que se deslizan por entre las tinieblas[277].

---

[275] *Mont-Dragon,* pp. 18-21. En su carta à Jean Blanzat del 29 de enero de 1944, Robert Margerit precisa: «Indifférence est insuffisant; il faudrait dire *apathie*», cuando se refiere al estado de ánimo que advierte entre sus conciudadanos y que se percibe en su novela.

[276] *Le château des Bois-Noirs,* pp. 25-28 y 72.

[277] Gracias a la acumulación de símbolos nictomorfos, Margerit logra transmitir, con indudable maestría, el horror y la angustia que la protagonista experimenta en esta habitación. Nótese, además, que la presencia de otros símbolos converge en el mismo significado: el oro, la plata y el acero figuran como reflejos y tonos fríos y no como sustancia y símbolo diairético respectivamente.

Como si se tratara de un escenario teatral en el que se representa una tragedia, en el acto que se desarrolla en el comedor de *Les amants*[278] predominan las sombras: «Les flambeaux posés sur la table ne disputaient à l'obscurité que la nappe où leur clarté parfois vacillante faisait briller la vaisselle d'argent». El decorado es el mismo de otras obras pero los actores han cambiado. En medio de la solemnidad y el misterio, las figuras del padre y la hija adquieren un relieve histórico que los convierte en espectros legendarios frente al verdadero foco de vida: Junie. Su vivacidad, su frescura y su encanto hacen que el contraste entre el pasado y el presente parezca mayor.

En *La terre aux loups*[279], la «salle à manger» permanece aletargada, bajo una sombra glauca, antes de que Lern vuelva a ser ocupada. Se respira un olor a estancia desierta en la que la vida se interrumpió repentinamente. Los asientos, con sus fundas, asoman su cabeza de fantasmas que esperan reanudar la existencia. La vajilla, celosamente guardada, no ha dejado de lucir tras los cristales de las vitrinas. Y los candelabros con las velas conservan su disposición habitual. Pero, tras la hibernación, llega el momento de despertar; el día sucede a la noche[280]. Y entre tanta oscuridad: un espacio que deslumbra con su luz y sus colores, un comedor nítido y luminoso, decorado con espléndidas telas impresionistas que desatan emociones contenidas: «la vibration de son être intérieur donnait à sa fraîche beauté une vie active». Mientras, las ramas de los árboles del parque se agitan en armonizada sincronía[281].

La cordialidad y el afecto también están presentes. El comedor de Danton presenta una curiosa forma octogonal, que el simbolismo antiguo y cristiano relacionan con la resurrección[282]. Se está fraguando su encumbramiento político y éste es el lugar más indicado para celebrar su reaparición, en familia y rodeado de sus correligionarios

[278] *Op. cit.,* pp.125-126.

[279] *Op. cit.,* p. 159.

[280] Noche tranquila y maternal, regresión reparadora que constituye la antítesis de las tinieblas. Véase *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* pp. 96 y ss y 247-256.

[281] *Le vin des vendangeurs,* p. 72.

más íntimos. En esta parte de la casa igualmente, la familia Duplay rinde homenaje a Robespierre: arropado por sus más fieles seguidores, aquí recibe muestras de cariño, respeto, admiración e, incluso, sumisión. Mientras velan por Maximilien y él se deja mimar «dans cette pièce bourgeoisement meublée, aux ombres quiètes», en el exterior se cometen atrocidades[283].

EL SALÓN

En el apartado dedicado al salón, nos vamos a encontrar con distintos ámbitos que hemos agrupado bajo este epígrafe por tratarse de lugares concebidos como punto de encuentro. Aunque la denominación elegida por Margerit en cada caso sea bastante orientativa, a veces, la frontera entre el cuarto de estar, el salón y el gabinete no está muy clara. El primero puede ser una prolongación del comedor, el lugar ideal para tomar el aperitivo –antes de cenar– o el café –después de la comida–, aunque estén separados por puertas correderas o por una línea imaginaria, que delimita perfectamente las funciones de cada lado sin que lleguen a confundirse; además, la iluminación realza e inhabilita uno u otro rincón en cada momento. Así, cuando al cabo de un rato madame Beaufort no soporta por más tiempo que se comente en público su situación, se dirige hacia la penumbra del comedor en busca de un sitio en el que enjugar sus lágrimas y guarecerse de las miradas de los contertulios. Frente a la zona en la que se han encendido las lámparas y dado que Jacqueline se siente arropada en la oscuridad, el comedor adopta la función reservada normalmente al dormitorio[284].

---

[282] La forma octogonal, característica de las pilas bautismales, simboliza el nacimiento a una nueva vida mientras el hexágono está relacionado con la muerte. Véase *Dictionnaire des symboles,* p. 685.

[283] *La Révolution I,* pp. 435 y 442 y *La Révolution II,* p. 341.

[284] Véase *Le Dieu nu,* pp. 44 y 154 respectivamente.

Entre espacios más reservados y otros más abiertos, el cuarto de estar favorece el recogimiento en solitario y puede constituir una forma de aislamiento en la medida en que los demás están dispuestos a respetarlo. A su vuelta a casa, tras la separación, Noëlle Ratier pasa la mayor parte del día encerrada en el «petit salon» que le han cedido sus padres «pour qu'elle eût le sentiment de posséder un intérieur à elle dans le leur». A pesar de que su madre viene a sacarla de «chez elle», prefiere llevar una vida retirada en este refugio doblemente protegido[285] que la preserva de una sociedad «très collet-monté». Tranquilo, cálido y resguardado contra los destellos del sol, este cobijo aparece como un oasis en medio del desierto y no como un espacio de reclusión. En su *caverna*, Noëlle retorna al lugar en el que se formó y recupera algunas aficiones de la adolescencia[286]. Se distrae con la música y la literatura pero se nutre de filosofía. Vive en una burbuja «riche de substance subtile, au milieu du vide» desde la cual observa a algunas siluetas, que se deslizan rápida y silenciosamente como las sombras en el fondo de la caverna de Platón[287].

Madame Dupin también se enclaustra y se parapeta en su sala de estar. Desde la muerte de su marido, se desentiende del resto de la casa y no suele salir de esta habitación, en la que recobra la vida y se preocupa de mantener el orden y la limpieza que, en las demás, están ausentes. «Après tant d'odeurs tristes et glaçantes, un parfum de pain chaud» se expande de vez en cuando entre estas cuatro paredes. Al calor humano de la anciana se suma la impresión agradable que procuran la chimenea y la lámpara que se refleja en la colgadura «dont les ramages foisonnaient dans la pénombre comme une chaude végétation automnale». Y, cuando sopla el viento que azota las contraventanas, aumenta la sensación de quietud en el interior. No obstante, aquí alternan la calma y la impermeabilidad: «cette atmosphère où chacun s'enveloppait comme d'un rempart

[285] Protección que se refuerza con el redoblamiento. Véase *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* pp. 233-238.

[286] *Regressus ad uterum* necesario para volver a nacer.

[287] *Phénix,* pp. 55-58.

d'ouate». Tras tantos años de silencio forzoso, resulta difícil abandonar la costumbre de retraerse[288].

Como madame Dupin, en las novelas margeritianas encontramos madres, esposas o amantes que pasan muchas horas solas, esperando que sus respectivos acompañantes vengan a llenar con su presencia los huecos vacíos. El sonido de las agujas de hacer punto o los compases de una pieza musical tocada en solitario suplen mientras tanto las cadencias de una conversación. Es curioso ver cómo la recién casada se busca una labor desde el primer día, de forma que sus manos se ponen a trabajar mecánicamente, «le visage vide d'expression et l'esprit d'inutiles pensées, elle s'emplirait de ce calme qui couronne les journées régulières et tranquilles»[289]. Esta tarea típicamente femenina forma parte de los quehaceres que la mujer desempeña individualmente. Fruto del trabajo constante y la dedicación, el tejido que se va entrelazando recuerda al proceso de gestación que se va completando hasta el alumbramiento. Una vez acabado, la costurera corta el hilo o cordón que mantenía unida su creación a la madeja o el bastidor[290].

Situada junto al hogar, la figura de madame Lurey haciendo punto se erige en principio de orden y estabilidad. En su papel de esposa siempre atenta, es ella la que lleva la organización de la casa y se preocupa por su marido[291]. En ocasiones, la simple presencia del costurero es bastante significativa aunque, acompañada por los acordes de una melodía, nos habla de una intimidad vivida sin sobresaltos. Si nos atenemos a la etimología de la palabra piano, del italiano «piano», sinónimo de tranquilo, la veranda de madame Dillon nos habla del transcurrir apacible de los días. Las partituras esparcidas por el piano, el cesto con varias labores empezadas, un chal –que se apelotona como un

[288] *Le château des Bois-Noirs,* pp. 18, 28-31 y 44.

[289] *Ibídem,* p. 31.

[290] Aunque tradicionalmente el destino ha sido relacionado con estas ocupaciones, personificado en las Parcas romanas y las Moiras griegas –véase Pierre Grimal: *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* y Pierre Brunel: *Dictionnaire des mythes littéraires,* pp. 1140-1149–, tejer no sólo significa predestinar y reunir realidades diferentes. Para Mircea Eliade: *Traité d'histoire des religions,* p. 159, también es sinónimo de crear, «faire sortir de sa propre substance».

[291] *Ambigu,* pp. 15-16.

gato– abandonado en el hueco de un diván de cuero rojo, un libro abierto apoyado en el brazo del sofá, un olor a cigarrillo recién apagado: «tout ici disait la continuité de la présence»[292]. Antes de que Lucien y su familia inicien las reformas indispensables para poder instalarse en Lern, el narrador nos muestra el estado en el que quedó el cuarto de estar, un día cualquiera hace tantos años: las dos butacas permanecen imperturbables junto a la chimenea, protegidas por la pantalla colocada bajo el dintel; un vaso y una garrafa en el velador; sobre la mesa, algunas gacetas al lado de un libro abierto con las páginas separadas por una pipa[293].

Los distintos objetos de una casa dejan constancia de las preferencias de sus habitantes en materia de ocio y, en las obras margeritianas, éstas no varían con el paso de los años. Aparte de las ya enumeradas, el placer de la conversación suele reunir a los miembros de la familia a distintas horas del día. Después de comer, como prolongación de los comentarios hechos en la mesa y a modo de descanso, mientras monsieur Bléhaut aprovecha para distribuir el trabajo[294]; a la hora de la merienda, cuando las mujeres de la casa disfrutan haciéndose compañía y confidencias; y por la noche, momento elegido para comentar algunos sucesos o leer en voz alta el periódico, para hablar de los vecinos y de asuntos propios[295]. La luz del hogar crea el ambiente favorable para tratar de temas privados e ilumina el recuerdo de los ratos pasados escuchando los relatos del padre o las historias de la abuela[296].

Salvo excepciones –Arthur en *La terre aux loups* o Gustave en *Le château des Bois-Noirs*–, la familia se congrega en torno al sillón del más viejo. El respeto que inspira la edad suele estar en relación directa con el lugar que éste ocupa en la novela[297]. La

[292] *Le vin des vendangeurs,* pp. 73 y 146.
[293] *La terre aux loups,* p. 159.
[294] *Par un été torride,* p. 73.
[295] *Le château des Bois-Noirs,* pp. 19 y 29.
[296] *La Révolution I,* p. 58, *Le vin des vendangeurs,* p. 339 y *Frédéric-Charles Messonier,* p. 23.
[297] Si nos remontamos a los orígenes del sillón, éste ha sido reservado a reyes, académicos y otras personalidades hasta su difusión.

abuela de Frédéric-Charles Messonier se sienta en un «voltaire au dossier arrondi»[298], lo que comporta cierta altura y a la vez escepticismo pero además, entre 1939 y 1944, éste acoge a refugiados de distintas nacionalidades en contra de las directrices del Gobierno de Vichy.

Si bien el asiento puede ser el eje central de la habitación, el conjunto de los muebles y adornos crea una atmósfera en consonancia con quienes la disfrutan. En torno a la tumbona del «petit salon» de Philippe y Rachel, el perfume de las rosas diseminadas por los rincones, en combinación con los tonos y barnices de una cómoda antigua, un clavicordio o una consola, ponen un toque de elegancia en el marco elegido para albergar su pasión. Un sentimiento desbordante le lleva a ella a tocar un fragmento de una canción que le gusta a él, a leer el libro o a observar el paisaje que sus ojos acostumbran a recorrer y a pasar las horas absorta y tendida bajo una cálida manta en el sofá. Mientras, él prefiere absorber en silencio el aroma que Rachel desprende e imaginar su respiración a oscuras, cuando ella no está[299].

Casi siempre es un recinto acogedor reservado a los miembros de la familia o la pareja pero las circunstancias hacen que el ambiente se enfríe. En las primeras páginas de *La Révolution II,* vemos a un Danton dichoso y perezoso, atento con su mujer e impaciente ante la llegada de un nuevo hijo. Sin embargo, ya casi al final del mismo tomo, aparece postrado en un sillón y con las ventanas cerradas. El frío de la noche se introduce en casa de Lise y Claude, «dans le petit salon où mourait le feu»; no obstante, esta vez no es la situación de escasez la que produce la sensación desapacible; es la condena a muerte del rey lo que deja ateridos a los representantes del pueblo. Otras veces puede parecer glacial como la anfitriona a los que vienen de fuera, a pesar del calor que desprenden los radiadores[300].

---

[298] Nombre que deriva del célebre escritor ya que parece que le gustaban este tipo de asientos. Véase Alain Rey: *Dictionnaire historique de la langue française,* Paris: Dictionnaires Le Robert, 1998, p. 4123.

[299] *Le vin des vendangeurs,* p. 530.

[300] *La Révolution II,* pp. 22, 521 y 571 y *Le vin des vendangeurs,* p. 414.

Para atravesar este umbral hace falta que exista una invitación expresa además de una relación estrecha y muy pocos son los escogidos, salvo que existan vínculos cuasifamiliares que los introduzcan en el santuario de la vida familiar. Normalmente, las amistades son recibidas en el salón, pero la configuración de éste varía en función del grado de confianza. Los que son asiduos no necesitan que nadie les acompañe hasta el «petit salon» de la casa de Danton, «pièce aux boiseries grises, tout illuminée de soleil». Alrededor de la mesa de caoba brillante, en la que se reflejan las formas de un juego de café de porcelana de Limoges –regalo de sus amigos Lise y Claude–, los sillones cubiertos de terciopelo de Utrech hacen la estancia más agradable a quienes, sentados frente al anfitrión, vienen a disfrutar de su compañía olvidándose de los acontecimientos que tienen lugar en el exterior. En calidad de señor de la casa, Danton se arrellana en el asiento que habitualmente mira hacia el escritorio situado en el ángulo de la ventana. Esta muestra de deferencia[301], no exenta de cierta vanidad, se convierte en reflejo narcisista en el «grand salon», habitación en la que, entre dos enormes espejos –colocados sobre la chimenea y encima de una consola «à plaque de marbre et galerie de cuivre»–, acoge a aquellos que comparten sus ideas[302].

Concebido fundamentalmente para la exhibición, el salón rojo, satinado y recargado de los Delignère cuenta con un mobiliario de estilo 1900 que sigue las tendencias del momento. Espejos, marcos dorados, porcelanas de Sajonia y adornos de todo tipo –«cet arbre en verre de Venise avec tous ses oiseaux, qui avait poussé sur une admirable commode louis-quinze»– contrastan con la sencillez y la delicadeza de la hija –pura y angelical princesse enfant»[303]– y con el salón de Marité. Este cambia con la iluminación y adquiere distintos significados en función de los personajes que lo

[301] Normalmente, el respaldo del asiento da la espalda a esta zona del salón, estableciendo así la separación y la distancia indispensables y acordes con el significado originario de la palabra «secrétaire»; véase *Dictionnaire historique de la langue française,* p. 3435.

[302] *La Révolution I,* pp. 433-435.

frecuentan. En el silencio y la penumbra, Jacqueline revela sus secretos a Marie-Thérèse en la intimidad. Los detalles se simplifican en el claroscuro; tan sólo la tetera introduce un foco de luz en este cuadro, que bien podría ser de un autor flamenco y titularse *Intérieur à la nuit tombante*. Bruno entra en escena cuando se enciende la lámpara apoyada sobre el piano: el círculo de luz purpúrea dibuja una flor «chaude, soyeuse et tendre» que representa el deseo y la pasión recién inflamados. En el centro de la sala lucen los cabellos dorados de madame Beaufort, acomodada en una butaca de seda «pompadour» cuya elegancia concuerda con la distinción de Jacqueline. Y en tercer lugar, «grand éclairage dans le salon», las tardes en que Marité reúne a todas sus amigas o recibe a conocidos e incondicionales. La habitación adquiere su carácter plenamente público y se separa definitivamente de los rincones en los que transcurre la vida privada[304].

Espacio de sociabilidad por antonomasia, reservado para fechas señaladas –tales como unos esponsales– o para pasar la tarde del domingo, el salón acoge a diferentes tipos de invitados. Acompañados por el cura algunos días de fiesta, el doctor Charles y su esposa y el magistrado de la zona –monsieur Boisset– son fieles a su cita semanal de La Vernière al igual que los vecinos de los Montalbert, quienes en verano se ven con mayor asiduidad. Mientras los primeros acuden a casa de los Dupin para jugar al bridge, conversar y merendar, los segundos constituyen un grupo cultivado que se reúne en Lern para intercambiarse libros, periódicos parisinos o partituras, para deleitarse con la música y el canto: «D'Estissac jouait du violon. Georges du Mazet, de la flûte. Sa femme, Marthe, avait un joli mezzo-soprano [...]. Madame Robert Hardouin, un contralto majestueux» y, los poco melómanos, para jugar al ajedrez[305].

---

[303] Contrastese el significado de los reflejos dorados y el de los símbolos angélicos, de acuerdo con las pautas establecidas por Gilbert Durand en *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* pp. 148 y 299.

[304] *Le Dieu nu,* pp. 18-20, 41-42, 52, 122 y 154.

[305] *Le Dieu nu,* p. 154, *Le château des Bois-Noirs,* pp. 54-55 y *La terre aux loups,* pp. 182-183.

Como contrapunto a esta culta microsociedad instalada en el corazón de la «province» francesa, a la rue de l'Université –en París– concurren representantes de la clase política y militar, artistas y mujeres que van a lucir sus encantos, aunados bajo la égida de Babet. Lo que, a primera vista, pudiera parecer una cita obligada para aquellos que practican el culto a la conversación sobre temas literarios, filosóficos o políticos, se presenta en realidad como un enclave de refinamiento estético exacerbado, desprovisto de sentido cultural[306]. Más que la formación intelectual de las personas, sobresale el brillo de los objetos de la sala y la belleza física de las mujeres que acuden a diario. Rodeada de admiradores que asisten al espectáculo de autocomplacencia que se repite cotidianamente, la anfitriona instituye una réplica de la sociedad cortesana que ella considera una verdadera república: «Ici, (...), chacun agit librement». En torno a esta «créature souveraine» cuya gracia e inteligencia actúan de imán y «dans une débauche de lumières et de fleurs», aquellos que debieran hacer las leyes necesarias para acabar con los privilegios acuden a casa de la actriz para disfrutar de ellos[307].

El ennoblecimiento de la burguesía se pone de relieve en el salón de «la chaumière du Cours-la-Reine». Decorado como un templo griego, «au milieu du scintillement des lustres et des appliques» reinan la belleza, la intriga, el capricho y el deseo. En casa de Tallien se congregan los defensores de las doctrinas oficiales y aquellos que quieren dejarse ver para alcanzar una buena posición social y económica, olvidándose del resto de la nación. Universo mundano, material y vanidoso que celebra sus fiestas con la misma indiferencia con que antaño lo hacía la corte[308].

El marco resulta tan desmesurado como el que elige el rey para recibir a los representantes del pueblo por primera vez[309]: un salón inmenso en cuyo techo está

[306] Siguiendo a Verena von der Heyden-Rynsch: *Los salones europeos: las cimas de una cultura femenina desaparecida*, Barcelona: Península, 1998, no podemos hablar de salón literario porque carece de los requisitos básicos de este tipo de reuniones.

[307] *La Révolution II*, pp. 567-570.

[308] *La Révolution IV*, p. 250.

[309] *La Révolution I*, p. 153.

representada la apoteosis de Hércules y provisto de una chimenea gigantesca decorada con cabezas de león de bronce, de espaldas a la cual un semicírculo de personajes ricamente ataviados circunda a un hombre grueso, graso y vulgar que desentona con la majestuosidad del lugar. Tal conjunción de símbolos ascensionales, espectaculares y diairéticos acentúa la mediocridad del soberano. Luis XVI es la antítesis del célebre héroe de la mitología clásica[310]; no tiene la talla de un gobernante ni la fuerza inherente al bronce[311] o a la piel del león[312] y se muestra menos digno que cualquiera de los miembros de la corte –quienes lo rodean empuñando sus espadas– o que los representantes del pueblo. Estos últimos reciben un trato vejatorio y ultrajante ya que, a las barreras ya existentes, se añaden «des espèces de balustrades volantes, disposées en couloir» para impedir que se acerquen al monarca y a su séquito. Ningún otro visitante es tratado de manera tan humillante en medio de tanto lujo, de ahí que el respeto y la admiración experimentados involuntariamente por muchos de ellos provenga del recinto y no de la persona –ni refinada, ni distinguida, ni sobresaliente– que rige los destinos de la nación y ante la cual parece absurdo inclinarse.

Discordancia igualmente la que existe entre el espléndido palacete del Ministerio del Interior de la rue Neuve-des-Petits-Champs, en el que viven los Roland mientras Jean-Marie ocupa este cargo: «les salons dont les lambris sculptés et dorés, les hautes glaces, encadraient un portrait de Louis XIV couronné par la Victoire» y sus ideas republicanas. Y cierta disonancia entre las maneras y convicciones políticas de Marat y la casa de mademoiselle Evrard, cuyo vasto salón «avec son ottomane et ses fauteuils de

[310] Pierre Grimal comenta las hazañas de Hércules en su *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine;* visión que completa Pierre Brunel: *Dictionnaire des mythes littéraires,* pp. 722-733, analizando la complejidad del personaje literario.

[311] Símbolo de la fuerza militar, la raza del bronce es extraordinaria pero no invulnerable. La leyenda cretense cuenta cómo, con sus hechizos, Medea logró romper una pequeña vena que Talos tenía en la parte baja de la pierna. Véase Pierre Grimal: *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine.*

[312] La piel del león es uno de los atributos de Hércules y el león, un símbolo solar y luminoso que encarna la dignidad real, la sabiduría, el poder y la justicia, que asimismo pueden derivar en tiranía. Véase *Dictionnaire des symboles,* pp. 575-577 y Juan-Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos,* Barcelona: Labor, 1985, p. 271.

damas bleu et blanc, ses rideaux relevés en draperies, son lustre de cristal» no carece de algunos lujos –raros en esta época– tales como jarrones de porcelana repletos de flores y abundantes troncos ardiendo en la chimenea; si bien, la claridad y la pulcritud del mismo o el papel tricolor de las paredes –salpicado de emblemas revolucionarios– concuerdan con la personalidad de «l'ami du peuple», quien además recibe a sus visitas de confianza en el cuarto de baño, decorado con un mapa de Francia dividido en departamentos y con dos pistolas que cuelgan de una inscripción funeraria[313].

Lugar de encuentro para tratar de solucionar cuestiones de orden relacionadas con la vida pública, el salón de la casa que Panis le compra a su cuñado Santerre sigue pareciendo lúgubre a los ojos de Claude[314]. A pesar de que veintisiete meses después resulta «charmant, en pleine clarté, avec ses boiseries gris perle encadrant une tenture rose et rouge que le soleil empourprait par endroits», el recuerdo de la noche en la que el comité insurreccional de julio de 1792 se reunió y durante la cual el cielo, enfurecido, lanzó sus rayos contra la tierra y sacrificó a muchos hombres, sigue vivo. Alrededor de los supervivientes de aquel salón, «mal entrevu à la lueur des bougies et des éclairs», se concentran los fantasmas de las víctimas de otras adversidades.

Aunque perteneciente al ámbito personal, la casa del portero de la cárcel de la rue Sainte-Marguerite se halla vinculada a su trabajo. Su mujer acoge a madame Roland en su «agréable petit salon» ofreciéndole una poltrona mullida y cómoda para que se reponga del mal trago y le ofrece su hospitalidad improvisando un dormitorio para que pase la noche en esta habitación mientras se regulariza su situación[315]. A veces, la vida privada se circunscribe al perímetro del lugar en el que se ejerce una profesión. En un piso de «soltera» de los barrios bajos de Limoges, Margerit nos introduce en un salón minúsculo, repleto de sillones de felpa, fotografías de familia y objetos de escaso valor. El trato afable, los olores y el decorado propios de cualquier hogar de esta parte de la ciudad:

[313] *La Révolution II*, pp. 81 y 476-477 respectivamente.
[314] *La Révolution III*, p. 320.
[315] *La Révolution II*, pp. 673-674.

«odeur attendue de renfermé», «boiseries marronnâtres, rechampies de filets bleus et roses», etc., hacen que los clientes se sientan como en casa, acompañados de amigas cariñosas que les reciben en «robe d'intérieur»[316].

En el apartamento de Rico, el diván sirve de lecho a los cuerpos desnudos que se exhiben para el deleite visual del anfitrión y de la persona que los observa desde el dormitorio, al otro lado del espejo transparente. Revestido de terciopelo de color carmín oscuro, casi negro –«comme du vin de Tyr»–, la piel adquiere unos matices «d'ivoire ou de nacre ou encore –certaines peaux très blanches– une crudité presque de porcelaine avec, aux contours, des reflets gris pâle et mauves –ou enfin, (...) une clarté d'amande». Hábilmente orquestados, el rojo fuerte de la alfombra, las cortinas o el acolchado de las sillas, el tono púrpura rosado de las paredes y el caoba del escritorio, la mesa o las librerías, realzan la belleza de las mujeres que se tienden sin pudor sobre el sofá. En este concierto de tonalidades más o menos próximas, la vitrina «en vernis Martin dorée comme un poisson rouge» pone la nota aguda; tapizada por dentro con «vieux lampas rouge» y provista de unas lucecitas disimuladas, hace resaltar el valor de las piezas de una magnífica colección de objetos eróticos: «statuettes, jades, camées, terre-cuite africaines, bonbonnières dix-huitième et miniatures Louis-Philippe». Este armario de cristal es una réplica del salón en tamaño reducido y una pieza clave en esta habitación. Y, junto a todo lo demás, el reloj –«mythologique et galante» de porcelana de Capo di Monte– que marca el inicio del ceremonial establecido, y la biblioteca de obras de arte de Rico en la que prevalecen las reproducciones sobre los textos: una bañista de Renoir, la *Pomona* de Maillol y tantas otras le revelan formas y colores insospechados que verifica en las criaturas de carne y hueso[317].

[316] *Le vin des vendangeurs,* p. 115.

[317] *Les innocents et les coupables,* pp. 38-39 y *Les amants,* pp. 70, 100-102 y 108. Nótese la importancia del color rojo en la decoración de este salón que recibe un uso distinto del habitual. En la confrontación de tonos claros y oscuros, las tendencias pervertidas predominan sobre la pasión y el culto a la belleza, las inclinaciones nocturnas sobre las diurnas e Irène subyuga a Rico.

En otro entorno y en combinación con otros colores, el significado del rojo varía. En paredes de seda, bajo dragones multicolores que lanzan llamas entre bordados de plata y abalorios incrustados o en un techo maqueado con cigüeñas doradas sobre una chimenea «drapée d'une robe de mandarin, bleue, fort belle, maintenue par le poids d'un grand vase Ming», a algunos les puede resultar vistoso y dejarles deslumbrados, mientras otros experimentan una sensación de ahogo que les impide permanecer allí mucho tiempo. El salón favorito del padre de madame Dillon, recargado y poco original, de dimensiones reducidas y decorado con motivos chino-japoneses clásicos, se caracteriza por su apariencia llamativa y contrasta radicalmente con el cuarto de estar de su hija, agradable y sencillo como ella y concebido para pasar ratos tranquilos y amenos[318].

De entre los salones de paso, en *Mont-Dragon*[319] encontramos uno que hace las veces de antesala, rincón poco iluminado –cuyo único foco de luz procede de la chimenea con dintel blasonado que muestra las armas de la familia al recién llegado–, apropiado para esperar al nuevo caballerizo y entablar una conversación insustancial sobre la hora, la meteorología y los contratiempos sufridos durante el viaje, antes de pasar al comedor. Sin embargo, el más incómodo de todos se halla en el palacio del virrey de las Antillas españolas[320]: un salón imponente, en el que brotan columnas salomónicas como si fueran árboles de mármol, oro y esmalte, es el lugar de paso obligado para poder acceder al secretario. Imposible de abarcar con la mirada, Brice y Antoine se sienten diminutos: «Nous y cheminions à la manière de trois barques minuscules perdues sur l'immensité de la mer», al atravesar esta especie de bosque hostil que trata de engullirlos.

De menor importancia que la sala o el salón, el gabinete es otra de las habitaciones habilitadas para recibir visitas, íntimas en el caso del «cabinet de marbre»[321]. Este retiro, situado frente al jardín y su estanque, es el elegido por Soledad para encontrarse con

[318] *Le vin des vendangeurs,* pp. 71 y 147.
[319] *Op. cit.,* .p. 18.
[320] *L'île des perroquets,* p. 212.
[321] *Ibídem,* p. 224.

Antoine; está recubierto de espejos encastrados en las paredes que, además de reflejar la belleza de la joven, del lugar y de los seres que lo habitan, facilitan el conocimiento de sí mismo en relación con la leyenda sufi del pavo real[322]. Así, al lado de su prometida, Antoine analiza su pasado y lleva a cabo un ejercicio de introspección que nada tiene que ver con la mirada vanidosa de Narciso.

Normalmente, las entrevistas que tienen lugar aquí suelen ser bastante más distantes e incluso tensas, como la que se celebra en casa del vizconde de Morsan –«dans un cabinet qui, à la lumière, apparut sévère et confortable»– para dar un recado y hacer una advertencia[323]. O privadas pero formales, de acuerdo con la mentalidad anticuada del señor de Pressac, quien, a pesar de la existencia de vínculos probados de parentesco, se dirige a su primo con «une courtoisie un peu guindée». Este entendido en genealogías, «portant encore la poudre et la culotte», recibe a Lucien en un gabinete repleto de libros, cajas de cartón llenas de pergaminos, copias de actas notariales, árboles genealógicos, etc. y vitrinas que encierran una importante colección de medallas[324].

Considerado como una especie de museo en el que se exponen objetos llamativos o valiosos, esta salita suele contener muebles acristalados pensados para deslumbrar a los visitantes. Así, los invitados del coronel Delignère contemplan con admiración una diversidad de objetos orientales de la que él se siente orgulloso: «de vieilles soies chinoises, des foutas arabes, des glaces treillissées, des coffres mauresques, des ambres et des jades»[325]. No obstante, en la obra margeritiana, son escasos los ejemplos de salas proyectadas exclusivamente para exhibir objetos exóticos o curiosos. Las piezas de valor se conservan en lugares destinados a otros fines y suelen estar repartidas por distintos rincones de la casa. De lo contrario, la acumulación de telas, figuras u otros adornos

[322] Véanse *Dictionnaire des symboles,* pp. 635-639 y 725-726 y Juan-Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos,* pp. 194-195.

[323] *Ambigu,* p. 26.

[324] *La terre aux loups,* pp. 150-151.

[325] *Le Dieu nu,* p. 60.

resplandecientes denota mal gusto, superficialidad y presunción, rasgos que Margerit contrapone a las cualidades que verdaderamente quiere destacar.

Alternando el encuentro –más o menos íntimo– con el trabajo o el estudio –como prolongación del uso que se le daba en los siglos XVI y XVII[326]–, el gabinete es un lugar adecuado para charlar y reflexionar. El de Claude[327]: «un petit salon gris-blanc, tendu de toile à personnages», con estanterías llenas de libros a ambos lados de la chimenea y un escritorio «à cylindre»[328], es el retiro idóneo para leer y redactar artículos comprometidos, analizar la situación del país e intercambiar opiniones políticas con franqueza y tranquilidad. La utilización de la sala –pequeña y apartada– con fines profesionales convierte a este gabinete en una especie de despacho.

EL DESPACHO

El despacho es la habitación designada para desempeñar las tareas propias de determinadas profesiones, además de para recibir a las personas que acuden para tratar de cuestiones relacionadas con estas ocupaciones. En Cumaña, el secretario del virrey se cobija en una recóndita madriguera, desde la que lleva el control de los barcos que atracan en la isla y por la que están obligados a pasar todos los que desean detenerse o instalarse en ella. Alargada, de techo bajo –decorado con artesonados de ébano–, empapelada con numerosos expedientes, guardados en carpetas colocadas en estantes tallados en la misma madera, la habitación acaba en una vasta mesa –que va prácticamente de una pared a otra. Coronada por un enorme mapamundi y con patas retorcidas en forma de negra espiral, la mesa desaparece bajo un montón de cartas naúticas enrolladas y una canasta –que ocupa una parte del tablero– llena de paquetes de papel atados con

[326] Véase Alain Rey: *Dictionnaire historique de la langue française,* p. 564.
[327] *La Révolution IV,* pp. 15 y 41.
[328] Con tapa cilíndrica.

cordones. Junto a uno de los dos ventanales que suben desde el suelo hasta el techo y dan a los jardines del virrey, una mesita portátil hace las veces de mesa de despacho. Delante de ella, un hombre extremadamente pequeño, escuálido, con la calva reluciente y ojos invisibles –detrás de los quevedos centelleantes–, luce el Toisón de Oro y maneja la pluma desde lo alto de su asiento, elevado a la altura de la mesa gracias a dos libros que sirven de apoyo a su trasero. El conjunto de la sala pone de manifiesto el poder de lo infinitamente pequeño, lo cual queda corroborado en la conversación aparentemente afable que el grotesco hombrecillo entabla con Brice y Antoine. Los dominios de Don Gusman se confunden con los infiernos; despiadado e *invisible* como Hades, tampoco él permite volver a otras tierras a quienes han visitado el reino de los muertos: amueblado con negro ébano y ubicado en los confines del palacio[329].

También son negras las repisas cargadas de libros que llenan el despacho del director de la revista *Lettres Limousines*, aunque, en este caso, la ausencia de color[330] se asocia al déficit de inteligencia de Jérôme Ballureau: incapaz de encontrar un tema sobre el que escribir, «il essayait de se consoler en composant de jolies pages fleuries et enrubannées sur le Limousin, la châtaigne, le galétou, le barbichet, le félibrige». Vanidoso a pesar de sus limitaciones, este hombre corpulento y de manos gruesas exhibe con orgullo «une grosse rosette d'officier d'Académie» que lleva prendida en su traje negro y que, junto con la mesa, el sillón o el espejo, aluden a su verdadera personalidad. En el seno de una casa estrecha y alta y dentro de una habitación exigua, llama la atención el tamaño exagerado de los muebles –en consonancia con su cargo aunque no con su valía. Pero lo que más sorprende es que monsieur Ballureau ignora a sus interlocutores cuando, precisamente, trata de deslumbrarles. Enamorado de su propia imagen, no puede evitar

[329] *L'île des perroquets*, pp. 213-214.

[330] El negro mate representa la negación del color, la muerte sin esperanza, la nada, la pasividad absoluta, la vacuidad y la frustración. Véanse además las connotaciones positivas del negro en *Dictionnaire des symboles*, pp. 671-674.

contemplarse en la «grande glace dans laquelle la table et le fauteuil directoriaux se réfletaient»[331].

En el extremo opuesto, el despacho de Claude en su casa de Limoges es de una austeridad espartana. Por una parte, la madera negra[332] de la mesa de escribir y de los estantes que contienen los voluminosos tratados de jurisprudencia, legislación y derecho –«traités des causes, coutumiers, recueils d'arrêts de parlement, les Berroyer et les Du Moulin»–, encuadernados en piel, y las cajas con la documentación de los procesos y, por otra, las pilas de documentos ordenados encima de una mesa apoyada en la pared y en el cuartito de al lado, aluden a la integridad y a la severidad del protagonista consigo mismo. Manifestación de la virginidad primordial, del rigor y de la firmeza de sus convicciones, el decorado es tan estricto como su forma de vestir[333].

Indicativa de la vida ascética que lleva el padre Dardala, «la pièce plus qu'austère» en la que intenta ganarse a nuevas almas adolescentes constituye la antítesis de la tienda de sus padres. El olor a pimienta, aceitunas, barquillos y chocolate se opone diametralmente a la crudeza de la luz que ilumina las paredes de yeso, el reclinatorio y la mesa de madera de pino, cubierta de libros y de escritos diversos. Enfrente de ésta, la tenebrosidad de una enorme cruz negra representa el sacrificio y la mortificación elegidos por el hijo[334].

De líneas simples aunque majestuosas, el palacio episcopal de Meaux –y antigua residencia de Bossuet– alberga el despacho privado del célebre prelado. El narrador hace hincapié en el carácter reservado de este rincón –contiguo a su dormitorio– en el que Barnave y María Antonieta mantienen una conversación que adquiere el cariz de una confesión: «Là Barnave lui parla gravement. Il lui expliqua toutes les fautes commises», le muestra en qué se ha equivocado y le habla de enmienda y de reconciliación[335]. En la

[331] *Le vin des vendangeurs,* pp. 261-264.
[332] La noche y la oscuridad de los orígenes son el principio de todas las cosas.
[333] *La Révolution I,* p. 75.
[334] *Les Amants,* p. 77.
[335] *La Révolution I,* p. 379.

medida en que la torre del Temple se puede considerar una vivienda, el dormitorio de Luis XVI y su «gabinete de trabajo»: «une petite pièce dans la tourelle attenante, chauffée par un poêle», están cerca el uno del otro, separados y comunicados a la vez por la habitación de Cléry –ayuda de cámara al servicio del rey. Sin embargo, éstos carecen de intimidad ya que los comisarios de la Comuna le vigilan permanentemente[336].

Por lo que respecta a monsieur d'Aigremore, el cuarto en el que pasa gran parte de su tiempo, dedicado a sus principales ocupaciones, es más un espacio concebido para el estudio, la reflexión y la lectura que un lugar destinado a recibir visitas en relación con sus quehaceres habituales. A excepción de algunos miembros de su familia –cuando vienen a hacerle determinadas consultas– nadie acude allí a sacarle de sus meditaciones. Tomando siempre el pasado como punto de partida, el barón trata de desentrañar los misterios del presente consultando pergaminos indescifrables, textos ininteligibles, obras de astrología, etc., tan oscuros para los no iniciados como la propia habitación: «les embrasures des fenêtres mettaient dans l'obscurité des profondeurs plus noires». No obstante, en medio de un montón de volúmenes y legajos, una lámpara ilumina el centro de la mesa. Los objetos de cobre, la coraza y las verguetas de oro de una armadura brillan en distintos puntos; los personajes de un tapiz de Flandes se agitan en la pared, los hipogrifos en el dintel de la chimenea; un reloj –«un cartel»– vibra y reluce a la vez. La luz y el movimiento están relacionados con el saber[337].

Situados en lugares atípicos donde lo de menos es la decoración, donde no entra nadie y los escritores viven al margen del mundo exterior[338], determinados estudios o «bureaux» merecen nuestra atención. Ejemplos como el del lugar de trabajo de Rex son poco frecuentes ya que vive en una casa que consta de cuatro paredes y carece de una

[336] *La Révolution II*, p. 487.

[337] *Les amants*, pp. 122-124 y 139-141.

[338] Suzanne Margerit era la única que tenía permitida la entrada a la habitación en la que trabajaba su marido para, al final del día, escuchar la lectura de los párrafos que Robert Margerit había redactado a lo largo de la jornada. Con los años, nadie tendrá acceso a esta especie de lugar sagrado, en el que el autor se encerraba incluso durante las horas nocturnas.

distribución racional de los espacios. A falta de organización en lo que concierne a las labores domésticas, la mesa de comedor pegada a la ventana es la única superficie limpia y ordenada: «Des piles de papiers s'y alignent dans l'ordre le plus rigoureux». El tintero y el recipiente de la cola ocupan un sitio preeminente entre actas, cartas y legajos, que ilumina tímidamente la lámpara con contrapeso. Sombrío y rígido, el ayudante de monsieur Bléhault y secretario a perpetuidad de la Société d'Histoire et d'Archéologie es un erudito fracasado que se limita a ordenar y a clasificar documentos[339]. Atendiendo a criterios sumamente estrictos, que él mismo se impone, Rex es muy perfeccionista y se rige por normas preestablecidas; de ahí que las tareas intelectuales que lleva a cabo, para otros, sean meramente preparatorias y le produzcan una tremenda frustración.

Al contrario de lo que le sucede a Rex, el escritor de *La Malaquaise* precisa un cierto desorden en su cabeza y en su mesa: «Les idées, les images, mille détails aventureux, se bousculaient dans mon esprit, formant un désordre exaspérant, avec d'incessantes mutations qui ne me laissaient arrêter aucun point de départ», para poder crear[340]. La efervescencia inicial se va desvaneciendo a medida que la obra va tomando forma y los materiales encuentran su sitio correspondiente. Por lo general, el nacimiento de sus libros ha coincidido con un traslado y/o con un desplazamiento de la mesa de trabajo. Al principio, alterna el bricolaje con la escritura: «Ainsi je brise l'allure emportée de mon esprit, comme on reprend un cheval qui gagne à la main, en lui sciant la bouche». Mientras se construye un nuevo nido en el que elaborar su nuevo libro, la materia se va organizando; algunos detalles importantes retroceden o desaparecen; otros, que parecían secundarios, se sitúan en primer plano. Como los carpinteros, Bruno trabaja sobre superficies amplias, en las que la materia prima, la obra en preparación, las herramientas y los accesorios comparten «banco». Montones de papel blanco, pliegos ennegrecidos

[339] «Aligner», «ranger», «établir», «ordre», «classement», «pile», «colonnes», son algunos de los términos utilizados por Margerit, *Par un été torride*, pp. 121-122, para subrayar el contraste existente respecto al desorden del resto de la casa; contraste que tiene su explicación en el estado de profundo desequilibrio que sufre este personaje.

[340] La creación literaria es el resultado de la ordenación del caos primigenio.

llenos de tachaduras y «arrepentimientos», hojas de notas, tinteros, plumas, bolígrafos, lapiceros, tijeras, pipas, paquetes de cigarros, ceniceros, etc. dinamizan su entusiasmo creador. Cuando el pensamiento hace una pausa –mientras la idea se sigue fraguando–, una distracción de un minuto facilita la labor de las facultades inconscientes: manosear un canto rodado o una concha de la playa de Saint-Cyr, limpiar un fósil, un cristal o un nudo de madera del Val-d'Arnin, colocar un sello o una moneda hallados en un puesto de un muelle del Sena en París, esbozar en los márgenes los decorados del libro y las figuras de los personajes, le procuran unos instantes de esparcimiento imprescindibles para poder reanudar su tarea.

Bruno se siente bien en su «taller». No le gustan los conjuntos concebidos por decoradores: «les beaux bureaux bien astiqués qui demandent les manchettes de monsieur Buffon, ne font pas mon affaire». A diferencia de su amigo Georges, cuyo despacho refleja su independencia, a él le gusta estar rodeado de diccionarios, gramáticas, manuales de sintaxis, tan necesarios para el escritor como el metro, la escuadra, la garlopa y la caja de ingletes para el ebanista. Algunos libros fundamentales dentro de un baúl –que hace las veces de librería ambulante–, una máquina de escribir y una mesa casi vacía «portant simplement un buvard en guise de sous-main, un cendrier, un flacon d'encre à stylo, un bloc de papier» definen el despacho de su amigo, preparado siempre para zarpar. Por el contrario, los desplazamientos del protagonista –y del propio Margerit[341]– cada vez se hacen más impracticables, dado que sus mesas se van alargando progresivamente y que, además, necesita trasladar el sofá en el que pasa muchas horas esperando a que el puzzle de ideas, sentimientos e influencias se recomponga.

El «taller» de los escritores margeritianos, especie de monasterio laico en el que poder escribir sin interrupciones, suele estar alejado del mundo real, en un lugar completamente aislado. Una cárcel o un claustro en el que se respete el voto de silencio

[341] Cada vez son mayores y más numerosas las cajas de cartón que el autor y su esposa han de preparar, transportar y, después, vaciar en sus periódicos cambios de residencia, de París a Thias y a la inversa.

son los lugares ansiados cuando no obtienen la tranquilidad deseada. En Saint-Cyr, Bruno se instala en un antiguo lavadero en el que se halla doblemente protegido: por muros de piedra en estado bruto y por un tejadillo de paja que impide que le cieguen los rayos del sol[342]. Y en el Val-d'Arnin, se acomoda a la sombra de un haya inmensa, bajo el ojo de buey de la buhardilla. Este árbol se encuentra en lugares de elevada humedad y, en su copa, millares de hojas se elevan hacia el cielo. La actividad intelectual apunta hacia arriba y las espesas nieblas que atrae el haya sugieren los misterios de la creación, «el mundo de ensueño que precede a la revelación»[343].

Ante unas simples tablas apoyadas sobre caballetes o sobre una larga mesa de escritor fabricada por Frédéric-Charles «avec des planches de merisier soigneusement ajustées, bordées d'une moulure et supportées par deux consoles anciennes», el escritor contempla un horizonte que le permite distanciarse de la realidad inmediata e imaginar historias del pasado. En el interior de una antigua casa, de techo bajo y ventanas pequeñas, abiertas en el muro para defenderse antaño de las balas de los falconetes, se figura «le cheminement des reîtres aux cornettes brunes, les chevauchées des coureurs calvinistes, le lourd déploiement des gens d'armes royaux»[344]. Encerrado entre estas paredes, el escritor inventa un mundo de evasión.

LA BIBLIOTECA

Aunque la biblioteca suele formar parte de la planta baja, es una habitación frecuentada por pocos personajes, el retiro al que acuden para alejarse de la realidad cotidiana y poder soñar o ejercitar sus facultades intelectuales. Acoge por igual a los que vienen a disfrutar de sus ratos de ocio y a los que lo eligen como lugar de trabajo, y

[342] Los pulidos textos margeritianos son fruto del esfuerzo continuado y la dedicación consciente. No obstante, y de acuerdo con la teoría poética enunciada por Paul Valéry, el autor admite que la primera chispa pueda proceder de la inspiración.

[343] Véase el capítulo dedicado por Ignacio Abella a «La abuela haya», *La magia de los árboles*, Barcelona: R.B.A., 1998, pp. 199-210.

[344] *La Malaquaise*, pp. 30-33, 55, 62 y 143 y *Frédéric-Charles Messonier*, p. 157.

también puede ser empleado como punto de encuentro íntimo y/o discreto. Por su amplitud y por la importancia que le concede Lucien, en relación con sus inclinaciones y con su profesión, la gran biblioteca, que recorre la pared y que se completa con un aparador lleno de libros, es la pieza clave de este seudoapartamento[345]. Se trata de un mueble venerado en la mayor parte de los relatos margeritianos, por la cantidad de saber acumulado en sus baldas y por la calidad de las obras que en él se guardan. Generalmente, el aspecto de las librerías no se valora, ya que la apariencia no cuenta cuando una colección de textos es digna de elogio. En la casa de los Naurissane en Limoges se da más importancia al continente que al contenido, como consecuencia del desprecio que muestran hacia lo que no es suntuoso o decorativo; pero este único ejemplo de alarde ostensivo cumple una función antitética respecto a la «bibliothèque très fournie» de Claude[346].

La biblioteca de Mont-Dragon posee un encanto especial. Ubicada en el segundo piso, en la última pendiente del tejado y bajo el desván, las vigas de las dos habitaciones que se unieron quedan al descubierto. Los maderos del armazón parecen una prolongación de las «arquerías» de los plátanos. Durante el día, el piar y el batir de alas de los pájaros hacen que quienes suben hasta aquí se sientan como entre las ramas de los árboles. Ambas estructuras recuerdan a una nave, a un lugar de recogimiento desde el que se contemplan el río y el bosque. La alternancia de sombras y rayos de luz, el silencio, el olor a madera y a cuero viejos y el movimiento de las hojas que rozan los cristales atraen e incitan a la lectura. En las horas de más calor del verano, es el retiro perfecto para refugiarse, «dans une des embrasures ornées d'estampes et de blasons». La quietud y los libros apaciguan los instintos de Dormond; no obstante, aunque lee para olvidar, busca el placer y el dolor entre sus páginas. Marthe anhela conocer y conocerse, de ahí que prefiera a los autores de memorias históricas para instruirse: las experiencias vividas y recogidas por otros suplen las lagunas que existirían en la formación de una joven que

[345] *Une tragédie bourgeoise,* p. 45.

vive privada del contacto con el mundo exterior, a pesar de que, en sus manos, caen ejemplares que a veces le desconciertan.

De acceso limitado, la biblioteca de los Boismênil posee estantes que están al alcance de todos y vitrinas cerradas bajo llave: «L'un des meubles renfermait des écrivains réservés jadis aux esprits forts (...). L'autre vitrine, plus petite, était consacrée aux poètes et aux auteurs légers». Tras la cerradura que desafía al indiscreto, se halla un cajón falso que encierra misterios vedados a una adolescente[347]: una colección de bomboneras con doble fondo, piedras esculpidas y miniaturas –«le tout d'un laborieux érotisme»– precede a un conjunto de obras del mismo tipo: «*vade-mecun* de l'amour physique et de ses pauvres petites perversions, méticuleux, froids ou lyriques, ironiquement élégants, ou, plus souvent encore, sots». El infierno de la biblioteca[348] de Mont-Dragon guarda celosamente ediciones muy valiosas, ilustradas con grabados ingleses «grandes comme une boîte d'allumettes mais parfaitement précises»[349]. Margerit asocia estos breviarios de iniciación erotica a la figura de un libertino –Dormond, Rico, etc.– si bien, las novelas de este género sirven para acabar con la inocencia de las jóvenes sumidas en la ignorancia hasta entonces: «elle avait lu assez de romans nouveaux (...) pour savoir combien l'amour comporte de nuances»[350].

El espacio físico y el tiempo cronológico y metereológico están interrelacionados en las descripciones margeritianas de esta habitación. Como con la obra del maestro Monet, la interpretación que podemos hacer de este espacio varía en función de la hora y de la luz. La serie de *Mont-Dragon*[351] estaría compuesta de cuatro lienzos, titulados respectivamente: *Por la mañana, Primeras horas de la tarde, El crepúsculo y En la*

---

[346] *La Révolution I,* pp. 53 y 57.

[347] Desvelado el misterio, ya no queda aliciente. De ahí que Bachelard: *La poétique de l'espace,* p. 90, afirme: «Toujours, imaginer sera plus grand que vivre».

[348] A este respecto véase el artículo de Jean-Christophe Abramovici: «Nous n'irons plus à l'Enfer», *Magazine Littéraire,* (Paris), nº 349, (déc. 1996), p. 45.

[349] Compruébese el valor de lo extremadamente pequeño. Según Bachelard: «La miniature», *La poétique de l'espace,* pp. 140-167, «la miniature fait rêver».

[350] Además de *Mont-Dragon,* pp. 63-67 y 74-76, véase *La Révolution I,* p. 57 y *Les amants,* p. 100.

oscuridad. Mientras las dos primeras corresponderían a momentos de lucidez y ensoñación[352], en el tercero, «le soleil couchant répandait dans la pièce sa lumière lourde comme un vin épais»; es la hora propicia para extraer del infierno un volumen de Nerciat, para descolocarlo y dejarlo a la vista –de manera que incite a ojearlo. El crepúsculo es un preludio de la «situation de ténèbres» en la que Marthe se verá inmersa al descubrir el contenido de dicho volumen[353], señala el final de un ciclo y el anuncio de una transformación. Por último, «la clarté d'une lune un peu brouillée» se proyecta sobre Dormond y Germaine. El contorno azulado de las ventanas y la sombra de madame de Boismênil proceden del único foco que ilumina la sala y el significado negativo de ambos emana de la influencia nefasta de este astro privado de luz propia. En tanto que símbolo del principio pasivo y de «tout ce qui est instable, transitoire et influençable, par analogie avec son rôle astronomique de réflecteur de la lumière solaire»[354], la luna se identifica con la mujer que acude a escondidas a su cita con el nuevo caballerizo. Este se muestra frío, calculador y despiadado, y trata de adiestrarla como a un caballo hasta hacerla sucumbir; se dirige a ella con la misma voz grave y sensual que utiliza para hablar a Erèbe, pero el pura sangre le merece más respeto que esta parisina tan fácil de dominar. El jinete y la montura son la encarnación de las tinieblas infernales[355].

Al comienzo de la tarde de un día lluvioso de finales de agosto, una biblioteca solitaria –la de la casa de madame de Salomon– se convierte en el lugar propicio para celebrar una entrevista en secreto. Siguiendo una táctica previamente concebida, Fauche-Borel se hace pasar por un editor -interesado en publicar un manuscrito de Jean-Jacques Rousseau– que requiere la dedicatoria de Pichegru para la obra. Una vez expuesto el

---

[351] *Op. cit.*, pp. 101-104.

[352] El pájaro es la representación de las funciones intelectuales, de la búsqueda iniciática y el conocimiento. Véase *Dictionnaire des symboles*, pp. 695-699.

[353] Según Bachelard: *La terre et les rêveries du repos*, p. 76, una mancha negra, «un coin d'ombre peut évoquer toutes les terreurs de la vaste nuit».

[354] *Dictionnaire des symboles*, pp. 589-595.

[355] De ahí que Margerit buscara para el caballo el nombre más apropiado. Véase «Erèbe», *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*.

parecer del general respecto a los principios defendidos por el conocido filósofo e insinuada su opinión sobre la restauración de la monarquía, todavía quedan por solucionar otras cuestiones. La cortina que forman los cristales azotados por la lluvia reafirma la vaguedad de las disposiciones tomadas –y precisadas tres días después en su cuartel general. A pesar de que este uso no es el inicialmente previsto para una biblioteca, sirve para retirarse a un lugar tranquilo en el que poder dar respuesta a determinados interrogantes[356].

A la misma hora, madame Bléhault aprovecha para responder a dos cartas mientras otros se adormecen en el salón. Orientar en sus tareas a unos desconocidos sumamente interesados responde a la vocación didáctica de Geneviève, para lo cual se encierra en la biblioteca a leer y escribir[357]. Numerosos personajes simultanean ambas actividades en sus cobijos alejados de la realidad cotidiana. La «tanière» del juez de *Une tragédie bourgeoise*[358], «une pièce basse de plafond, presque entièrement rayonnée», comprende además una mesa «para escribir» colocada junto a la ventana[359], un sillón[360], una escalerilla para alcanzar los libros de los estantes más altos, una vitrina que contiene las obras de más valor encuadernadas en rústica y un clasificador antiguo. La mirada del lector se dirige inevitablemente hacia el centro de la mesa, cubierta de volúmenes repletos de registros y fichas que sobresalen. Monsieur Maizeray no se limita a leer «car lire ne suffit point à absorber l'esprit»; él trata de reconstituir la verdad de la protohistoria contada por Homero, Apolonio de Rodas y Virgilio, despojándola de mitos[361] y leyendas que la adornan. Proseguir con la labor iniciada brevemente por Tucídides, es una seria distracción que compagina con sus investigaciones profesionales; pero, aunque

[356] *La Révolution IV,* pp. 195-196.

[357] *Par un été torride,* p. 73.

[358] *Op. cit.,* p. 127.

[359] De manera que la claridad de juicio de este profesional encargado de administrar justicia se inscriba dentro de la órbita del sol. El simbolismo ascensional, espectacular y diairético concurren en esta imagen. Véase Gilbert Durand: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* pp. 138-190.

[360] Dada la transcendencia de sus decisiones, este tipo de asiento encumbra al juez, como anteriormente lo hiciera con reyes, académicos y otras figuras destacadas.

en ambos casos procura esclarecer los hechos, a los sucesos más recientes les dedica la mayor parte de la jornada, mientras a Agamenón, Ulises y Paris les destina el final del día y el rincón de la casa en el que se siente a gusto: el único de una vivienda –tan impersonal[362] como una habitación de hotel– en el que la criada no puede ejercer «sa tyrannie ménagère et sa manie nettoyeuse»[363]. Habitación recogida, como corresponde a un refugio sencillo, y elevada, en relación con su emplazamiento y con la elevación intelectual de las actividades del juez.

En la planta baja de *Le château des Bois-Noirs*, una biblioteca de modestas dimensiones, contigua al salón, recibe de la terraza una luz de una tonalidad submarina[364] que recuerda a la del *Nautilus* o a la del comedor de Des Esseintes[365]. El calor de la chimenea y la atmósfera de profunda tranquilidad que se respira entre las murallas de libros y carpetas acrecientan la sensación de apacible protección que nos aleja del presente. Entre tantas ruinas, el reloj late, como un corazón, desde el centro de la casa. «Dans le laisser-aller minant la vieille demeure, c'était un noyau de résistance», como si, en medio de un organismo en descomposición, una célula no hubiera sido atacada por el virus: las tapas de los libros despiden un olor a cera que, además de protegerlos contra los insectos, resulta agradable; los volúmenes en rústica llevan una cubierta de pergamino; mapas y grabados antiguos bien conservados se intercalan entre las obras. En el recodo de la ventana, doblemente resguardada, una sólida mesa Luis XIII hace las veces de escritorio. Al otro lado, una poltrona y una lámpara son suficientes para que Hélène pueda leer y soñar, rodeada de objetos que dan una continuidad a épocas pasadas. Arropado por sus antepasados, Fabien trata de reconstruir la historia de los Dupin desde este rincón que le sirve de despacho. Crear es la única salida que le queda para luchar

[361] Aquí, sinónimo de invención que alguien intenta hacer pasar por verdad.

[362] A tono con la neutralidad e imparcialidad de su propietario.

[363] Durante muchos años, Margerit no permitió que nadie profanara su lugar de trabajo; ni siquiera por razones de higiene.

[364] Esta coloración remite a la substancia materna. Supone el retorno «aux sources originelles du bonheur». Véase Gilbert Durand: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* pp. 252-256.

contra el abandono y la destrucción de La Vernière. Revivir escenas del siglo XVI, respaldado por los miembros más audaces de la familia, le ayuda a superar la mediocridad del momento que le ha tocado vivir. Sin embargo, su pasión y su pugna diaria tropiezan en el exterior con obstáculos insalvables. En la soledad y en la penumbra de esta sala pierde, como Werther, toda esperanza[366].

La casa entera de Le Breuilh es un verdadero museo y una magnífica librería. La «grande bibliothèque» contiene miles de volúmenes que influyen progresivamente en Frédéric-Charles Messonier; «bulletins de sociétés savantes, mémoires, monographies, annales, pouillés, almanachs, livres de raison, correspondances, etc.» han sido fichados cuidadosamente por materias y por el apellido del autor. Sin embargo, el rincón preferido de este personaje se parece más a «une brocante» que a una biblioteca ordenada. Tras la muerte de su suegra, el protagonista se traslada al antiguo dormitorio de ésta y lo transforma a partir de entonces en su «biblioteca histórica». Sus papeles y una parte de sus libros ocupan íntegramente las estanterías de madera de pino que Frédéric-Charles compra en un bazar y que no se preocupa de pintar o barnizar, como tampoco se molesta en cambiar de muebles: «la grande armoire-penderie, la commode-psyché, l'armoire à glace, demeurèrent où elles étaient. Les liasses, les fichiers, les cahiers de notes s'y substituèrent simplement au linge et aux habits». Numerosos documentos son introducidos en clasificadores que, de cualquier manera, se incrustan a su vez en el primer hueco libre. En el centro, una mesa formada por cuatro tablas apoyadas en caballetes y cubierta con un tapete marrón, da cabida a la máquina de escribir y al magnetófono. Contra la pared, una estrecha cama de hierro, encastrada en las estanterías, se convierte en la litera del escritor. Mientras en el resto del piso de París reinan la armonía y el refinamiento, la B.H. constituye el reverso de la medalla. La indumentaria del artista: «en vieux pantalon de velours côtelé, en chandail renforcé de basane aux coudes, en grosses pantoufles, les lunettes tantôt sur le nez, tantôt repoussées sur le

[365] Joris-Karl Huysmans: *À rebours*, p. 103.

haut du front», contrasta igualmente con la imagen que públicamente muestra a sus lectores. Cuando se instalaron en esta casa, la vida cotidiana aún contaba para él; ahora pasa la mayor parte de las horas del día y de la noche en esta especie de austero escondrijo en el que lleva una vida de asceta. Sentado en una vulgar silla de madera, que también hace las veces de escalerilla, se siente afortunado porque puede disfrutar de un lujo inasequible: aquí no llega ningún ruido. Feo, pero tranquilo, este refugio le ofrece «une sécurité assez semblable à celle de sa toute première enfance, un bien-être auquel s'ajoutait une jouissance intellectuelle très sentie». La satisfacción y los momentos de exaltación que le procura la creación literaria eclipsan las horas difíciles[367].

EL DORMITORIO

Un caso similar de transformación del dormitorio en zona de trabajo es el de la habitación del profesor Dubois. A diferencia del anterior, éste se ve obligado a utilizarlo para descansar durante la noche, si bien la cama también carece aquí de la importancia que se le suele atribuir en este marco y es relegada a un ángulo oscuro. A pesar de que la entomología le procura un placer sensual e intelectual comparable al que deparan otras pasiones, este tipo de satisfacciones se halla vinculado a otros muebles u objetos. Una bonita mesa Luis XIII de patas retorcidas se convierte en mueble de laboratorio: llena de instrumentos de precisión y salpicada de manchas de alcohol y reactivos –al igual que la alfombra. Para la comodidad del investigador, el armario ropero se transforma en «bibliothèque-garde-boîtes-placard-à-instruments», no sin desperfectos. Encima de la chimenea, de la cómoda o sobre las tablas, clavadas sin más en la pared, «s'alignaient des fioles, des cartons, des outils, les piles des boîtes d'allumettes et l'armée des tubes dans lesquels reposaient sur une étiquette les spécimens de la faune draconienne, sous forme de cadavres desséchés». Entre los accesorios entomológicos reina un orden perfecto;

[366] *Le château des Bois-Noirs*, pp. 64, 82, 113 y 119.

mientras la ropa y otros efectos personales andan rodando por los asientos y por el suelo se esparcen residuos vegetales y barro. Aunque este hombre de ciencia se siente a gusto en este lugar, no parece el más apropiado para que lleve a cabo sus experimentos ni el más higiénico a la hora de acostarse. En las ventanas, algunas cazuelas viejas y tarros rotos, recogidos en la basura, le vienen bien para criar larvas; y en la jofaina sumerje los coleópteros que luego observará al microscopio[368].

En el taller-dormitorio que madame Dillon prepara para Lazare, el espacio correspondiente a cada una de las dos buhardillas que ahora están comunicadas tiene asignada una función diferente; el tabique derribado sigue estableciendo una separación[369]. Pero en el resto de las habitaciones que además sirven de despacho, es la distribución de los muebles la que delimita la zona destinada a cada una de las actividades. A un lado, la alcoba o, simplemente, la cama. Al otro, «le bureau d'écolier» y la librería de Guy; una mesa bien grande «encombrée de brochures, de livres, de papiers», sobre la cual escribe a menudo Dulimbert o una mesa pequeña junto a «des rayonnages en sapin avec des livres, des cartons, des liasses bien en ordre», de acuerdo con la personalidad de Robespierre[370].

Entre el material de estudio del adolescente, no hay nada a la vista que permita descubrir sus secretos ni tampoco podemos desentrañar los misterios que esconde el francmasón sin revolver en sus papeles y en su pasado. En ambos casos, encontramos indicios de que existe una zona de dominio privado oculta al visitante, lo que en el caso de Robespierre no es incompatible con su narcisismo. En la parte más sagrada y respetada de la casa de los Duplay, Maximilien ocupa un cuarto pequeño de apariencia espartana que, a pesar de estar sobriamente amueblado, redunda en imágenes de sí mismo. En el sanctasanctórum de la vivienda, no podían faltar algunas piezas de la

---

[367] *Frédéric-Charles Messonier,* pp. 157 y 165-167.
[368] *Mont-Dragon,* pp. 329-331.
[369] *Le vin des vendangeurs,* p. 337.
[370] *Les amants,* p. 78, *La Révolution I,* p. 458, *La Révolution II,* p. 341.

colección de «petits Robespierre, en dessin, en peinture, en gravure, en pierre, en bois, en plâtre, en porcelaine, en bronze, qui tapissent les murs, couvrent des tablettes, les dessus des cheminées» de este seudomuseo concebido para deslumbrar a los que se adentran hasta aquí para escuchar al «omnipotente» hablar de él, sólo de él y nada más que de él mismo[371].

Aquellas habitaciones que se emplean para recibir visitas encubren determinadas facetas de la vida privada a la vez que dejan entrever ciertos aspectos de la personalidad del que allí habita. Algunos miembros de la tripulación del *Walrus* se adentran en un dormitorio decorado con muy mal gusto, que resulta chocante por la mezcla incongruente de calidades y estilos reunidos. Un magnífico sillón[372] –con el asiento y el respaldo tapizados y los brazos y las patas finamente tallados–, una cómoda con incrustaciones de nácar y perlas barrocas, un crucifijo de conchas y unos taburetes desvencijados comparten una habitación[373] recién pintada, en medio de la cual destaca una masa negra cubierta con lo que debió ser una mantilla. Con el rostro sucio del maquillaje y del tinte de la tela, la señora Encarnación aprovecha para lloriquear delante del capitán y entretanto fumarse un puro y echarse unos buenos tragos de ron. Entre gemido y gemido, profiere insultos, maldiciones y juramentos mientras blande un rosario que a menudo es sustituído por las cartas que se echa a sí misma en el suelo[374].

La chabacanería y la dejadez coinciden en recintos privados que se caracterizan por estar demasiado abiertos a la concurrencia. Como prolongación de las instalaciones de la feria –frecuentada por una gran afluencia de gente–, la «chambre» de Néné se convierte en espacio público apropiado para continuar con la fiesta que se celebra en el

[371] *La Révolution II,* p. 172.

[372] El sillón fue un signo de estatus y jerarquía hasta su difusión en los siglos XVIII y XIX. Véase Alain Rey: *Dictionnaire historique de la langue française,* p. 1404.

[373] En el siglo XIV se acumulaban, vigilaban y mostraban los tesoros en la alcoba, ya que era la zona de la casa en la que se trabajaba y se recibía durante el día . Véase Pascal Dibie: *Etnología de la alcoba: el dormitorio y la gran aventura del reposo de los hombres,* Barcelona: Gedisa, 1989, pp. 68-80. Cuatro siglos más tarde, la madre de Mañuela conserva esta tradición.

[374] *L'île des perroquets,* pp. 47-49 y 265.

exterior. Con la ayuda de algunas botellas de vino, el alboroto y la luminiscencia inflamada provenientes de la plaza, los seguidores de la joven se balancean desde el sofá mientras asisten a un strip-tease colectivo. Los reflejos de las luces de colores de las atracciones y la violenta detonación que hace temblar los cristales de forma intermitente contribuyen, por un lado, a crear el ambiente propicio para el desenfreno pero, por otro, anulan la posibilidad de disfrutar de un poco de intimidad en este marco[375].

Los dormitorios margeritianos abundan en escenas voluptuosas pero, en la mayor parte de los casos, sólo hay cabida para dos personas, del mismo o de diferente sexo. Pocas veces alude a relaciones permitidas por la ley o consentidas por la moral, ya que prefiere mostrarnos secuencias en las que el deseo es el motor que desencadena la acción. Cuando éste está ausente, hasta los idilios ilícitos carecen de interés. En ocasiones, se refiere indirectamente al lecho conyugal, pero éste no ocupa ni el segundo plano. Ni siquiera menciona la cama de los personajes: «c'est très certainement dans leur chambre que je couche», porque no es lo pertinente; o simplemente la nombra: «leur grand lit de milieu», para compararla con la que verdaderamente le importa: «un petit lit de fer laqué blanc» perteneciente a Frédéric-Charles Messonier cuando tenía cuatro años[376].

En la casuística analizada por Robert Margerit, *Une tragédie bourgeoise* trata de las consecuencias que se derivan de la mojigatería del marido, «un couche-tôt» con un desproporcionado sentido burgués de la decencia. Cuando, por fín, consiguen estar a solas, Gilbert estalla, prorrumpe en reproches motivados por los celos, que su esposa intenta aplacar. Monique sustituye la lámpara de techo por las lamparillas que envuelven la cama con una luz cálida[377] y empieza a desnudarse: «Ses ondulations noires et souples tranchaient avec la clarté de sa poitrine à demi découverte». Arrebatadora, apetecible y con un camisón tan fácil de soltar, cuando se arrima a su marido, éste siente repugnancia

[375] *Le vin des vendangeurs*, p. 139.

[376] *Journal de «La Révolution»*, p. 17 y *Frédéric-Charles Messonier*, p. 25.

[377] Es evidente que Margerit juega con el doble significado de *apagar* y *encender* para referirse a la cólera y al deseo respectivamente.

ante la idea de tener que hacer lo que la gente cree que hacen. La tensión crece para el lector mientras deja impasible a monsieur Franchot, quien, con un beso «au coin de la bouche» y un «buenas noches» antes de darse la vuelta, cree haber cumplido con sus obligaciones maritales. El silencio que sigue aumenta la frustración de la esposa y de la suegra; al otro lado del tabique, Léa se siente cómplice de su hija y espera escuchar los sonidos «qui auraient suivi, quand elle était une jeune mariée». Exceptuando la voz de bronce de la catedral St-Étienne y los maullidos implorantes de los gatos de la calle, ningún otro eco resuena en esta noche de decepción[378].

En el extremo opuesto, el temperamento aparentemente apático de Gustave encubre unos instintos bestiales que se desatan con la mera presencia de su mujer. Sólo con contemplarla: «souple et ronde, les hanches moulées dans sa robe», su animalidad desbordante busca la satisfacción de los impulsos más primarios. A Hélène le agrada que su marido admire sus piernas y todo su cuerpo, pero su mirada silenciosa e inerte le perturba. Le desconcierta que reclame «plus que la délicatesse de ces chevilles, cette élégance du mollet, plus que la finesse du bas et la douceur de la chair transparaissante, plus encore que toute cette essentielle féminité...». Sus modales groseros –«ces manières de portefaix»– y sus tímidas palabras se contradicen. Su declaración: «vous êtes très belle», pertenece al hombre que conoció en París; sus gestos, al tosco campesino que recobra su personalidad al volver a La Vernière. La mano que penetra bruscamente bajo el vestido, el ardor y la avidez de sus labios y el choque violento de sus dientes revelan «une espèce de sauvagerie cachée». Salvo en los primeros encuentros, en los que ella se siente arropada y protegida: «Entre ces bras puissants et cette poitrine, elle avait fait son nid et elle s'y croyait hors d'atteinte de tout ce qui n'était pas joie, exaltation de la vie», la brutalidad del mayor de los Dupin le produce repulsión. Si en los primeros contactos, las brasas de la chimenea enardecen su pasión, en lo sucesivo, entra en su cama con una sensación de desazón, asco y horror. La puerta que comunica las habitaciones de ambos

[378] *Op. cit.*, pp. 15-17.

se erige en frontera desde el primer día. La de ella parece un refugio agradable: «basse, avec un tapis sur le plancher ciré, des boiseries rechampies, une cheminée en pierre blanche. Le lit d'angle était tendu et encourtiné de cretonne»; la de él es todo lo contrario: «une pièce plus vaste, aux murs tristes, cheminée peinte en noir, profonde alcôve. Tout y avait un air décrépit». Por eso, Gustave aprovecha la menor ocasión para poseerla; en medio de la naturaleza no encuentra obstáculos que pongan freno a sus instintos: «il la verrait dans la clarté tellement plus dessinante que l'incertaine lumière des chambres»[379]. El desfiladero del Airain le brinda su alcoba y su lecho resguardado por la vegetación; el perfume embriagador del tomillo y la lavanda, el sonido impetuoso del torrente, la temperatura y los colores de la garganta exasperan aún más su voracidad carnal[380].

Con los años, el apetito sexual se modera y el cariño sustituye a la pasión. El amor se convierte en una especie de bromuro para el escritor de *La Malaquaise,* quien se ve afectado de inapetencia cuando se tiende junto a su mujer: «cette joie d'aimer qui s'était flétrie en moi auprès d'une femme trop connue et sans doute trop sage». No obstante, una joven de diecinueve años reaviva la sensualidad del hombre maduro por última vez[381]. Adormecida igualmente desde la muerte de monsieur de Boismênil, Germaine se siente atraída por el recién llegado. Más joven pero más despierto, él sabe cómo estimular su líbido y hacerle cometer actos que anteriormente consideraba reprobables. Excitada y febril, ante el espejo se da cuenta de que no es dueña de sí: «les joues rouges, le cœr battant», pero no puede hacer nada para evitarlo. Se comporta como si fuera la primera vez que se ve seducida por un hombre: se retoca el maquillaje insistentemente, se vuelve a peinar, cambia de vestido. Desde la aceptación del placer más trivial aunque ilícito –«banal et monotone» para el libertino–, hasta la realización del

[379] El campo está hecho para retozar; la cama, para dormir. Véase Pascal Dibie: *Etnología de la alcoba: el dormitorio y la gran aventura del reposo de los hombres,* pp. 124-126.

[380] *Le château des Bois-Noirs,* pp. 28, 34, 62, 160 y 249.

[381] *Op. cit.,* p. 63.

acto, su dormitorio es testigo del proceso de degradación mental y física que experimenta, víctima del delirio y del control que Dormond ejerce sobre ella[382].

Estrechamente unidos o manteniendo cierta distancia, Eros y Tánato recorren la obra margeritiana desde el principio hasta el final. Con la guerra como telón de fondo, el autor prefiere dejar el instinto de destrucción fuera de la alcoba de Violette en su piso de la rue Saint-Roch, en París. El único impulso irrefrenable que penetra dentro de la habitación, se introduce para celebrar el fin del imperio de la muerte. Como de costumbre, Margerit nos prepara poco a poco para que seamos partícipes de las vivencias de los personajes. La atmósfera está cargada; en la «chambre-salon», los cristales de las ventanas son del color de la naturaleza en primavera[383]. Los muebles relucen a pesar de la poca luz que dispensa el día y, sobre un velador, unas rosas se abren en un «cornet» de porcelana. Las flores sugieren el comienzo de una nueva etapa[384] y el recipiente que las contiene lo confirma [385]. Una vez en el sofá, el contacto con la joven inflama al coronel Montalbert. Un beso, un abrazo, y la tormenta se desencadena cuando pasan a la alcoba. La fogosidad de Lucien y el ardor que ella manifiesta se corresponden con los rayos y los truenos que hacen retumbar los cristales. Después, una lluvia fina invita al adormecimiento[386].

[382] *Mont-Dragon,* pp. 98 y 117.

[383] Tradicionalmente considerado como el color de la resurrección y la esperanza, el verde tiene connotaciones positivas que en todas las literaturas se ha asociado al reino vegetal y al agua lustral y regeneradora. Véase *Dictionnaire des symboles,* pp. 1002-1007 y René-Lucien Rousseau: *Les couleurs: contribution à une philosophie naturelle fondée sur l'analogie,* pp. 37-39.

[384] Símbolo de regeneración, el significado de la rosa está íntimamente relacionado con el de la rueda. Aunque Margerit no precisa aquí ni el color ni el número de pétalos, también representa la unión de Lucien y Violette. Véase *Dictionnaire des symboles,* pp. 822-825 y Juan-Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos,* p. 390.

[385] La forma del jarrón ha representado la virilidad y la fecundidad desde la Antigüedad. En la mitología greco-latina son célebres el cuerno de la cabra Amaltea, el de Aqueloo, Pluto o la diosa Fortuna entre otros. Véase Pierre Grimal: *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine.*

[386] *La terre aux loups,* pp. 102-104.

En la casa de detrás de la catedral de Cumaña[387], dos habitaciones llaman especialmente la atención del lector. La primera, un cuarto sencillo, embaldosado de rojo[388], con una cama, una cómoda y una mesa de limonero, no parece presentar ningún interés pero, en un anaquel colocado junto a la cama, una pipa –en cuya cazoleta hay una ligadura de hilo alquitranado como las que suelen poner los marinos– delata a Flint. Un extraño pasillo la separa de la que quiere destacar Margerit: una alcoba enorme, suntuosa, tapizada de un púrpura violáceo que representa el paso de la vida a la muerte después de la pasión[389]. Este tono es símbolo de la sumisión de Brice a Mañuela, pero también del calvario que éste habrá de sufrir antes de morir, como consecuencia del hechizo irresistible ejercido por la joven. Su abundante cabellera se desparrama como una oleada de tinta sobre una gran cama de conchas de carey con incrustaciones de nácar. Esta imágen margeritiana del cabello reúne diversos rasgos de la mujer fatal: la cabeza de Mañuela se erige en símbolo de femineidad negativa. Sus rizos la convierten en una Medusa[390] acuática que inocula veneno a sus admiradores, en un cefalópodo provisto de poderosos tentáculos, que seduce a Brice y no le deja escapar. El chorro de tinta que segrega va cargado de crueldad y de depravación[391].

Otras dos alcobas se contraponen en *Le vin des vendangeurs*. Están ubicadas en edificios diferentes pero ambas se hallan vinculadas a la figura de Rachel. Para acceder a la primera, hay que correr una especie de telón que, una vez levantado, deja ver «une assez grande pièce, pleine de reflets de glaces, riche, théâtrale». Sobre la alfombra, aunque dos escalones más arriba, se alza un enorme diván que, como en las estancias

[387] *L'île des perroquets,* pp. 288-289.

[388] Símbolo de virilidad, ya que es aquí donde pasan la noche algunos de los que frecuentan este lugar.

[389] Pasión como sentimiento violento que lleva implícito un padecimiento intenso y pasión como la de Jesucristo.

[390] Véase la ambigüedad de esta figura en Pierre Grimal: *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine,* y Camille Dumoulié: «Méduse» en Pierre Brunel (dir.): *Dictionnaire des mythes littéraires,* pp. 1018-1020.

[391] En relación con la interpretación negativa del líquido menstrual, este símbolo nictomorfo alude a la influencia nefasta de la mujer. Véase Gilbert Durand: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* pp. 107-122.

orientales, desaparece bajo numerosos cojines. En este marco y con la complicidad de la iluminación, tenue e indirecta, es donde sus amantes se rinden habitualmente a sus pies. Belleza y concupiscencia se alían en esta mujer de rostro marmóreo y ojos negros que se defiende fascinando[392] hasta que conoce a Philippe. En el dormitorio que sólo comparte con él, el autor la describe «mollement étendue dans la conque dorée que formait autour d'elle la lumière avec le lit». Como la concrección nacarada que se forma en el interior de la madreperla, en el interior de esta concha marina se produce la transformación de Rachel, quien por primera vez se aferra a alguien «comme un enfant au sein nourricier»[393].

Por lo general, la decoración de los dormitorios margeritianos no es la encargada de avivar las pasiones pero el mobiliario, los tejidos y los colores contribuyen a crear un ambiente más sensual. A Lazare le parece que la copia del *Retrato de un escultor* de Bronzino, colocado sobre la chimenea, frente a la cama de madame Dillon, excita la «gourmandise charnelle» de Edmée, pues cree que se deleita contemplando le efigie de un joven «bouclé, mat, despotique, bien propre à faire rêver une femme intelligente et sensuelle». Pero, a su vez, el conjunto de la habitación le incita –a él que está de paso– a imaginar escenas voluptuosas. El perfume embriagador que la impregna fugazmente, la cama abierta ya para la noche y cubierta con una piel blanca, el espejo en el que se reflejará el cuerpo de su futura amante cubierto con un camisón de seda transparente, sus zapatillas, una cinta olvidada sobre la cómoda, estimulan sus deseos[394]. Estas y otras piezas de lo que Philippe denomina en su diario el «arnés femenino» son el principal acicate de Mora. Entre las pruebas de la inmanencia de una mujer en una casa, destaca las medias que aún conservan la forma de la pierna, los guantes que se cierran como si estuviera la mano dentro, el camisón envuelto todavía entre las ondulaciones de una bata,

[392] Según Juan-Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, p. 306, «la mirada es, como los dientes, la barrera defensiva del indiviuo contra el mundo circundante».

[393] *Op. cit.*, pp. 464, 480 y 572.

[394] *Ibídem*, p.75.

una liga que cuelga del brazo de un sillón; lencería desparramada que resta interés a los demás objetos y ante la cual se quedaría extasiado el propio Restif de la Bretonne[395].

El descubrimiento casual de la habitación de madame Beaufort provoca en Bruno una reacción extraña que no había experimentado hasta entonces. Este hallazgo le revela «l'intimité vivante» de Jacqueline y le hace perder momentáneamente el control de sus facultades. Embriagado por un perfume delicado, el protagonista es incapaz de atravesar el umbral de este «santuario» y apenas se atreve a mirar. Distingue una parte de la cama, un espejo y una alfombra roja sobre la que se dibujan las sombras de unos muebles imperceptibles. La vista y el olfato le acercan más que nunca a su amada: «De cette quiétude silencieuse et pourprée, entr'ouverte devant moi, venaient des effluves qui m'enivraient». Al contemplar *su* bata sobre el sofá y *sus* zapatillas al pie del mismo, se estremece de ternura. La complejidad y la exaltación de sus sentimientos transfiguran a Jacqueline, pero, tras esta actitud recatada, subyace la avidez que empieza a crecer[396].

En la memoria de Frédéric-Charles Messonier, el despertar de la sensualidad se sitúa, a los dos años, en un rincón de la habitación de su abuela. Sus recuerdos se centran en la parte de la derecha «car toute la partie de gauche, ses meubles, le lit de ma grand-mère et grand-mère dans son lit, n'existent pas dans les images préhistoriques». Las sensaciones de calor procedentes de la chimenea, junto a la cual Mana le desnudaba y calentaba su camisa de dormir, de la rejuela de la abuela y del calentador de cobre rojo[397] que dejaba bien caliente el hueco de la cama, anticipan el momento en que Mana le envuelve con su cuerpo cálido y sinuoso y ambos se confunden entre las sábanas. La niñera encarna la protección maternal y evoca el primer contacto físico placentero, esperado instintiva e inconscientemente cada noche[398].

---

[395] *Ibídem,* p. 402.

[396] *Le Dieu nu,* p. 79-80.

[397] El cobre rojo juega un papel fundamental en la simbología cosmogónica de los Dogon y representa al esperma que se enrosca en la matriz femenina. Los Bambara asocian el cobre rojo al principio masculino y el cobre amarillo a la mujer. Véase *Dictionnaire des symboles,* p. 329.

[398] *Frédéric-Charles Messonier,* p. 24.

Para incidir en la emoción de la primera vez, Margerit elige una habitación de la rue Saint-Honoré. Mientras unos caníbales se pasean por la calle exhibiendo las entrañas sanguinolentas de sus víctimas, en una de esas viviendas los sueños de Fernand se hacen realidad, «réalité plus blonde et rose, plus douce, plus ravissante encore qu'il ne la rêvait». En el día más hermoso de su vida, sus deseos se ven satisfechos[399]. No obstante, lo que a unos fascina, a otros les desconcierta y horroriza. Cuando, sin previa preparación, un libro «envenenado» cae en las manos de Marthe, su primera reacción es de repulsión y rechazo; de manera que sólo con pensar en la boca que le besa la mano, se sonroja. «Ces histoires impossibles d'Erosine et de Juliette» le introducen bruscamente en la realidad carnal del amor, llevada a un grado «de monstruosité, d'impudeur, d'abaissement» extremo. Pero, desde el momento en el que recobra la serenidad indispensable para reflexionar y logra separar la lubricidad de esas criaturas inventadas de su amor por Michel, una etapa de su vida muere en su dormitorio para dar comienzo a otra nueva[400].

El contenido de las revistas de desnudos femeninos tampoco es el más apropiado para iniciar a un adolescente en los secretos del amor y la sexualidad. Las fotografías están retocadas, «car même la vérité du corps il faut qu'ils la maquillent»; muestran ciertas partes y ocultan aquellas que, por razones de falso pudor, no se atreven a exhibir. En estas páginas se propone una visión adulterada de la realidad y se degrada la belleza natural de las mujeres. No obstante, las ilustraciones de un número de *Paris-Pin-up* pueden satisfacer, provisionalmente, la curiosidad de un joven de dieciseis años, presa del furor propio de la edad. El hecho de que tenga que ojearlo a escondidas aumenta su fiebre y su interés y, cuando se ve privado de este semanario, el instinto le lleva a buscar en su entorno. Inconscientemente, se inclina por la mujer que reemplazó a su madre unos meses después de su nacimiento. Ella que, para reconfortarlo, le acaricia, le pasa la mano por el pelo y le ofrece su pecho maternal, le tiende, sin darse cuenta, el fruto deseado:

[399] *La Révolution I*, p. 228.

«tout à coup voici que sa bouche s'anime, s'enfièvre. Elle erre, elle descend. Avec une violence égarée, il dévore de baisers la poitrine que ses lèvres suivent»; le brinda el calor y el relieve que no poseen las reproducciones fotográficas.

Sorprendida por la transformación del que hasta hace dos días consideraba un niño, madame Bléhault recuerda su propia iniciación en su dormitorio. A ella le facilitaron las cosas, le invitaron a participar desde muy temprano en los juegos que se practican, más o menos en secreto, en todos los internados del mundo: «Elle avait ainsi connu le vin avant d'éprouver la soif»; Margerit la describe como una mujer equilibrada que considera el sexo como algo natural: «Pour elle, le désir, le plaisir, n'étaient pas des choses importantes: des choses agréables, sans plus, des choses simples». Por eso, se queda desconcertada cuando descubre el desasosiego de Roland. Sin darle mayor importancia, pero tratando de aliviar el malestar de su hijo, ella se convierte involuntariamente en la obsesión del muchacho.

Por mucho que se repita que ella es su madre, el subconsciente le dice que no. «Le réalisme du sang, qui ne se paie pas d'idées, détruisait une maternité fictive». La necesidad imperiosa de saber cómo es una mujer le impulsa a acercarse a la puerta de la habitación de Germaine. Desde el pasillo, sudando de angustia y excitación, espera descubrir: «ce que les photographies ne rendent pas: les couleurs vivantes, toute l'intimité de cette chair en partie révélée par les maillots»; pero, por la cerradura, tan sólo puede ver un trozo pequeño de la habitación. Observa cómo su segunda madre se aproxima a la cama, la abre y desaparece; entretanto, confía en que no apague la luz. Transcurridos unos instantes, advierte cómo se choca contra la silla –que sabe que tiene a la derecha de la puerta; ve cómo pasa quitándose el vestido y vuelve a salir de su campo de visión. Desesperado, ansía un martillo para agrandar este agujero. De repente, un brazo blanco, una combinación corta, la espalda, la nuca... Roland devora con los ojos todas y cada una de las partes de su cuerpo. La impaciencia le come mientras vigila todas

[400] *Mont-Dragon,* pp. 319-320.

las idas y venidas. Aguardando a que caiga la última prenda, un sentimiento de culpabilidad[401] exacerbado hace aflorar algunas lágrimas. Frustrado y abatido aunque dispuesto a entrar e implorar que le deje tocarla y abrazarla, Roland no puede más. En ese preciso momento, el crujir de la madera recaba de nuevo su atención para mostrarle lo que tanto deseaba: Germaine completamente desnuda avanzando hacia él. Margerit sabe mantener la tensión hasta el final en este episodio de tintes incestuosos[402].

Aunque, en cierto modo, la habitación de madame Bléhault también va a introducir a Rex en un terreno prácticamente desconocido para él, éste carece de la naturalidad que caracterizaba al adolescente. Su inexperiencia no está exenta de amargura y masoquismo y, cuando se acerca a su puerta para espiarla, experimenta «une jouissance furieuse et âcre –pareille à celle que lui avait fait sentir la morsure des ronces en pleine peau»; por un lado, es él el que se rebaja, pero, por otro, le mueve el deseo de destruirla y humillarla. El «Père sec»[403] vive la sexualidad como si fuera algo turbio y tenebroso y, la única vez que paga los servicios de una joven y se la lleva a casa, es para deshonrar a Germaine por medio de esta parisina, pues se conforma con verla desnuda y con las medias de la mujer que le tiene obsesionado[404]. Su hostilidad contra el otro sexo nace del horror y del deseo inconsciente que le produce «la femme» en general, desde la muerte de su madre[405]. A lo que habría que añadir el miedo a ser visto experimentado por el sombrío puritano: entre las zarzas del río, junto a la cerradura y en todas partes[406].

---

[401] A pesar de que la actual madame Bléhault no es su madre biológica, esta relación no está admitida ni social ni culturalmente, de ahí que Roland experimente ese sentimiento de vergüenza y culpa. Mª Isabel Fajardo Caldera: «Incesto» en Ángel Aguirre Baztán (ed.): *Diccionario temático de antropología,* Barcelona: Boixareu universitaria, 1993, pp. 371-376, da varias teorías explicativas del tabú del incesto.

[402] *Par un été torride,* pp. 50-65.

[403] Juego de palabras elaborado a partir de la que siempre será su profesión –secretario perpetuo– y que remite a su abstinencia sexual.

[404] En este caso, fetichismo y voyeurismo se dan la mano. Véase los tres tipos de voyeurismo que José Antonio Nieto recoge en su libro *Cultura y sociedad en las prácticas sexuales,* Madrid: Fundación Universidad-Empresa, 1989, p. 251.

[405] *Par un été torride,* pp. 203, 216 y 238.

[406] Véase el análisis que Max Milner hace de la figura de Penteo y algunos personajes de Stendhal respectivamente en *On est prié de fermer les yeux,* Paris: Gallimard, 1991, pp. 43-54, 145 y ss. Análisis

Sin vacilar y sin ningún temor, Irène se acomoda en el dormitorio de Rico tras el espejo transparente. Una vez que se ha despojado de su indumentaria y que se ha maquillado y ataviado con las vestiduras indispensables para el ritual de costumbre, se dispone a afrontar una nueva escena de doblegamiento concupiscente. En la habitación de al lado, Rico trata de saciar los instintos sado-masoquistas de esta mujer de doble vida humillando a la víctima de esa noche, cuya degradación apaciguará su apetito desbordante. «Voyeuse» más por curiosidad que por inclinación sensual: «Une frénésie de curiosité, le besoin d'arracher aux gens jusqu'à leur dernier mystère pour les tenir en quelque sorte dans sa main, nus, déchiffrés, sans défense, comme l'insecte sous la loupe de l'entomologiste», Margerit la describe más como un ogro[407] que como una Mesalina[408], como una criatura que aborrece la carne y que aspira a la pureza pero que, víctima de su avidez, exige a los demás que la encarnen o que se hundan en el fango. Seducido por ella, Rico se ve obligado a cometer actos execrables que le crean una fama de corruptor desenfrenado pero, en realidad, él no es más que un hombre extremadamente sensual cuya pasión por la belleza «l'avait conservé pur au milieu de la dépravation des autres; il ne voyait en eux que l'incorruptible pureté matérielle de leurs formes et de leur gestes toujours beaux à des yeux pour lesquels, jusque dans la pire impudeur, un corps bien fait n'est jamais obscène». Cuando diez años antes mandó instalar una superficie que le permitiera apreciar la delicadeza de algunas relaciones amorosas poco corrientes, tan sólo trataba de asistir a unos juegos en los que la presencia masculina hubiera introducido una nota disonante. Ni es inhumano, ni encuentra

---

que en el caso de *La chartreuse de Parme* podría completarse con la interpretación que Gilbert Durand hace en *Le décor mythique de «La chartreuse de Parme»,* p. 200 y ss.

[407] Símbolo de la animalidad agresiva que habita en las tinieblas y que, a la luz, desempeña el papel de «madre terrible» con Junie –cuando se convierte en Cléone. Véase Gilbert Durand: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* pp. 89-96 y 113.

[408] En cierta medida, la crueldad y la dominación de la insaciable Irène nos recuerda a la tercera esposa del emperador Claudio, si bien de manera atenuada y estableciendo importantes diferencias entre ambas. Respecto al tratamiento literario que ha recibido este personaje tan célebre de la historia de Roma, véase Eric M. Moormann y Wilfried Uitterhoeve: *De Adriano a Zenobia: temas de la historia clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro,* Madrid: Akal, [1998], pp. 185-186.

satisfacción destruyendo a los otros como Cléone y no duda en quitarse la máscara para confesarle su amor, aún a sabiendas de que le vende su alma a una esfinge[409] temible que le desprecia porque acepta sus propias limitaciones. Cansado de admirar tanta hermosura y tanta perfección, desea unirse a la más bella, pero el libertinaje y el amor son incompatibles[410].

Bruno es consciente de ello, por eso confiesa sus intenciones a su amada en lugar de comportarse como un Valmont[411]. Cuando, una vez superado el pudor paralizante que, desde la puerta, le infunde el cuarto de madame Beaufort, decide encontrarse con ella a solas, se comporta honestamente: «C'était lui donner toute la soirée pour s'armer de résolution et de colère, mais il m'eût déplu de la surprendre». Mientras espera dentro, el tacto, la vista y el sentido del olfato le ayudan a familiarizarse con ella. Sus manos la encuentran entre la ropa apoyada en el asiento del tocador: «Mes doigts reconnurent le tissu granité de sa robe et apprirent la fluidité d'une autre étoffe mousseuse comme ses cheveux sur son front». No obstante, al tocar ligeramente la seda que horas antes había estado en contacto directo con su cuerpo, se siente perturbado de nuevo y cohibido: «le même mystèrieux avertissement de ne point infliger à un idéal une épreuve matérielle destructrice, me retenait de saisir ces étoffes et d'y plonger mon visage». Su perfume –discreto, como ella– le acerca su presencia: sus frascos expanden un suave aroma que coincide con el que Jacqueline exhala cuando la tiene entre sus brazos; pero un olor más fuerte, que reconoce inmediatamente, trata de eclipsarla. Pensando en sus progresos, intenta olvidar a su hermana, pero la prudencia le fuerza a esconderse en el armario contra su voluntad: «Il ne me plaisait guère de me cacher comme un larron, mais j'y étais contraint». Tras unas pilas de periódicos y de cajas de cartón, se sienta en un baúl del fondo, desde el que escucha los pasos y las palabras de las dos amigas. La puerta del

[409] Además de la Esfinge de Egipto, en Grecia existían unas leonas aladas con cabeza de mujer que eran crueles y enigmáticas, símbolo de la feminidad pervertida. Véase *Dictionnaire de symboles,* p. 906.

[410] *Les amants,* pp. 57, 100-101, 107, 172 y 227.

[411] Bruno es la antítesis del protagonista de *Les liaisons dangereurses.*

escondrijo se ilumina al encender la luz de la habitación pero sólo cuando comprueba que no piensan separarse pronto decide entreabrir imperceptiblemente el armario ropero. Margerit señala que «la porte de la penderie n'était qu'un panneau battant, découpé dans la boiserie et non pourvu de serrure». El desafío de la cerradura[412] ni se plantea y el campo visual es bastante más amplio. Tampoco hay secreto porque Marité sabe que está dentro y hace lo posible por provocar su salida. Las demostraciones de cariño a las que asiste inesperadamente desencadenan su cólera y no su curiosidad, de forma que abandona su cobijo provisional apresuradamente, no sin constatar el desconcierto total de Jacqueline ante el montaje de la hermana[413].

Paciente y calculador, capaz de imponerse a sí mismo la disciplina más severa con tal de obtener la mayor compensación, Dormond dedica todo un mes a espiar a Germaine y Pierrette por separado. Mientras le creen distraído e indiferente, él las vigila atentamente para poder prever sus reacciones. Le basta con permanecer unos instantes en el cuarto de la segunda para percatarse de que apenas si lo utiliza como vestidor. El rastro dejado por un perfume evaporado o el aroma debilitado que conservan los vestidos todavía impregnados del olor de su piel, le suministran la información que necesita recabar para conocer todos sus hábitos. El desorden de la ropa interior de la sobrina de Gaston podría colmar sus inclinaciones fetichistas, si no fuera porque prefiere reservarse para la máxima satisfacción: «Il contraignit son désir de les toucher, de les prendre, de les froisser dans ses mains, et il étouffa un soupir». A mayor obstáculo, mayor gratificación. Dos horas antes de presenciar la escena de amor, aguarda en silencio detrás de las cortinas, de manera que, cuando ellas se disponen a «barricader la porte à clef et au verrou», él empieza a disfrutar de un intenso placer. Germaine hubiera preferido la oscuridad completa para que la noche sepulte su secreto pero no es capaz de

[412] Este reto no se plantea ni para el que está dentro ni para el que lo observa desde fuera dado que, al no ofrecer ni la más mínima resistencia, no incita a vencerlo. Como tampoco ofrecen ningún aliciente los objetos que en él se guardan.

[413] *Le Dieu nu,* pp. 218-223.

privarse del candelabro. Tal y como él había previsto, a la luz de la única vela que dejan encendida, «à la lueur vacillante, irréelle et dorée comme celle d'un songe, à la lueur mystérieuse et dansante», asiste a la secuencia que llevaba preparando tanto tiempo. La voluptuosidad que le procuran sus suspiros, el sonido de los dientes al chocarse, sus palabras ahogadas y entrecortadas, la inhalación de dos fragancias que se entremezclan o las imágenes de ellas entrelazadas, cierran el círculo de sus metas alcanzadas. Una vez fuera de la habitación, piensa en el rostro de cada una de ellas cuando a la mañana siguiente comprueben que alguien más fue partícipe de sus caricias la noche anterior. Habiendo planificado el *antes* y el *durante*, no podía haber olvidado el *después;* así que, desde que siembra los gérmenes de su pasión, Dormond espera el momento en que «elles ne se suffiraient plus»[414].

Por primera vez, el autor trata explícitamente el tema de la homosexualidad femenina y, aunque vuelva a dedicarle más o menos páginas en obras posteriores, ningún otro argumento concederá tanta importancia al lesbianismo. La mayor parte de los episodios se desarrollan en «la chambre du Roi», si bien, en los exteriores y en la lavandería, tienen lugar escenas de cierta relevancia. Independientemente de que Dormond se atribuya la paternidad de esta unión, el idilio de Germaine y Pierrette pasa por las mismas etapas que cualquier otra relación. Margerit nos va preparando poco a poco con la intención de captar debidamente nuestra atención. De la confusión reinante en el cuarto de la doncella, surgirán las primeras sospechas fundadas. En un incesante ir y venir por su habitación, Pierrette suspira por el incisivo seductor –«de même que Germaine soupirait au même instant»– mientras se acaricia los cabellos con el peine[415] y dirige su mirada hacia los bosques negros y aborregados que rodean la casa. Pensando en los hombres que ha conocido hasta entonces, ninguno le parece válido o, cuando menos, a la altura del caballerizo. Numerosos rostros y figuras le vienen a la memoria; diversas complexiones y nacionalidades se alternan. Sus recuerdos se detienen en Madrid, en la

[414] *Mont-Dragon,* pp. 323-327 y 361-363.

época en que ella tenía una doncella y sólo se ocupaba de las clientes adineradas: aquella que se paseaba desnuda con su collar de perlas, la que le enseñó a fijarse en los encantos de las criaturas de su mismo sexo... Imperceptiblemente, la imagen de Madame eclipsa al resto. Sin saber muy bien dónde se encuentra el origen de su desasosiego, «elle se sentait remuée, enlevée à elle-même, poussée obscurément par une exigence redoutable et douce, vers quelque chose qui l'appelait»[416].

A pesar de que su cuerpo se siente irremediablemente atraído por Dormond, su pensamiento se desvía hacia el dormitorio de Germaine: le gustaría acompañar a la Señora en su recorrido por el mundo de los sueños y adentrarse en los secretos que guarda celosamente al despertarse cada mañana. Por mucho que intente disimular la inquietud y la avidez que la atraviesan en un principio, hasta Germaine se da cuenta de su frenesí cuando le trae el desayuno: «Elle se taisait, mais au-dedans d'elle le hurlement d'une bête pantelante éclatait et lui déchirait les genoux, les reins, la tête». La visión de la línea de los hombros, la nuca, el cuello o los senos medio descubiertos le pone en un estado febril que afirma no haber conocido hasta entonces y que le va a contagiar a la dueña de la casa. Esta no es insensible a los olores que desprende su doncella ni al calor de sus labios cuando le besan la mano. Todo su cuerpo responde a un lenguaje desconocido e imperioso, delicioso y terrible al mismo tiempo. Frente a la brutalidad de un amante egoísta y perverso o al paternalismo de su difunto marido, las primeras declaraciones amorosas y los primeros abrazos son bien recibidos[417].

Transcurridos esos instantes de tanta intensidad, el espejo –en el que antes se miraba para arreglarse o para armarse de valor frente a Dormond–, le devuelve ahora el reflejo de una nueva realidad. Al verse de nuevo sola en la superficie brillante, se da cuenta de la magnitud de la aberración que acaba de cometer y, temblorosa, corre a esconderse bajo las sábanas. La cama se transforma en baluarte defensivo mientras dura

---

[415] El peine está relacionado con las facultades psíquicas y no con la coquetería o el aseo.
[416] *Mont-Dragon,* pp. 156-157.
[417] *Ibídem,* pp. 174-175, 214 y 236-243.

el horror y, durante las horas nocturnas, se convierte en el abismo en el que arde en deseos de que «tout, enfin, fût consumé et aboli». Las continuas referencias a Enrique IV y a los antepasados de la familia que durmieron en esta habitación insisten, por un lado, en la inmoralidad de sus actos pero, si nos fijamos en la descripción del dormitorio, vemos que es bastante oscuro y está estropeado: «Les baguettes contenant les fils électriques, sur les murs et au plafond, n'avaient jamais été peintes ni recouvertes». La piel clara de Germaine destaca en el claroscuro de la cama: «monument d'ombres et de blancheurs confuses». El marco realza la belleza y la vitalidad de la Eurídice de Mont-Dragon, quien, indefensa ante la picadura de la serpiente, se transfigura en una Ménade: «Ses draps écumant autour d'elle, elle se cambrait sur ses hanches, pleine d'emportement...»[418].

En lo sucesivo, la «chambre du Roi» será el refugio elegido para intercambiarse confidencias, para dar rienda suelta a la impetuosidad de sus instintos y demostrarse abiertamente sus sentimientos. Margerit hace hincapié en la sinceridad de los mismos a pesar de que Dormond trate de corromperlos. Ambas se sienten complacidas y dichosas, si bien Pierrette juega el papel de amante deslumbrada por su «Charite» adorada[419]. La joven se acerca a esta especie de templo para idolatrar a su amada. De rodillas y con un fervor casi religioso, contempla extasiada sus cabellos sueltos: «ils la couvraient comme un voile de lumières et de transparences»[420].

No obstante, el libertino deja caer las semillas de la destrucción y el fantasma de los celos empieza a ensombrecer la relación. Germaine vive su idilio de forma diferente desde el día en que se entera de que, antes que ella, otras mujeres compartieron sus camas con Pierrette. Contra su voluntad, ésta se ve obligada a recorrer, una por una, todas las habitaciones en las que fue deseada pero no amada. Estas revelaciones acaban

[418] *Ibídem,* pp. 274 y 297-299.

[419] Una de las Cárites o Gracias latinas que encarnan la belleza y el amor y que han sido representadas por Botticelli, Rafael, Rubens o Carpeaux, entre otros.

[420] *Mont-Dragon,* pp. 300-303 y 323-326.

con el cariño sincero que se profesan y la concupiscencia va ganando terreno a la ternura. En el transcurso de las primeras disputas, el que fuera el refugio de su dicha es testigo de las humillaciones que ha de soportar la doncella, quien, alertada por la decepción y la amargura, descubre el egoísmo que se esconde tras la belleza y la dulzura de su Señora[421].

Margerit no volverá a analizar una aventura homosexual con tanta exhaustividad. Y, por lo que respecta a los dormitorios, ninguno presenciará los preliminares, la fase álgida y el ocaso de la misma. En *Le Dieu nu*, una escena fugitiva, en la que determinadas actitudes –que pudieran ser interpretadas como extremadamente maternales– pretenden provocar la reacción del joven enamorado, alude a esta tendencia sin concederle demasiada importancia: Marité ofrece su pecho a Jacqueline, que busca consuelo en su «chair d'amande», y sus cabellos se confunden[422].

Par un été torride va más allá de la simple mención aunque sin llegar a profundizar en el safismo. Por un lado, una página dedicada a un dormitorio de un internado insinúa inocentes experiencias adolescentes que adoptan la forma de suspiros y abrazos efímeros. Por otro, son varias las escenas en las que una joven es sensible a los encantos de una mujer madura, en contacto con el sol, el agua y la vegetación; pero, en realidad, no son más que impulsos naturales –que el autor compara con los que los recién nacidos tienen con sus nodrizas– estimulados por la elegancia innata de madame Bléhault y por el contraste existente entre la fisonomía femenina: de «un poli singulier» y la masculina: con «poils d'orang-outang»[423].

En *Les amants*, se conforma con evocar las escenas que, por su belleza, deleitan visualmente a Rico[424]; mientras que, en su novela póstuma autobiográfica, nos da las claves para entender su postura ante la homosexualidad. Durante el tiempo que Frédéric-Charles Messonier permaneció en la rue Alsace-Lorraine, cada tarde de domingo asistía

[421] *Ibídem*, pp. 345-349, 362-363, 407-408 y 414-415.
[422] *Op. cit.*, p. 222.
[423] *Op. cit.*, pp. 54, 83, 91, 143-144, 155 y 168.
[424] *Op. cit.*, p. 101.

al espectáculo que le daban sus vecinas en la habitación de al lado, cuando subían a cambiarse de ropa para salir. La risa excitada de la criada rubia precedía a los gritos y arrullos de la morena. Ajenas a todo lo que sucedía a su alrededor y rodeadas de tabiques que dejan pasar fácilmente cualquier sonido, todas las semanas repetían la misma escena sin ninguna discreción: «on entendait parfaitement leur gazouillis, les bruits de leurs gros baisers, les tendres claquements de main sur la chair nue». Esta vivencia y las confidencias que le hace Sissi sobre sus compañeras de pensión constituyen una de las fuentes de inspiración de las obras del protagonista. Sus novelas, dibujos y figuras modeladas no requieren ningún comentario puesto que ilustran por sí mismas sus impresiones al respecto[425].

Margerit se muestra mucho más reservado en lo que concierne al incesto, pues se limita a exponer un hecho indirectamente y aguarda a la última página de *La terre aux loups* para aclarar nuestras dudas al respecto. Sólo entonces podemos entender el porqué de los lamentos de Céline en su habitación, la noche en que espera marcharse para siempre con Maxime. «À quoi bon ces traits nets, ces yeux dorés comme la feuille du hêtre à l'automne, la plénitude charnelle de ces lèvres, cette chevelure d'un noir toujours intense, cet air de force, de sensualité rêveuse et en même temps de hardiesse». De cara a la chimenea, contempla angustiada la imagen que ve en el espejo mientras el fuego le quema las piernas a través del vestido. Hace años deseaba quedarse para siempre en esta casa, hoy no puede soportar la idea de pudrirse lentamente en su dormitorio. Un poco más adelante nos enteramos de que, durante los años que su novio de la adolescencia estuvo en África, malgasta su juventud comportándose –de acuerdo con lo que cuenta la gente de la zona– como si fuera la mujer de sus dos hermanos. Y el día en que tiene que dejar su cuarto para emigrar a América, el narrador nos dice que las mejores y las peores experiencias de toda su existencia las ha vivido aquí[426].

[425] *Frédéric-Charles Messonier,* pp. 92-93.
[426] *Op. cit.,* pp. 345, 349, 424 y 488.

Al no conseguir el antídoto contra lo que ella misma califica de veneno, necesita otra solución que le ayude a seguir viviendo con sus debilidades. Cualquier remedio le parece bueno para combatir la desesperación. Por eso, el criado, que hasta entonces no había sido nada más que una especie de autómata o animal doméstico, se convierte en un hombre para ella. Poco a poco, «une intimité toute différente s'établissait entre eux». Por la noche, ella se suelta el cabello y él se lo desenreda encantado, pero esta disponibilidad, esta prueba de confianza por parte de Céline trata de llevarle más allá de lo permitido. «À la chaleur du feu, ils crépitaient sous la brosse tandis que Céline, la tête renversée sur les genoux du garçon, fermait les yeux». Embargada por una sensación de bienestar exacerbado y abusando de su autoridad[427] le conmina a dar satisfacción a sus deseos, acto que, ante la negativa del criado, no llega a consumarse. Consciente de las barreras que les separan, Masbatie controla sus impulsos y se resiste a contravenir los principios de la decencia[428].

El dormitorio es el lugar apropiado para hablar en privado sobre el amor, la pasión y otros temas concomitantes. Antes de ir a acostarse, Marité prolonga la velada al pie de la cama de su hermano «qui n'était pas ici un divan mais un bon vieux lit bateau en noyer». La opción de Margerit está cargada de significado; precisa que no se trata de un diván porque a este lugar sólo tienen acceso los más íntimos y no está pensado para recibir visitas. El lecho que le trasladará a una nueva etapa de su vida[429] es de nogal, árbol relacionado con el don de la profecía que los griegos asociaban a Artemisa. La clarividencia de la hermana contrarresta el ardor y la falta de lucidez de Bruno en este momento. Marité vela por la felicidad del más joven de la familia ejerciendo el papel de madre que siempre desempeñó y aclarándole que el cariño que le manifestó y que pudo

[427] Los cabellos estarían relacionados con la superioridad de Céline respecto a Masbatie y con su sensualidad desbordante pero, además, constituyen el presente que pone en manos de su criado; el color negro ratifica ese sentido de energía oscura. Véase el significado que Juan-Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos,* p. 111 y *Dictionnaire des symboles,* pp. 234-237 atribuyen a este símbolo.

[428] *La terre aux loups,* pp. 407-409.

[429] Margerit concibe la vida de Bruno como un viaje y la cama como vehículo de la existencia.

parecerle abusivo tiene su origen en la relación estrecha y exclusiva que mantuvieron en la infancia; de ahí que, llegado el momento de compartir afectos y amistades, ambos sintieran celos de su entorno y que el deseo y la rivalidad mutuos duraran hasta el final de su adolescencia. Disipadas sus dudas sobre el pasado y con las miras puestas en el presente y el futuro, el protagonista recobra la serenidad: «en moi du moins jamais paix plus douce ni plus profonde n'avait régné»[430].

La habitación constituye el cobijo ideal para alejarse del resto de los contertulios durante unos instantes. Con el pretexto de escuchar unos poemas tranquilamente, el doctor Rolland coge del brazo a Jacqueline y la deja a solas con Bruno lejos del espacio destinado a la sociabilidad. Abstraída, la pareja se evade de la realidad mientras la joven se olvida de las conveniencias. Sus miradas aprovechan para hablar de sus sentimientos en el mismo sitio en el que, años antes, Bruno corría a refugiarse para dejar que sus lágrimas se derramaran la víspera de la boda de su hermana[431]. Abatida y nerviosa, Lise también se retira al cuarto de su suegra para reponerse de una jornada extenuante de celebraciones que no despiertan su entusiasmo. A prudente distancia del tumulto del salón, la soledad y el sosiego le ayudan a recuperarse[432].

Inquieta igualmente, madame Bléhault trata de encontrar en su dormitorio una solución al problema que le preocupa. El calor agobiante del verano no sólo no facilita su tarea sino que además acrecienta su malestar. Dado que no quiere molestar a su marido, sacrifica su tranquilidad personal y su descanso nocturno al trabajo de monsieur Bléhault. De la misma forma que recoge su ropa y anota en una libreta las compras del día siguiente, Geneviève intenta ordenar sus ideas. Tras ojear la revista que tenía guardada en el cajón, la rompe y empieza a ponerse cómoda. A medida que se desnuda, va resolviendo la cuestión; no obstante, no se sentirá aliviada hasta que no salga del aprieto. Su cuerpo espera encontrar unas sábanas frescas pero el aire tórrido les ha

[430] *Le Dieu nu,* pp. 267-273.
[431] *Ibídem,* pp. 118 y 154.
[432] *La Révolution I,* p. 98.

restado ligereza. Tendrá que esperar algunas horas para que se mitiguen su pesadumbre y su acaloramiento[433].

La cama es un recinto muy socorrido para defenderse del frío y de las adversidades que se derivan de la situación política en *La Révolution* aunque mientras, a falta de combustible, la mayoría entra en calor con el edredón, los menos recorren las calles con una bufanda y una hopalanda, arriesgando su seguridad en busca de mayores garantías[434]. Sólo entonces pueden dormir plácidamente: «À présent il s'estimait paré de tous les côtés»[435]. Claude también necesita un refuerzo para poder conciliar el sueño la noche del 17 de enero de 1793. En el lecho conyugal, Lise recoge con su cuerpo a su marido: «elle étendait le bras, creusait la hanche pour le recevoir» y le infunde la calma necesaria para que pueda descansar. Tembloroso y conmovido por el hecho de haber pedido la pena capital para Luis XVI, solamente logra relajarse cuando se tiende junto a su esposa: «il perdit conscience. Des contractions nerveuses l'agitèrent faiblement tandis qu'il glissait au profond du sommeil»[436].

Huyendo de la «justicia», Louvet encuentra cobijo en el camastro que le asigna la dueña de una posada –«devant quoi un palefrenier eût reculé»–, en jergones y camas miserables de manera que, cuando Cibot le aloja en la habitación del fondo de su casa y le prepara «un bon lit», se siente colmado de atenciones. A pesar de que esa noche tampoco se acuesta en su propia cama, por primera vez desde hacía mucho tiempo se libera de la angustia que le acompaña. No obstante, a la mañana siguiente vuelve la sensación de desasosiego como consecuencia de las conversaciones sobre detenciones que oye a lo lejos, dentro y fuera de la casa, abierta a todo el mundo –sans-culottes incluidos– y situada junto a un cruce peligroso. Encerrado en su cuarto, tantas idas y venidas le inquietan y el pavor que no logra disimular la anfitriona en ausencia de su

[433] *Par un été torride*, pp. 55 y 62-66.

[434] Dulimbert extrae el cráneo de Saint-Martial del relicario de la iglesia de Saint-Michel y lo deposita en un agujero de la pared de su habitación tras darle el maxilar inferior a Robert.

[435] *La Révolution III*, pp. 202-204.

[436] *La Révolution II*, p. 529.

marido le hace temer lo peor; menos mal que el carretero vuelve en el momento preciso y, a partir de entonces, logra descansar[437].

Las novelas margeritianas nos ofrecen una amplia gama de camas que están pensadas para reponer fuerzas únicamente, en su mayoría inconcebibles camastros. Muchas de ellas no aparecen dentro de la casa o no se encuentran en el dormitorio pero todas tienen en común la simplicidad y, con frecuencia, denotan escasez de medios. Antoine se aferra a su jergón del henil cada mañana y soldados rasos y exhaustos marineros se echan sobre la paja o en exiguas literas respectivamente sin hacer objeciones y con la ropa puesta[438]. Gaston prefiere deambular en la penumbra a tumbarse en «le lit à paillasse de maïs» destinado al vigilante de guardia de las caballerizas[439]. Gilbert tiene que conformarse con «un lit de camp» instalado en la trastienda de la lavandería y Céline se amolda a «un châlit avec une paillasse et une coitte» dentro de la torre[440]. Por otro lado, numerosos escritores y determinados funcionarios enfrascados en su trabajo trasladan sus camas a sus despachos y las relegan a un segundo plano o les atribuyen una función que no les corresponde dentro de un recinto que no tiene un cometido único ni preciso: «un second lit disparaissait sous du linge sale et des vêtements»[441].

Por lo general, la jerarquía y el rango determinan el tipo de espacio reservado a los miembros de cada categoría, si bien antiguos propietarios arruinados habitan en medio del desorden, en el lugar reservado anteriormente a los porteros y primogénitos ruines y/o despreocupados viven en condiciones bastante precarias[442]. Entre la habitación de los señores y la de los criados –al igual que entre la cámara del capitán y el camarote de los marinos[443]– existen enormes diferencias a pesar de la proximidad. Las de los

[437] *La Révolution III,* pp. 191, 197-205 y 211.

[438] Véanse *L'île des perroquets,* p. 19, *Quand on est matelot,* p. 3 y *La Révolution II,* p. 596.

[439] *Mont-Dragon,* pp. 360-361.

[440] Véanse *Une tragédie bourgeoise,* p. 214 y *La terre aux loups,* p. 456.

[441] Véanse *Frédéric-Charles Messonier,* p. 165, *La Révolution III,* p. 366 y *Par un été torride,* p. 121.

[442] Véanse *Par un été torride,* p. 120, *La terre aux loups,* p. 472 y *Le château des Bois-Noirs,* p. 28.

[443] *L'île des perroquets,* pp. 44, 63-64 y 105.

segundos suelen ser tan simples que sólo tienen un colchón de paja en el que tenderse, dado que tienen que estar siempre atentos a la llamada de quienes descansan en verdaderos dormitorios[444]. Algunos duermen en la cocina, solos o en compañía de animales; en ambos casos la atmósfera resulta irrespirable aunque se aislen en camas bretonas[445].

El único personaje que se muestra indiferente ante el aspecto de su habitación es Dormond. Agradable, discretamente empapelada y decorada con muebles antiguos, ni el conjunto ni los detalles atraen su atención: «Le décor de l'existence n'avait jamais exercé d'action sur lui, pas plus que n'en exerçait la température. Il vivait au milieu de lui-même»[446]. Fabien nunca se queda en su cuarto durante el día cuando vuelve a La Vernière porque desde aquí asiste a la destrucción de la gentilhommière: «une petite chambre fruste», junto a la atalaya[447]. Prefiere alejarse del presente en cuanto amanece y pasar las horas en la biblioteca, remontándose a épocas más gloriosas para la familia.. Pero, cuando las fuerzas le fallan y ni siquiera en su refugio logra evadirse de la realidad, busca en su cama «un apaisement, un instant de sommeil, l'oubli»[448]. Philippe Mora no echa de menos su dormitorio tras irse de casa porque se lleva el escritorio Luis XIV que heredó de su padre y porque ya no tiene que soportar al nuevo marido de su madre; aunque a ella si la echa en falta, su marcha es una liberación para él[449].

Entre los sustitutos del recinto uterino, el moisés[450] y la cuna no suelen figurar en la memoria de los personajes margeritianos, mientras que las habitaciones de la infancia y la adolescencia son recordadas con nostalgia. Es curioso ver cómo entre las imágenes de lo que Frédéric-Charles Messonier denomina su «préhistoire» no figuran ni su padre, ni

---

[444] *La terre aux loups,* pp. 344-345.

[445] Véanse *La terre aux loups,* p. 472, *Le vin des vendangeurs,* p. 285 y *Le château des Bois-Noirs,* p. 58.

[446] *Mont-Dragon,* p. 28.

[447] Símbolo de lucidez, dado que se encuentra en una posición elevada.

[448] *Le château des Bois-Noirs,* p. 184.

[449] *Le vin des vendangeurs,* pp. 45-46.

[450] *La Révolution IV,* p. 188.

su madre, ni la parte izquierda del cuarto de su abuela. Ningún miembro de la familia le acompaña en este «cocon» cuya calidez se identifica con el cariño de su nodriza. La chimenea junto a la cual le desnudaba cada noche de invierno, el calentador que retiraba de las sábanas justo antes de instalarle en el hueco que compartiría con él unos minutos más tarde, el olor agradable que Mana desprendía cuando le arropaba con su cuerpo, representan la dicha completa que experimentó a los dos años[451].

Margerit equipara el calor «du lit» con las sensaciones agradables vividas junto a los progenitores en *Phénix*. En la cama, Adolphe recobra la felicidad mientras duerme; pero cuanto más se aleja de la infancia, más le cuesta tomar contacto con la vida al despertarse cada mañana. Antes de abrir los ojos, la preconsciencia le dice que este bienestar va a ir desapareciendo con la percepción de la realidad: «Il flottait encore dans la tiédeur du lit où ses membres languissamment promenés rencontraient des îlots frais qui lui donnaient envie de se replonger dans les courants de ses songes, mais il était attiré sans rémission vers le réveil». Sin embargo, esto no le sucede cuando vuelve a Soubremont. La paz del campo penetra en su cuarto a través de las ventanas; y, si se despierta antes del amanecer, sabe que todavía tiene «devant lui de longues étendues de sommeil» sólo con ver el cielo salpicado de estrellas. Como cuando su madre acudía a darle un beso después de acostarse, vuelve a dormir feliz y despreocupado[452].

Aunque lujosamente amueblada, la habitación de la casa de los Saint-Maur en Saint-Palais no posee el atractivo de la rue Vochave de Limoges cuyo encanto no reside en la decoración o en las comodidades. A su vuelta de vacaciones, degusta con fruición el desayuno que su madre le trae a la cama cada mañana y aprovecha para quedarse más tiempo leyendo y dejando volar su imaginación. Pero, hasta que no tiene que abandonarla definitivamente, no aprecia su verdadero valor afectivo. Es entonces cuando se da cuenta

[451] *Frédéric-Charles Messonier*, pp. 23-25.
[452] *Op. cit.*, pp. 9 y 241-243.

de los lazos que le unían a estas paredes, testigos de los cuidados de sus padres durante su rubeola o su escarlatina, de sus palpitaciones, de sus deseos y de sus sueños[453].

Durante su viaje a Italia, Gustave se siente sorprendentemente renovado pero, a pesar de todo, necesita regresar a su «bauge». Paradójicamente, no puede conciliar el sueño si no escucha los sonidos que siempre le han arrullado: «ces tremblements produits par quelque volet mal clos, l'inlassable tap-tap d'une branche heurtant à une fenêtre comme une main obstinément implorante, ces plaintes de l'air qui passe à travers les meurtrières, qui remue d'antiques débris dans les greniers, le funèbre cliquetis d'ossements égrené par les ardoises frémissant sous la bourrasque, et les grands cris sourds et grinçants des girouettes rouillées». Margerit lo describe como un oso aferrado a su guarida; cualquier salida le supone un esfuerzo enorme y, salvo los desplazamientos a París para «hacerle la corte» a Hélène y el ineludible viaje de novios, no está dispuesto a abandonar su madriguera. Dentro de la casa –totalmente alejada del mundo–, el mayor de los Dupin se refugia en una especie de cueva que le aisla de su entorno. Sólo aquí se siente seguro, absorbido por su colección de sellos, si bien ésta afición obsesiva no es más que una forma de evitar el contacto con el exterior. Incapaz de crear ni de expresarse con fluidez, Gustave se encierra en sí mismo –y en su cuarto– desde el momento en que constata sus incapacidades: «L'orgueil Dupin joint à une pusillanimité provenant de sa lignée maternelle avaient produit cette inhibition, ce complexe d'infériorité»[454].

Aprovechando un permiso de ocho días, una vez tendido en la cama que dejó hace quince meses, Bernard tiene la impresión de no haber vivido durante todo este tiempo lejos de la casa de su hermana y su cuñado. La claridad de su habitación –blanqueada con cal– y el olor habitual a lana que sube del cobertizo eclipsan su actual existencia; sin embargo, al abandonar el lugar en el que entonces gozaba de un poco de intimidad, se da cuenta de que lo que se ha abolido es su vida anterior. Fuera de su

[453] *Le vin des vendangeurs,* pp. 186 y 339-340.
[454] *Le château des Bois-Noirs,* pp. 22-23, 42-44 y 86.

dormitorio, no hay sitio para él entre los suyos: se siente incómodo en este hogar de contrarrevolucionarios convencidos[455].

Desde París, Claude se imagina a su esposa leyendo su carta en la habitación que se había encargado de custodiarla hasta el momento de irse a vivir con él. La distancia y la adoración que siente por Lise hacen que la recuerde «tendue de perse à dessins bleus»[456] y, dado que en muy pocas ocasiones había traspasado el umbral de la puerta de este aposento, en su memoria conserva «comme un parfum de poésie et de mystère». El joven abogado se representa a madame Mounier junto al escritorio de cerezo[457], con los cabellos aureolados[458] y el perfil difuminado, y trata de experimentar las mismas sensaciones que ella pensando en el arrullo de los pájaros que anidan en los árboles del jardín de la casa de sus suegros. El azul celeste, las flores del empapelado de las paredes, la madera del escritorio y el canto de las aves constituyen los elementos fundamentales del paraíso en el que Claude cree que Lise descifrará su mensaje, si bien ella recibirá su declaración de amor sincero a pocos metros de distancia, en un marco ideal –aunque real al mismo tiempo–[459], rodeada de los frutales del huerto en el que estaba cogiendo fresas silvestres cuando su madre vino a traerle la carta[460].

La habitación que ve crecer a Jeanine es mucho más sencilla que la de la hija menor de monsieur Dupré, pero no por ello menos entrañable que cualquiera de las que acogen a los protagonistas jóvenes de los textos margeritianos. «C'était une minuscule pièce, blanche aussi, propre, meublée de deux couchettes en fer et cuivre séparées par une commode peinte». A pesar de sus dimensiones reducidas –exiguas si se tiene en cuenta que tiene que compartirla con su hermana– y de la escasa luz que penetra a través

[455] *La Révolution II*, p. 554.

[456] Color de lo inmaterial y símbolo de la pureza.

[457] En Japón, el cerezo es símbolo de la belleza en estado natural, de la prosperidad y de la felicidad; y su flor es el emblema del ideal caballeresco. Véase *Dictionnaire des symboles*, p. 199.

[458] Tal y como la describe, la luminosidad que emana de los cabellos de la protagonista traduce la enorme admiración que Claude siente por su mujer y que le lleva a venerarla.

[459] Lise empieza a reaccionar ante las muestras de cariño de su marido, pero todavía le mira con cierto recelo.

del tragaluz, la pulcritud y los adornos de las paredes –un rosario y unos recortes de una revista de cine– nos hablan de la ingenuidad y la espontaneidad de una chica del campo que se siente orgullosa de dar a conocer este rincón de su casa al joven del que está enamorada. Tanta naturalidad sorprende gratamente a Philippe, que está decidido a escribir sobre el escenario en el que se han forjado los sueños «d'une jeune fille amoureuse», quien, con la mirada puesta en el techo, ha alimentado sus deseos y sus esperanzas aquí dentro[461].

Al abandonar el nido que compartieron con sus respectivos progenitores, la relación de los personajes con el espacio no es la misma, la decoración cambia y llevan otro ritmo de vida. Dicen adiós a un periodo de su existencia –que suele abarcar la infancia y la adolescencia– e inician una nueva etapa. Como se trata de un personaje secundario, Margerit no se detiene demasiado en el nuevo dormitorio de Jeanine. Su presencia en la obra está supeditada a la figura de Philippe, de ahí que, llegado el momento de referirse al cuarto que comparten, adopte el punto de vista del joven escritor y periodista. Ella se adapta al compás que marcan las ocupaciones de Mora y, cuando sus obligaciones no le reclaman, son la campana de Saint-Michel y la estufa –que solicita su sustento de la noche– las que les recuerdan que es hora de irse a la cama. Las medias, las ligas, un camisón, unas zapatillas o el resto de prendas íntimas femeninas esparcidas por la habitación, indican que en el comportamiento y en la personalidad de Jeanine ha habido variaciones[462].

Por lo que respecta a Sylvain, Margerit es bastante más explícito a la hora de explicarnos la transformación que se produce en el joven aprendiz de pintor. El traslado de una habitación a otra lleva consigo una especie de muerte iniciática y su consiguiente resurrección. Lazare se siente como un recién amputado el día que contempla por última vez las paredes que le resguardaron durante los primeros veinte años de su vida. Al

---

[460] *La Révolution I,* p. 169.
[461] *Le vin des vendangeurs,* pp. 290-291.
[462] *Ibídem,* p. 402.

separarse de ellas, tiene la impresión de que le han cortado el cordón umbilical por segunda vez. Solo, se encuentra perdido y desamparado y las lágrimas le impiden ver con claridad: «tout se brouilla devant ses yeux». La impotencia, el desasosiego y una tristeza profunda le acompañan hasta tocar fondo. A partir de entonces y con el apoyo de Edmée y del olvido, empieza a levantarse. Madame Dillon manda hacer algunos arreglos en las buhardillas para que goce de cierta independencia y contribuye a poner un poco de orden en lo que serán su cuarto y su taller. Sin muebles y lleno de cajas de cartón, el nuevo cobijo le parece frío y poco acogedor pero su amante y protectora[463] le proporciona algunos muebles que dejan el desván deseosos de volver a asumir sus tareas de antaño: una mesa maciza y una librería acristalada –«gardant du temps de sa splendeur un benoît aspect Louis-philippard»– en la que los libros y revistas de arte de Sylvain van llenando huecos. La combinación de espacio y muebles nuevos –para él– y objetos por los que siempre ha sentido un gran apego garantiza su propia renovación: «Dans un espace différent, des objets familiers renouaient des habitudes rénovées». Su pitillera, su lamparilla o su jarrón le ayudan a vencer la sensación de desarraigo a la vez que median en su cambio de hábitos. Al principio le cuesta tomar la iniciativa de organizar a su gusto su propia «chambre», pero enseguida se alegra de poder crear un ambiente acorde con sus aspiraciones. Satisfecho de su obra, sus proyectos y sus actuales anhelos se acompasan con la regularidad del tintineo del reloj. «Ses excès de chic vestimentaire n'étaient plus qu'un souvenir à reléguer avec d'autres sottises juvéniles»[464].

Los hermanos de *La terre aux loups* también abandonan las habitaciones que ocuparon desde su nacimiento pero, mientras Arthur lo hace voluntariamente, Céline se ve forzada a marcharse. El primero deja el cuarto que, cuando era niño, compartía con el hijo de los criados, en la parte baja de la casa, por otro no menos impersonal pero sí más insalubre, debido a los olores que le llegan del entorno. El hecho de que naciera el último,

[463] En este episodio, el cuerpo maternal d'Edmée y la habitación son isomorfos.

se criara junto a la servidumbre y, por consiguiente, recibiera un trato inferior al de sus hermanos mayores determina sus ansias de venganza; por lo que se construye una especie de tugurio, un poco más allá de la «gentilhommière», para dejar que ésta se degrade en ausencia de los otros miembros de la familia Montalbert. Respecto a la hija de Lucien y Violette, ésta sigue a Joachim en contra de su voluntad. En los periodos más dolorosos de su existencia, había deseado alejarse de su dormitorio pero, a sus treinta y cinco años, en el momento en el que tiene que coger el barco que le llevará al otro lado del mundo, le resulta penoso separarse de «la chambre où elle avait connu le meilleur et le pire de sa vie», pues tiene el presentimiento de que le arrancan para siempre de su lugar de origen. Al cabo de siete años, el estado de deterioro general de la vivienda es tan acusado que los desperfectos de su habitación son irreparables. Ante la imposibilidad de volver a instalarse en el rincón con el que había soñado cada noche desde el Oeste americano, Marie le prepara una «modeste pièce au plafond très bas, blanchie à la chaux, dallée de pierre brute, comme la cuisine». Su desilusión es enorme, aunque, en comparación con los cuchitriles sórdidos «dont les parois intérieures suaient encore la résine, et qui comportaient pour tout ameublement des fourrures et des caisses», ésta le parece lujosa y acogedora: limpia y amueblada con una cama y un armario fabricado con madera de nogales de la región. A pesar de todo, no hay nada que pueda remediar su tremenda decepción: no es la comodidad de antaño lo que añora; son los recuerdos buenos y malos, los hábitos, la propia identidad forjada entre aquellos muebles, telas y pieles de lobo, «témoins de ses ardeurs et de ses rêves, de ses détresses, de ses tentatives folles, des convulsions de son âme, et auxquels elle avait besoin de confier maintenant la paix si chèrement acquise». De ahí que, a partir de entonces, se muestre impasible ante cualquier otro espacio, incluida la torre en la que la encierran en condiciones infrahumanas[465].

---

[464] *Le vin des vendangeurs*, pp. 337 y 339-345.

[465] *Op. cit.*, pp. 345, 366, 389, 424, 429, 437, 445, 455 y 472.

Viaje sin retorno igualmente el de Gilbert en *Une tragédie bourgeoise* y el de los reyes en *La Révolution,* pues tanto él como ellos se ven obligados a abandonar para siempre la morada en la que otros se instalarán en su lugar. El primero recuerda con nostalgia «les lumières roses» del lecho conyugal, evocando inconscientemente la dulzura de su ex-mujer desde su actual «lit de camp»[466], mientras que, en la tetralogía mencionada, es el narrador el que alude insistentemente al pasado de la sala en la que ahora se reúne el Comité de Salvación Pública: «salle blanche et or, illuminée par son grand lustre de cristal sous le plafond où Mignard avait peint la Nuit dans un manteau semé d'étoiles». El día en que conducen a María Antonieta al cadalso, Claude no puede trabajar aquí con serenidad, pensando que, bajo las estrellas que evocan los misterios de la noche[467], la reina se confió a madame Campan y mantuvo correspondencia con su familia para preparar la invasión, organizar su liberación e impulsar la resistencia; pero un sentimiento de dolorosa compasión le hace olvidar sus principios y trae a su memoria la efigie de la mujer que durmió, soñó y vivió en esta estancia[468].

Margerit no presta demasiada atención a los aposentos del rey en palacio y ni siquiera parecen interesarle cuando el pueblo se desparrama por las Tullerías: «Une marchande, avec ses paniers installés sur ce que l'on disait être le lit de la Reine vendait là des cerises». La multitud atenta de alguna manera contra lo que representan la reina y su alcoba pues, en realidad, Luis XVI representa a la corona, pero María Antonieta es la verdadera soberana. Al cuarto del monarca se refiere el autor a partir del momento en el que se llevan a toda la familia bajo vigilancia ya que, suprimidos los privilegios, Claude se fijará más en su faceta humana. Alojados improvisadamente en las antiguas celdas situadas encima del claustro de los Fuldenses, la figura grotesca del «Roi ventripotent» y la de su esposa –«toujours ferme»– siguen encarnando actitudes diferentes. Ante las paredes de yeso, los techos bajos y el suelo embaldosado, una ventana diminuta y

[466] *Op. cit.,* pp. 17 y 214.
[467] A partir de abril de 1793, este techo encubrirá nuevos secretos y decisiones.
[468] *La Révolution II,* p. 634 y *La Révolution III,* pp. 115 y 154.

polvorienta y una silla de paja desvencijada, él se comporta no como un soberano cautivo sino como un burgués simple que acepta su situación con resignación, mientras ella manifiesta su estupor. Un poco más adelante mejoran sus condiciones de vida en el torreón del Temple: tabiques empapelados, cama con cortinas, sillón, cómoda, espejo, y va aumentando la estima del narrador por este hombre preocupado en los últimos días de su vida por la formación de su hijo, a quien le da «des leçons de français ou de latin, de calcul, d'histoire, de géographie»[469].

El último cuarto en el que se acuesta el rey se podría considerar como la antecámara de la muerte, en la que le permiten oir misa, de rodillas sobre un cojín y frente a la cómoda que hace las veces de altar; «[...] les pétillements des bûches dans la cheminée, les tintements du calice et des burettes, le grelottement de la sonnette, les répons» le reconfortan y le confieren la serenidad necesaria para emprender el último viaje. Antes de partir, da su bendición a su fiel ayuda de cámara y le deja encargado de entregar algunos objetos simbólicos a su familia: «à la reine l'anneau de leur mariage, au dauphin un cachet aux armes de France, avec un petit paquet renfermant des cheveux de toute la famille»; le deja su testamento a un miembro del Conseil général y expresa sus últimos deseos[470].

En circunstancias normales, esta despedida hubiera tenido lugar en torno a un lecho de agonía, rodeado de los parientes más cercanos; pero, salvo en el caso de Rex[471], las situaciones que Margerit describe suelen ser excepcionales. Aunque la muerte está muy presente a lo largo de toda la obra[472], llegado el momento de disfrutar del descanso eterno, pocas veces se encuentran los fallecidos en la cama. Arthur muere sin dejar

[469] *La Révolution II*, pp. 238, 242, 248 y 487.

[470] *La Révolution II*, pp. 541-543.

[471] *Par un été torride*, p. 120.

[472] Nótese que La Vernière es «la maison de la mort» y su propietario, la personificación de la misma; que, en las primeras páginas de *La terre aux loups*, vamos descubriendo los montones de cadáveres a la vez que el protagonista y que muchas novelas del autor aluden a sucesos violentos que tuvieron lugar en la región de Limoges. Tampoco hace falta profundizar en la historia de la Revolución francesa para saber que costó la vida a demasiadas personas.

testamento en una habitación sórdida, polvorienta y llena de telas de araña. Tendido en su cama desde el atardecer, rechaza la compañía de cualquiera de sus criados y solicita la presencia del cura, a quien se aferra durante largas horas mientras le confiesa sus pecados sin dejar de llorar[473]. Prácticamente a oscuras, el confesor y único confidente del menor de los Montalbert escucha horrorizado los secretos que este hombre terrible se guardaba para sí y le prepara para que le juzgue el tribunal de Dios[474].

Gustave toma las precauciones necesarias para que, en el momento de pasar por este trance, sus allegados estén junto a él. Sorprendidos por la llegada de la muerte, todos le atienden sin saber que es él mismo el que ha decidido quitarse la vida. Los dolores agudos, los síncopes y los espasmos nerviosos que sufre el primogénito de los Dupin sobrecogen a la madre, a la esposa y a los criados quienes se desviven por cuidarlo –cada uno dentro de sus posibilidades. Hélène es la que se lo encuentra desplomado en el centro del dormitorio y la que corre a pedir ayuda. Una vez en la cama, abatido por nuevas convulsiones, cólicos y vómitos negros que infestan la alcoba, Gustave pronuncia las palabras precisas, tal y como lo había dispuesto en su maquiavélico plan de despedida: «poi...son» y «c'est...elle». Asistimos a un suplicio cuya recompensa se halla en el placer de la venganza: jadeos, suspiros y olores repugnantes emanan de una figura cadavérica, de un ser, que habiendo previsto minuciosamente los detalles de este final[475], se estremece mientras se toma la revancha: «tordu, arqué, tétanisé par ses douleurs, ces horribles souillures, ces rauquements de bête luttant pour s'arracher aux dents plantées dans ses entrailles, comme un sanglier mordu au ventre par les chiens!...». Revancha que comprende la destrucción de todo lo que para él tuvo algún valor; de ahí que, antes de iniciar este viaje, se ocupara de avivar las llamas de la chimenea con las páginas de su colección de sellos que contenían ejemplares únicos. Tras lo cual, escucha el rumor del

[473] Igual que lloró cuando le separaron de su madre, Arthur muere llorando porque sabe que tendrá que purgar sus culpas en la otra *vida*.

[474] *La terre aux loups*, p. 479.

[475] A diferencia de su hermano, que es asesinado por la espalda.

viento, el roer de las ratas en el desván y el sonido del reloj, tumbado en la cama, poco antes de que los primeros síntomas del delirio empiecen a manifestarse: pesadez de estómago, acidez, ardores, vértigos, «À six heures, Gustave n'était plus qu'un nœd de souffrances. Ses entrailles se tordaient, son cœr cognait contre ses côtes», etc. si bien, lo único que le preocupa es la pérdida de la lucidez con la que ha de concluir su tarea. La habitación y los muebles se esfuman ante sus ojos a medida que va perdiendo la consciencia. «Pourtant il lui fallait voir, voir jusqu'au bout».

Margerit se detiene a observar la reacción de quienes velan junto a su cama y nos hace partícipes de la estupefacción de la madre –que se queda petrificada ante una muerte tan espantosa e inesperada: «changée en statue, les bras tombants, les yeux fixes, la bouche entr'ouverte comme celle de son fils»–, de la *aflicción* de Anna –cuyas letanías alternan con las quejas y lamentos propios de una plañidera– y del horror de la esposa ante «un drame qui lui laissait la nausée aux dents»: la forma en que su marido reniega de ella y la execra públicamente le dejan pasmada pero, una vez repuesta, una fascinación irresistible le impulsa a acercarse al lecho en el que yace el cuerpo sin vida de Gustave. A su lado recuerda los días en que ella le amaba y analiza sus sentimientos hacia el fallecido: en alguna ocasión había deseado que no estuviera vivo; sin embargo, nunca había pensado en semejante tortura para la persona a la que quiso. Por último, Antoine cubre el espejo del dormitorio con un paño, para que no proyecte la imagen espeluznante de esta muerte[476], y, de acuerdo con una tradición que aún se conserva en La Vernière, viste al amo con su mejor traje –el traje con el que se casó y con el que ahora lleva su propio luto–, recoge sus manos con un rosario[477], coloca un cirio –cuya luz vacilante

[476] *Le château des Bois-Noirs*, pp. 200-204, 207 y 257-260.
[477] Con el rosario suplica consuelo e implora protección.

anuncia su pronta extinción– y una rama de boj[478] cerca del difunto y le rocía con agua bendita[479].

EL CUARTO DE BAÑO

A diferencia de los últimos personajes mencionados, «l'Ami du peuple» no muere en su lecho. La muerte le sorprende cuando se encuentra trabajando en el baño, rodeado de una masa de agua medicamentosa en la que necesita sumergirse diariamente para tratar de aliviar los picores que le produce el eccema que se extiende por todo su cuerpo. Aunque confía en las propiedades terapeúticas de este líquido y de la «potion à l'argile et à l'eau de mauve» que le prepara Simone siguiendo sus indicaciones, sabe que, desde el día en el que saltó al palenque político, su suerte –al igual que la de los demás revolucionarios– está echada y que, por mucho que intente esquivarla, llamará a su puerta cuando menos se lo espere; de ahí que cuando la joven Marie-Anne-Charlotte de Corday se le acerque para cometer el acto que, según ella, salvará al mundo y restablecerá la paz, él no desconfíe del aspecto seductor de su ejecutora. De acuerdo con la descripción que Margerit hace de este lugar, parece estar predestinado para la muerte de Marat: un cuarto pequeño sobre cuyo suelo –cubierto con baldosas de barro cocido– descansa la célebre «baignoire de cuivre rouge[480] sombre en forme de sabot», desde la cual se puede contemplar, a un lado, un mapa de Francia dividida en departamentos y, al otro, dos pistolas colgando de una inscripción bastante llamativa de dos palabras nada más: «LA MORT». No menos significativa es la decoración de las paredes de este rincón de la casa al que el ferviente defensor de la violencia acostumbraba a trasladar sus

[478] Símbolo de inmortalidad y, en el caso de Gustave, también de esterilidad ya que el boj figura entre los arbustos infernales consagrados a Plutón. Véase De Gubernatis: *La mythologie des plantes*, p. 48.

[479] Agua purificadora, sinónimo de regeneración, resurrección e inmortalidad.

[480] En una nota anterior ya nos hemos referido al significado del cobre rojo, como principio vital de todas las cosas.

periódicos y sus papeles y en el que recibía a algunas de sus visitas: «Le papier de tenture figurait des colonnes sur un fond crème», ya que este motivo estaría relacionado con la autoafirmación, la defensa de la justicia y las ansias de gloria. A lo que habría que añadir los platos de mollejas y de sesos[481]que Jeannette tenía en la ventana el 13 de julio de 1793 y que pasa a recoger momentos antes de que la sangre del protagonista del famoso cuadro de Jacques-Louis David se esparza por toda la casa[482].

Salvo cuando se refiere a los últimos días de Marat o en escenas de gran voluptuosidad, en las que este cuarto sirve de complemento al dormitorio, Margerit no presta demasiada atención a este rincón de la vivienda, si bien el recinto prácticamente ignorado es el «W.C.» –al cual alude solamente para insistir en las condiciones de inhabitabilidad de un piso de alquiler en el que no hay aseo: «et les W.C. -si l'on peut nommer ainsi ce qui en tenait lieu- se trouvaient, un étage plus bas, dans la cour occupée par un marchand de charbon». De dimensiones siempre reducidas, el del apartamento de la rue Laugier responde a las medidas y a las características del conjunto del domicilio: «pièce noire, déjà équipée d'un lavabo» en la que consiguen meter un polibán[483]. Mientras que el de *Le château des Bois-Noirs* es primitivo, ingenioso y pintoresco, en relación con el aspecto surrealista de La Vernière –de una extravagancia que raya bien en lo monstruoso, bien en lo singular: «un petit cabinet meublé d'un lavabo en acajou, à dessus de marbre, avec réservoir, robinet "col de cygne" et cuvette basculante»[484].

Separado de la habitación por una puerta[485], esta abertura hecha en la pared sirve unas veces para comunicar y, otras, para impedir el paso pero, en ambos casos, los dos espacios están relacionados. En *Par un été torride*, permanece abierta aunque, a pesar de todo, no le facilita las cosas a Roland: su campo de visión sólo abarca una parte de la

[481] Síntesis de la cabeza y del estómago, de la reflexión y la pasión.

[482] *La Révolution II*, p. 476 y *La Révolution III*, p. 30.

[483] *Frédéric-Charles Messonier*, p. 134.

[484] *Op. cit.*, p. 34.

[485] O por un armario, si bien, en este caso, lo que le interesa al autor es el armario; véase *Le Dieu nu*, p. 221.

habitación y la entrada del «cabinet de toilette». El incesante ir y venir de madame Bléhault y el glogló del agua en el lavabo avivan la impaciencia y el deseo del joven, quien se acerca al ojo de la cerradura para tratar de descubrir los misterios de la carne que, a su edad, aún le están vedados. Le gustaría ver a Geneviève completamente desnuda mientras se lava, pero tendrá que esperar a que acabe de refrescarse para que, involuntariamente, le desvele los secretos del cuerpo femenino. Al analizar el significado del agua que cae del grifo, resulta curioso comprobar que, mientras a ella le ayuda a recuperar la lucidez necesaria para tomar una decisión que resuelva sus problemas, su sonido aumenta la ofuscación de Roland[486].

Consciente de que, si no huye inmediatamente, se dejará llevar por el deseo, madame de Boismênil salta de la cama hacia el cuarto de baño y cierra la puerta. Parapetándose contra una relación que, de acuerdo con los principios de su educación puritana, le parece reprobable, trata de aclararse y purificar su vida, pero sus propósitos no son firmes y no es capaz de resistirse a las abrumadoras muestras de devoción de Pierrette. Ante la insistencia de su amante y tras haber cubierto su cuerpo con las prendas elegidas y acariciadas previamente por ésta, Germaine cede, abre la puerta y le ofrece sus cabellos para que le peine en señal de confianza y afecto[487].

Al contrario que la protagonista de *Mont-Dragon*, Irène es hermética e inflexible; por eso, cuando Rico abre la puerta del baño inesperadamente, para contemplarla en estado natural: «déshabillée. Entièrement nue, la figure sans rouge», ella reacciona con cólera y le despacha enérgicamente. No obstante, Richard tiene tiempo de observar lo que él interpreta como «le geste même de la pudeur surprise, tel que la statuaire et la peinture[488] l'ont tant de fois saisi». Le parece tan distinta –más baja y con la piel uniformemente clara– que cree hallarse frente a una criatura cándida que se rebela ante la

[486] *Op. cit.*, p. 63-65.

[487] *Mont-Dragon*, p. 301.

[488] Por boca del narrador de *Les Amants*, Margerit se refiere indirectamente a las obras de artistas de la talla de Botticelli, Ingres, Courbet, Manet, Renoir y tantos otros cuya influencia se deja sentir en sus propios lienzos.

mirada que le intimida. Exasperada por el hecho de que alguien la haya observado sin maquillaje y sin disfraz, se siente herida en su orgullo y no en su pudor: «La pudeur, chez elle, n'avait rien à voir avec le physique. Elle méprisait bien trop sa chair pour lui consentir le pouvoir d'influer sur ses sentiments, ses pensées et ses actes». Las ligas, el carmín, la pintura que cubre su pecho, no intentan ocultar su cuerpo, sino que tratan de bloquear toda una serie de tendencias y voliciones para dar paso a otras de signo opuesto. Como en *El extraño caso de Jekyll y Mr. Hyde*, a pesar de todo el ritual que lleva a cabo en el baño, antes y después de permanecer en el dormitorio, la pretensión de mantener separadas sus dos personalidades le resulta vana, «Car Irène avait beau, avant de partir, effacer sous la douche les signes crapuleux, elle ne noyait pas dans l'eau chaude la femme qui les avait portés». De cualquier forma, este cuarto de baño constituye el reducto reservado por la protagonista a su más preciada y estricta intimidad[489].

EL DESVÁN

Continuando en sentido ascendente, llegamos a la parte más alta de la casa y, por ende, a la que se encuentra justo debajo del tejado; al nivel que Bachelard[490] ha relacionado con la racionalidad, la espiritualidad y la sublimación: «Une maison sans grenier est une maison où l'on sublime mal». En la obra margeritiana encontramos distintos tipos de desvanes –buhardillas, graneros, sobradillos y trasteros– con diferentes funciones. Jean Masbatie deja su habitación de la parte baja de la «gentilhommière» y se traslada a «une soupente» desde el momento en el que tiene edad de ocuparse de sus señores. Desde aquí acude presto a la llamada de los hermanos Montalbert, está pendiente de sus necesidades y atiende con esmero a la señorita. El

[489] *Les amants*, pp. 102- 106.

autor no se detiene a describir el lugar en el que ahora descansa el criado pero lo que sí queda claro es que las nuevas tareas que le han sido encomendadas le hacen merecedor de la estima y la consideración de Joachim y Céline[491].

También de origen humilde, aunque la posición social y económica de su familia está por encima de la de los Masbatie, Bernard ha de trepar por una escalera empinada para llegar al sobradillo que le ofrece intimidad e independencia. Dicha elevación remite a la altura moral de un hombre que se mantendrá siempre fiel a los principios de la Revolución y que recibirá por ello las más altas condecoraciones de la carrera militar[492]. Además de dominar sus pasiones, aquí consigue poner freno a su sufrimiento; y, cuando quince meses más tarde, vuelve a visitar a su hermana y a su cuñado, la memoria involuntaria le ayuda a olvidar su actual existencia: «[...] respirant l'odeur habituelle des laines en ballots [...]», se remonta al pasado y sueña con Lise y Babet[493].

La «chambre sous les combles» de Claude, en la capital, se asocia a la inteligencia del joven estudiante de derecho, que obtiene su título tras haber acumulado una serie de conocimientos que le capacitan para ejercer de abogado; alude a la lucidez con la que el recién elegido representante del tercer estado analiza la situación política mientras observa el ajetreo cotidiano del pueblo de París: un verdadero ejército de albañiles se dirige al palacio Bourbon; carretas de verduras, camino del mercado; transeúntes que se detienen en los puestos de los vendedores del puente, etc. «Tout le monde ne manquait donc pas de travail». Y constituye un tranquilo lugar de trabajo para que el diputado del departamento de la Haute-Vienne redacte informes, escriba artículos y cartas que prevengan a los lectores del Limousin y les pongan en guardia contra cualquier tipo de provocación[494].

---

[490] Véanse *La terre et les rêveries du repos,* pp. 104-110 y *La poétique de l'espace,* p. 34.

[491] *La Terre aux loups,* p. 345.

[492] A lo largo de los cuatro tomos de *La Révolution,* asistimos a los sucesivos ascensos de Bernard, quien comienza siendo soldado voluntario y termina ocupando el cargo de mariscal.

[493] *La Révolution I,* p. 34 y *La Révolution II,* p. 554.

[494] *La Révolution I,* pp. 129 y 151.

La buhardilla en la que se instala en verano el escritor de *La Malaquaise*[495] es un lugar apacible en el que logra aislarse de su entorno familiar durante una buena parte del día. Y, aunque aquí no puede empezar una novela, dado que «Pour écrire un roman –un vrai, non pas une historiette–, il faut avoir devant soi de vastes étendues immobiles, des mois purgés de toute attente, sans projet autre que de labourer le papier au moins dix heures par jour, pendant des jours et des jours, dans une continuité féconde», aprovecha para tomar notas, esbozar personajes y preparar el marco de la historia. Bajo un ojo de buey abierto en el techo, trata de imaginar la atmósfera de la obra mientras escucha el sonido de las hojas y el canto de los pájaros pero sin dejarse influenciar demasiado por la realidad, pues creación es sinónimo de transposición y para ello es indispensable saber guardar la distancia y la claridad de ideas –claridad que está estrechamente relacionada con la ventana por la que penetra la luz del sol y con la situación -en lo que sería la cabeza de la casa- de este rincón de trabajo.

El desván de monsieur Lurey es una especie de guarida en la que le gusta encerrarse –a veces varios días seguidos– para escribir sus obras de teatro o, simplemente, para sentarse frente a la mesa «[...] où s'entassaient bibelots, statuettes, gravures, photographies obscènes, livres et papiers [...]» y dejar volar su imaginación. Aquí tiene garantizados la soledad y la calma y, aunque tenga que dormir en el sofá, evita la monotonía cotidiana, las conversaciones superficiales y el contacto con el resto del mundo[496]. El aroma del tabaco de pipa que impregna la habitación de Dominique contrasta con el olor a enmohecido del punto más alto de la «gentilhommière» de *Mont-Dragon*. El «grenier» de los Boismênil sigue estando abierto pese a permanecer deshabitado, de ahí que Marthe encuentre un hueco en el que ocultarse con sólo subir unos cuantos escalones. Sorprendida por el ruido de una puerta, cuando iba camino de la biblioteca a devolver un libro –muy ilustrativo, si bien *poco recomendable*– antes de que los demás estuvieran levantados, al principio no se atreve a sacar la cabeza de su

[495] *Op. cit.*, pp. 28-30.

escondrijo por miedo a ser descubierta pero, al cabo de un rato, la curiosidad le incita a asomarse y, al tiempo que distingue el leve sonido de unos pasos sigilosos, vislumbra la sombra de una silueta que no logra identificar. En la literatura y en su propia casa, la joven descubre secretos que hasta ahora ignoraba y que la moral prefiere silenciar[497].

A diferencia del anterior escondite, desde el cual Marthe observa los desplazamientos que se producen en el piso de abajo, los refugios en los que tratan de pasar desapercibidos los perseguidos por el Tribunal Revolucionario permanecen bien cerrados. Los que allí se recluyen nunca salen del cobijo en el que se sienten a resguardo y, si lo hacen, es porque viene a llevárselos para guillotinarlos. En ocasiones, los desvanes son más seguros que los sótanos, si bien, en la época de la Revolución, pocos sitios ofrecían protección garantizada. De ahí que el cura que casa a Danton en segundas nupcias sólo responda a la llamada de su criada y que ésta tome todas las precauciones necesarias antes de permitir la entrada del, por entonces, miembro del Comité de Salvación Pública: cuatro pisos más arriba, tras un pasillo estrecho y sinuoso que desemboca en el sobradillo en el que se confina el cura de Kéravenan, se celebra el matrimonio clandestino de la «petite Louise» ante un altar improvisado[498].

Por otro lado, la zona de la casa que se encuentra justo debajo del tejado suele utilizarse como almacén en el que se guarda habitualmente el grano y otros frutos que, para su conservación, se ponen a secar. Son numerosas las viviendas del medio rural en las que se halla a la misma altura que los dormitorios, hasta donde llega un olor polvoriento absorbido con agrado –perjudicial para la salud aunque imprescindible para su supervivencia–. En circunstancias normales, el granero contiene la cantidad de cereal que se necesita para pasar el año, hasta la próxima cosecha; pero, en determinados momentos, atesora más trigo del que le corresponde. La sequía, las malas cosechas y la situación de inestabilidad política se ciernen sobre el pueblo francés a finales del siglo

[496] *Ambigu,* p. 16.
[497] *Op. cit.,* p. 127.
[498] *La Révolution II,* p. 232, *La Révolution III,* p. 11 y *La Révolution IV,* p. 63.

XVIII quien, amenazado por la escasez de alimento, se tiene que echar a la calle para reclamar su pan y denunciar la acumulación excesiva de semillas en los domicilios de algunos especuladores[499]. Margerit se recrea incidiendo en los contrastes y, a menudo, echa mano de sensaciones olfativas que sirven a sus propósitos. El persistente olor a trigo de los graneros ahora «[...] extraordinairement vides dans leur immensité de cathédrale [...]» evoca periodos del pasado de gran prosperidad para La Vernière[500]. Y los momentos dichosos de épocas anteriores también resurgen nada más entrar en la habitación más alta de la casa: «ce remugle fruité» que se infiltra en el techo de madera de la vivienda le recuerda a Bruno la vuelta del colegio: el aroma que emanaba de las peras, las manzanas y los membrillos que maduraban sobre la paja y que le hacían olvidar «Les odeurs de la ville et les relents d'essence dans l'autobus [...]»[501].

Por lo que respecta a los trasteros, del de Lucien sólo sabemos que conserva el baúl metálico que su dueño abre de vez en cuando. Desde el día en el que el coronel Montalbert presentó su dimisión, todas sus armas descansan dentro de este receptáculo que las preserva contra el paso del tiempo. Cuando el protagonista añora la actividad incesante de su juventud, sube y levanta la tapa que resucita su pasado militar: contempla con nostalgia el sable de los desfiles que recibió, el joven brigadier de diecinueve años, tras la batalla de Wattignies; pasa la mano por la hoja del sable curvo mellado en Hohenlinden y Mattenboek; coge el que intervino, cinco años más tarde, en la carga contra los austriacos en Ulm y revive la marcha fulgurante –«[...] cruelle aux fesses et aux reins [...]»– desde el campo de Boulogne hasta la Selva Negra. Con ese mismo entraba en Viena como capitán, un mes más tarde, y se defendía en Austerlitz: «C'est là qu'une balle a fait sauter ta pointe, et tu m'as sauvé la vie car le projectile au lieu de me toucher au bras m'aurait percé la poitrine». Del fondo del baúl extrae el sable que se encuentra en peor estado –sin vaina, con la hoja mellada y desasida de la empuñadura, la

[499] *Le vin des vendangeurs,* p. 290 y *La Révolution I,* p. 113.
[500] *Le château des Bois-Noirs,* p. 44.
[501] *Le Dieu nu,* p. 240.

guarnición entrecortada y el gavilán torcido–, con el que peleó en Ocaña, después en Waterloo y, más tarde, se batió en París en varios duelos, antes de atravesar el corazón de Des Portes. Los recuerdos que guarda en el desván constituyen la mejor manera de hacer frente al instinto de destrucción, contra el que ha de luchar en su combate diario[502].

Al contrario que en Lern, en La Vernière nadie había visitado los «greniers» desde hacía tiempo hasta la llegada de Hélène. El estado de abandono en el que se encuentra el conjunto de la casa afecta por igual a todos los objetos y paredes de la «gentilhommière», cuyos propietarios dejan el patrimonio de la familia en manos de las ratas –«[...] que l'on entendait, la nuit, y mener de véritables chasses à courre [...]»– , los murciélagos y las arañas –«[...] rangées de poires noirâtres suspendues aux chevrons». La actividad desenfrenada y laboriosa de estos inquilinos contrasta con la apatía de la madre y la desidia del primogénito, quien, en lugar de poner remedio al deterioro de la vivienda, deja que éstos y otros agentes destructores vayan minando poco a poco sus posesiones. La desolación y el caos[503]reinan bajo el tejado, el suelo de algunos desvanes está cubierto de fragmentos de pizarra de diversas formas y tamaños; otros, repletos hasta el armazón, acumulan cajas, baúles y traíllas pertenecientes a generaciones anteriores y olvidadas. Fabien es el único que se esfuerza por preservar la memoria de la familia y que desafía al paso del tiempo, rescata algunas piezas y utensilios de gran valor sentimental[504].

Antes de ocuparnos de las aberturas que comunican el interior con el exterior del edificio y una vez visitadas las habitaciones de la casa, nos quedaría por analizar el significado de las zonas de paso, entre las que se encuentran el vestíbulo en primer lugar,

[502] *La terre aux loups,* pp. 236-238.

[503] El arquetipo del caos es una variante del esquema de lo animado. Véase *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* pp. 75-89, donde Gilbert Durand analiza la angustia ante la carrera desenfrenada del tiempo.

[504] *Le château des Bois-Noirs,* p. 44.

las escaleras y los pasillos. En ambos casos habría que hablar de «no lugares»[505] si se los compara con los espacios anteriormente examinados pero tanto unos como otros contribuyen a configurar la idiosincrasia de las viviendas margeritianas.

EL VESTÍBULO

Salvo que existan otros accesos, el vestíbulo constituye la primera toma de contacto con los dominios de la diosa Hestia y permite hacerse una idea del resto del recinto en su conjunto. La impresión de frialdad que produce el «vestibule mosaïqué et peint en faux marbre» de la residencia de Adrienne es la que emana de las demás habitaciones y está en consonancia con el carácter de las hermanas Aumont: con la frivolidad de la mayor y la falta de naturalidad de la segunda –demasiado maquillada para su edad[506]. Las colecciones de armas que decoran la entrada del domicilio de los Delignère responden al gusto y a la personalidad del cabeza de familia cuya arrogancia y presunción quedan patentes en todos los rincones salvo en el dormitorio de su hija[507]. La pulcritud y el orden del recibidor del piso de Violette contrastan con el deterioro que muestran el resto de los habitáculos del mismo inmueble, de manera que a Lucien le sorprende encontrarse con «[...] un vestibule aux boiseries blanches réchampies d'un filet d'or [...]» bien conservado y de una elegancia inesperada que halla de nuevo en el salón y en la alcoba[508].

El género de vida que lleva una de las hijas del carretero de Limoges deja a Bernard estupefacto, no tanto por la distancia que separa el sencillo y tosco hogar de su

[505] Véase la definición que Marc Augé da de este término en *Los «no lugares», espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad,* Barcelona: Gedisa, 1993, p. 83, y que nosotros hemos aplicado al microcosmos de la casa.

[506] *Le vin des vendangeurs,* p. 414.

[507] *Le Dieu nu,* pp. 41 y 79.

[508] *La terre aux loups,* p. 102.

infancia de la espléndida mansión en la que le recibe sino porque la ambición desmesurada y la falta de escrúpulos de Babet quedan plasmados en una residencia que hace ostentación de riqueza cuando se supone que han sido abolidos todos los privilegios: materiales deslumbrantes y lacayos a su servicio nada más atravesar el umbral de la puerta desconciertan a su antiguo vecino[509].

Del antiguo hall de mármol del palacete de los Aigremore –con sus haces de columnas alargadas cuyas ramas se alzaban hasta el techo, la escalinata y los tres leopardos que sostenían una pila de agua- no queda más que una fuente seca, las baldosas del suelo levantadas y las vidrieras sustituídas por vulgares cristales «recouverts de vitrophanie». Los desperfectos de esta parte de la casa y el estado de abandono del conjunto del edificio datan de la época en que se vio afectado por los bombardeos anglo-americanos y ponen de manifiesto su protesta un tanto masoquista contra la sociedad de su época[510].

La antesala del domicilio de los Danton, cuadrada y orientada hacia la cour du Commerce, es tan alegre y luminosa como el salón contiguo. Acogedora al igual que los anfitriones, con dos robustos armarios en madera de nogal[511] y, junto a un «chiffonnier» de caoba, un escritorio que recoge los sombreros de quienes los depositan con toda familiaridad. Menos hospitalaria resulta la entrada de la vivienda en la que habita Marat: de dimensiones reducidas, oscura y concebida únicamente como lugar de paso. Esta pieza en la que convergen la cocina, el comedor y el salón encaja más con la manera de ser del sombrío revolucionario que con la distinción de mademoiselle Évrard, cuya impronta queda marcada en otras habitaciones tales como el salón: amplio, resplandeciente y decorado con refinamiento[512].

---

[509] *La Révolution II*, p. 567.
[510] *Les amants*, p. 38.
[511] En relación con la perspicacia y la corpulencia del infatigable orador.
[512] *La Révolution I*, p. 433 y *La Révolution II*, p. 475.

Todavía más insignificante, entre una escalera decorada con vidrieras 1900 y una habitación tapizada con espejos, telas y cojines, la entrada de la «garçonnière» de Rachel representa la parte trasera del escenario de un teatro, «sombre et nue» como el revés de los bastidores[513]. Pequeñas, sin decoración alguna y sombrías creemos que fueron las antesalas del convento de los Fuldenses y de las torres del Temple en las que los cortesanos leales al monarca velan por la familia real y los comisarios de la Comuna montan guardia permanentemente. Aunque Margerit no se para a describirlas, queda claro que la puerta que las separa del cuarto de al lado protege la intimidad del soberano y deja en la antecámara a quienes le sirven o le vigilan respectivamente. No obstante, y a pesar de que tanto unos como otros están ajenos a lo que sucede en la habitación contigua, la distancia no es la misma en uno u otro caso: la atmósfera varía según se trate de centinelas o de criados[514].

La singularidad del «vestibule obscur» en el que Lurey permanece durante unos instantes estriba en su carácter enigmático. A pesar de que no es una pieza agradable, resulta útil porque prepara al protagonista para el camino lleno de escollos que tendrá que emprender. Constituye el preludio del trayecto sinuoso y complicado que se verá obligado a recorrer antes de volver a salir al exterior[515]. Más sugestivo nos parece el vestíbulo del castillo de Huningue en el que Fauche-Borel se reúne con Pichegru. Entre paredes estucadas y en medio de una especie de damero, el emisario de Montgaillard mide los pasos que va a dar mientras espera a que le reciban. La importancia de la misión que le ha sido encomendada y la incertidumbre que le crean las voces que vienen de lejos hacen que este recibidor se convierta en el lugar en el que él mismo se pone a prueba y en el que, tras unas primeras palabras decisivas, logra encauzar correctamente el curso de la conversación[516].

[513] *Le vin des vendangeurs*, p. 480.
[514] *La Révolution II*, pp. 239 y 487.
[515] *Ambigu*, p. 26.
[516] *La Révolution IV*, p. 195.

Por último, la entrada de la «gentilhommière» de Mont-Dragon, vista desde fuera, abarca un espacio oscuro e indefinido en el que se atisban algunos reflejos pero en el que no aparece la silueta esperada por Dormond. Frente al resto de los rectángulos iluminados de la fachada, el hall que ha de atravesar madame de Boismênil se sitúa en el punto de mira del caballerizo hasta que Germaine decide dejarse ver en compañía de su hija. En el límite entre el exterior y el interior de la vivienda y con las puertas totalmente abiertas, este vestíbulo que aviva la impaciencia del protagonista se convierte en el descansillo previo a la salida de su presa[517].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

LAS ESCALERAS

Dejando la planta en la que se encuentra el vestíbulo, una sucesión de planos horizontales, situados cada uno a mayor o menor altura que el anterior, nos lleva al nivel superior o inferior de las moradas oníricamente completas. Dado que, como dice Bachelard[518], las viviendas de las grandes ciudades carecen «des valeurs intimes de verticalité», dejaremos para más adelante las escaleras exteriores que distribuyen los distintos pisos y apartamentos de los inmuebles y haremos un recorrido por las que comunican internamente las plantas de las casas que cuentan con desván y sótano.

Empezando por las que bajan, habría que distinguir entre las que se adentran en el subsuelo y aquellas que desde un punto elevado van a desembocar a las zonas de reunión social y familiar. Las primeras nos introducen en los sótanos del vizconde de Morsan, en la franja correspondiente al mundo subterráneo[519] del eje de la verticalidad. Como es

[517] *Mont-Dragon,* p. 247.

[518] *La poétique de l'espace,* p. 42.

[519] Según Juan-Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos,* p. 186, la escalera hace posible el paso del mundo terrestre al celeste y al infernal.

habitual en los rituales de iniciación[520], los escalones que transportan a Dominique al universo oscuro del más allá le alejan progresivamente de la luz y le preparan para las pruebas que habrá de superar en su enigmático e inquietante trayecto hasta dar con los peldaños que le devolverán felizmente al exterior[521].

Este viaje sin retorno implica una transformación que no llevan consigo las que Jacqueline toma para dirigirse al salón. Forzada a abandonar su remanso de paz e intimidad, las escaleras que madame Beaufort desciende representan el sacrificio que ha de hacer para complacer a sus padres: renunciar a unas horas de grata soledad supone claudicar ante los deseos de sus progenitores en un primer momento. Pero, cuando Bruno ya le ha manifestado sus sentimientos, cada paso que da para ir disimuladamente al encuentro de su amado le acerca al plano de los afectos todavía encubiertos: el rellano en el que él le espera rodeado de los demás invitados, impaciente ante el sonido cada vez más próximo de sus tacones, se sitúa entre la racionalidad y el inconsciente[522]. Esos mismos peldaños son los que un día elevan a Bruno por encima del nivel que no suelen traspasar las visitas y le conducen al «santuario» de la joven. Camino del despacho de monsieur Delignère, intenta descubrir facetas desconocidas de la personalidad de Jacqueline, observa con avidez las armas y los objetos de cerámica oriental colgados de las paredes tratando de obtener más detalles sobre ella y palpa la barandilla para poder sentir el calor y la delicadeza de sus manos[523].

Salvo en los dos ejemplos mencionados, los personajes margeritianos no bajan por las escaleras: la imaginación del autor opta, en este caso, por la dirección ascendente; si bien la elevación no conlleva siempre un aumento gradual de conocimientos. Todo el que sube –normalmente protagonistas que están de paso en dichas viviendas– descubre

[520] Simone Vierne: *Rite, roman, initiation,* p. 55, incluye un esquema muy ilustrativo de las fases de la iniciación.

[521] *Ambigu,* p. 27.

[522] El psicoanálisis ha relacionado el sótano con los instintos y el inconsciente y ha ubicado el espacio de la racionalidad en la parte más alta de la casa.

[523] *Le Dieu nu,* p. 79.

algo nuevo, pero la escalera en sí es a menudo signo de enriquecimiento y de ascenso social. «Subir, pues, se bifurca en un sentido material y en otro espiritual y evolutivo»[524].

En *La Révolution* abundan las escalinatas suntuosas tales como «le splendide escalier tout luisant de reflets» del palacio de Versalles, que los representantes del pueblo han de subir para ser recibidos por el rey. Aunque espacialmente el monarca siempre está situado por encima de ellos, éste resulta menos majestuoso y bastante más accesible al acortar las distancias: de aspecto vulgar y torpe, aunque decidido a conservar sus privilegios. No obstante, algunos diputados se dejan impresionar por los reflejos dorados del conjunto de la escalera mientras otros se irritan ante tanto fasto innecesario. Por lo general, los brillos son efímeros e indican superficialidad en esta tetralogía. «L'escalier à double rampe» de la mansión de la rue Neuve-des-Petits-Champs les dura a los Roland lo que a Jean-Marie el ministerio. Y Babet disfruta durante poco tiempo de su palacete de la rue de l'Université : la escalera de mármol que se alza desde el vestíbulo, gira como la rueda de la diosa Fortuna. Su ambición ilimitada, algunos apoyos, la experiencia, la instrucción y su traslado a París le ayudan a sobrevivir y la convierten en la actriz más aplaudida y en la reina de un salón de moda que supera sus expectativas de antaño. Pero, una vez en la cumbre, su suerte cambia de repente y cae en picado[525].

La más ostentosa arranca de un imponente salón del palacio del virrey de las Antillas españolas cuyo poder es tan desmesurado como las dimensiones de dicha escalinata: entre dos pasamanos con volutas y detrás del ujier con librea de galones dorados, Brice y Antoine tienen que dar tres pasos en cada escalón antes de alcanzar el siguiente peldaño; ambos siguen a su guía absolutamente desconcertados, pero la impresión es todavía mayor cuando éste les hace subir una escalera tan estrecha que debió ser practicada en el espesor de un muro. La angostura de la segunda subraya la magnitud de la primera, y a la inversa, pero sólo podemos entender el porqué de la más

[524] Véase Juan-Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, p. 187.

exigua cuando llegamos al último rellano: aquí tiene su guarida don Gusman, personaje de reducida estatura y carácter retorcido que se oculta en su despacho y que hace venir hasta aquí a estos *caballeros de fortuna* para intimidarlos[526].

Entre las más empinadas, destacan, por un lado, las de Bernard, acordes con el ascenso rápido y los obstáculos que ha de superar en su carrera militar e indicativas de la distancia que le separa de los que prefieren vivir en la parte baja de la casa, sin problemas ni sobresaltos[527]; y las que llevan al despacho del director de la revista *Lettres Limousines*: con ventanas cubiertas de «vitrophanie» y paredes recargadas que desaparecen tras «une profusion de panoplies, de collections de cuivres, de clefs ouvragées, de monnaies vulgaires, de toute une ferblanterie archéologico-régionaliste, fixée sur des panneaux tendus d'andrinople». La chabacanería, la ignorancia, el afán de aparentar y el exclusivismo regionalista están patentes a lo largo de un recorrido que prepara a Philippe para su entrevista con un personaje eminentemente narcisista y cuyos escalones representan las primeras dificultades a las que se enfrenta en sus inicios como periodista[528].

Paradójicamente, las dos veces que Luis XVI sube por las escaleras de las torres del Temple le rebajan en su condición de monarca, si bien es cierto que la ausencia total de comodidades era mayor en el convento de los Fuldenses y mejora progresivamente con los traslados. En la descripción que el narrador hace de la primera escalada, habría que señalar algunas precisiones significativas tales como el estado –pésimo–, la anchura –insuficiente–, el material en el que han sido cincelados los peldaños –piedra y no mármol– y el hecho de que el rey llegue al rellano del último piso exhausto; de lo que se deduce que está pasando por un mal trago. La segunda hace hincapié en la estrecha vigilancia a la que se ve sometido el soberano para hacer fracasar cualquier tentativa de

[525] *La Révolution I*, p. 152 y *La Révolution II*, pp. 80 y 567.
[526] *L'île des perroquets*, p. 213.
[527] *La Révolution I*, p. 34.
[528] *Le vin des vendangeurs*, p. 261.

evasión o de rapto, por lo que «Dans l'escalier, à chaque étage, les porte-clefs et les sentinelles disposaient de deux guichets para cortarle el paso[529].

En otro contexto, la subida de uno o varios tramos de escaleras se convierte en una experiencia iniciática cuyo viaje al más allá constituye un verdadero descenso a los infiernos del que el protagonista no saldrá renovado. Precedido por Flore, monsieur Godoï entra en una solitaria mansión de la rue des Arènes cuyo interior es una réplica de la parte externa: vetusta, grandiosa y de apariencia solemne. Sobre la baranda de hierro forjado del primer tramo de la amplia escalera, los tonos azules, verdes y los dorados de los canutillos de las colgaduras confieren un aspecto místico a esta zona de paso que, junto con la tenue luz que emana de las estatuas y la claridad que atraviesa las vidrieras blasonadas, recuerda a la nave levemente iluminada de una catedral. Pero de la profundidad de la penumbra proviene un rumor cada vez más fuerte a medida que van subiendo y que produce malestar e inquietud: «C'était une musique aiguë, nerveuse et lascive, mais transpercée de cris et de bruits secs, avec des applaudissements et des rires». Obsesionado con estos sonidos excitantes e intrigantes, monsieur Godoï vuelve tenso a este lugar con apariencia de casa: el pasamanos se pone al alcance de su mano sin que él vaya a su encuentro; siente el contacto de algo fláccido, flotante y frío que le parece una piel viscosa[530] aunque no es más que una tela de seda que pende del lado izquierdo. En el primer rellano, le asfixia la opacidad de las tinieblas y siente que le engulle un silencio aplastante. Arrastrando el peso de sus piernas temblorosas y el de «[...] son âme qui le tirait vers le bas, vers la sécurité des rues, vers la fuite facile [...]», llega a un descansillo cuya oscuridad se tiñe de rojo; los reflejos de las llamas que se deslizan bajo una puerta le hipnotizan y consumen su paciencia, llevándole a contravenir las normas establecidas y a hacer uso de su puñal[531].

---

[529] *La Révolution II*, pp. 248 y 487.

[530] La angustia que padece el protagonista le lleva a imaginar una sensación físicamente desagradable que no experimenta en realidad.

[531] *Ambigu*, pp. 65-67 y 76 y ss.

Asimismo, los peldaños que separan la planta baja de Les Glycines del primer piso constituyen la frontera que separa el mundo de los instintos reprimidos del de la satisfacción visual hasta que, perturbado por el calor del verano y por un impulso irrefrenable, Rex sale corriendo de la biblioteca y atraviesa esta especie de puente que le coloca frente al dormitorio de madame Bléhault. El puritano se atreve a dar el salto pero ni su esfuerzo se ve recompensado ni su avidez colmada[532].

Marthe también tiene que subir deprisa los escalones de madera que conducen al desván, para evitar ser vista y poder seguir desde una posición elevada los movimientos furtivos que se producen uno o dos rellanos más abajo. Aunque desde arriba no logra ver a la persona que se desplaza con sigilo y familiaridad, deduce inmediatamente que, entre las sombras de su casa, una presencia misteriosa ha introducido el mal. Su madre es la principal víctima del personaje que ha venido a perturbar su tranquilidad, pero también ella se siente amenazada al igual que los demás, por lo que el hueco de la escalera se convierte en un pozo negro que engulle a quienes el enviado del diablo ha venido a buscar. Desde las primeras páginas de la obra, las quejas melodiosas de la casa ascienden a través de dicha oquedad, como si los suspiros de los que nacieron y murieron en la «gentilhommière» se alzaran desde cavidades subterráneas hasta el techo tratando de escapar . Y también el saber oculto descansa en la parte baja de la escalera que acaba en el granero, pues la cama de la Crancette está instalada en el espacio que describen y dejan libre los primeros peldaños[533] .

En último lugar, habría que mencionar dos escaleras que permiten aislarse a los protagonistas y separan la vida familiar de la intimidad nocturna. La que une la sala de estar de Lern con el dormitorio de Céline es demasiado estrecha y no le ofrece la independencia que necesita para poder entrar y salir libremente de la «gentilhommière»; le incomunica cuando le gustaría estar acompañada y le obliga a recibir la visita de su

[532] *Par un été torride,* p. 101.
[533] *Mont-Dragon,* pp. 28, 127 y 280.

hermano cuando no lo desea[534]. La segunda es más frágil si se tiene en cuenta el material en el que ha sido construída, pero su falta de consistencia pasa inadvertida a pesar de los crujidos porque, camino de las habitaciones, los pensamientos de Jeanine, de su hermana y de sus padres toman otros derroteros[535].

LOS PASILLOS

En conexión con las escaleras, los pasillos también son zonas de paso y ponen en comunicación distintas partes de la casa aunque la mayoría tienen además encomendada otra función. Los de la residencia real en Versalles han de hacer alarde de esplendor para transmitir una imagen brillante de la monarquía absoluta y persuadir a sus invitados de las excelencias de este sistema de gobierno, pero no todas las visitas se dejan deslumbrar por las valiosas esculturas y los espejos que los adornan ni por las vistas impresionantes que desde aquí se pueden contemplar. Los comentarios del narrador al respecto son bastante significativos pues, a pesar de que alude a diferentes puntos de vista, la exageración ornamental le parece un signo de superficialidad. No obstante, un pasillo decorado discretamente, «tendu de coutil à rayures» y con quinqués de hojalata, puede alegrar la vida de los que por allí tienen que pasar o hacer todavía más triste su existencia si sus paredes de yeso sólo reflejan oscuridad. De la suntuosidad de las amplias galerías de palacio a la miseria del corredor de los Fuldenses, Luis XVI y su familia inician el traslado seguidos de su séquito, si bien este cortejo fúnebre sólo les acompañará hasta la entrada del túnel oscuro, que individualmente tendrán que cruzar[536].

Los pasillos más lóbregos se encuentran en la «maison de la mort». Nada más atravesar el umbral de la puerta estremece el olor a «pierre rongée» y el sonido de las

[534] *La terre aux loups,* p. 342.
[535] *Le vin des vendangeurs,* p. 290.
[536] *La Révolution I,* p. 152 y *La Révolution II,* p. 238.

pisadas en las baldosas que cubren los espacios sombríos que la recién llegada tendrá que recorrer el resto de sus días. Pero a Hélène le parecen más sobrecogedores cuando, de repente, se tropieza con Anna, la criada coja vestida de negro, con pupilas de serpiente, labios apretados y voz de arpía, que se arrastra por los corredores tenebrosos de La Vernière mascullando oraciones la noche en que Gustave está agonizando mientras, a pocos metros, el magistrado le revela a madame Dupin que su hijo ha sido envenenado[537].

La primera vez que Guy atraviesa los pasadizos de la casa de los Aigremore también le resultan inquietantes: inmensos, complicados y con tantos recodos que teme caer en alguna trampa aunque Junie le sirva de guía. El hecho de que penetre en este «hôtel» por la noche y a escondidas y el estado de decrepitud del conjunto del edificio avivan en el invitado una sensación de angustia desconocida para los que han vivido allí desde su nacimiento[538].

Sofocante para todos debido al calor tórrido de un día de verano, la atmósfera de la galería del primer piso de la casa de los Bléhault se hace todavía más irrespirable para Rex dado que su asfixia proviene del miedo a ser descubierto por algún miembro de la familia mientras los espía. Se atormenta ante la idea de verse sorprendido en medio de un pasillo oscuro, con la oreja pegada a la puerta del dormitorio de Geneviève y ni siquiera se atreve a agacharse para mirar a través de la cerradura. A pesar de que actúa con la mayor cautela y se desplaza a hurtadillas, le irrita el crujir de la madera y el perfume embriagador de la mujer, que inconscientemente desea, le exaspera. Al cabo de unos instantes, su estado de excitación nerviosa es tal que tiene que abandonar este recinto cerrado sin poder escuchar «cette rumeur de la luxure dont son imagination enflammée lui avait peint le tableau»[539].

[537] *Le château des Bois-Noirs,* pp. 18,46, 200 y 208.
[538] *Les innocents et les coupables,* p. 19.
[539] *Par un été torride,* p. 101.

A diferencia del anterior personaje, el sufrimiento de monsieur Lurey sí se verá recompensado al final del recorrido. Su descenso iniciático a las entrañas de la tierra comporta una serie de pruebas que tienen lugar en dos pasillos diferentes. El primero, negro y nauseabundo, termina en un botellero giratorio que al pivotar sobre sí mismo destapa un agujero abierto en la pared. Al llegar aquí, Dominique se detiene un instante y duda de las intenciones de su acompañante: ¿Y si le quisiera atrapar en esta especie de ratonera?[540]. Al ver que su guía no le abandona, decide arriesgarse. La segunda galería, excavada en la propia toba, es tan baja que le obliga a agacharse y con tantos rodeos que le parece interminable. Las dificultades a las que se enfrenta el protagonista demuestran su afán por superarse y su interés por vencer todos los obstáculos que le impiden llegar al centro del laberinto[541].

En la construcción margeritiana de las casas se repite a menudo el diseño intrincado de los pasillos cuando éstos han sido concebidos para hacer imposible el acceso de extraños a cualquiera de las habitaciones que se sitúan en los confines del edificio. En el palacio más lujoso de la isla de Cumaña es imposible saber dónde están ubicados los aposentos del virrey de las Antillas españolas, pero tampoco es fácil llegar a las estancias reservadas a su secretario. Una galería labrada en ónice, salpicada de hornacinas en forma de venera ocupadas por estatuas y un corredor largo y oscuro alternan con un sinfín de salas de paso, puertas y tramos de escaleras que desconciertan totalmente a Brice y Antoine, quienes logran entrevistarse con don Gusman gracias al ujier que les conduce hasta él. Tras la catedral, la casa de Mañuela cuenta con un pasillo tan largo que supera con creces la longitud de la vivienda [542] y tan oscuro que Antoine tiene que avanzar a tientas hasta que, en la última curva, atisba un rayo de luz

[540] Como le sucede a Fortunato en «El tonel de amontillado», *Cuentos I*, Madrid: Alianza, 1989, pp. 158-165.

[541] *Ambigu*, p. 27.

[542] Más adelante sabremos que el refugio de Mañuela y el de don Esteban están comunicados.

procedente del dormitorio que custodia en su lecho de conchas a la perla de más valor y más bella[543].

Para terminar con el pasillo habría que añadir que en la época de la Revolución es un sistema de defensa utilizado por los refractarios que se esconden en sótanos y desvanes para eludir la acción de la justicia, bien porque disuaden a los emisarios del Tribunal Revolucionario, bien porque mientras tanto los perseguidos logran huir u ocultarse en lugares más seguros. En junio de 1793, un superviviente de la masacre de la Abadía vive encerrado en una buhardilla de la rue des Anges, protegido por una mujer mayor que toma todo tipo de precauciones con el fin de evitar que nadie descubra su escondite. Para conseguir que el cura de Kéravenan le case clandestinamente, Danton ha de escalar cuatro pisos y atravesar un pasillo estrecho y con muchos rodeos que habría desalentado a cualquier intruso que hubiera querido llegar hasta el cura ultramontano sin ayuda de la sirvienta[544].

LAS VENTANAS

Una vez explorados todos los rincones del interior del edificio, las aberturas practicadas en las paredes requieren unas páginas antes de salir al exterior propiamente dicho. En primer lugar, nos vamos a fijar en aquellos orificios que no permiten pasar al otro lado y que, por lo general, no llegan hasta el suelo y dejaremos para más adelante los balcones y las puertas. Teniendo en cuenta el punto de vista de la persona que dirige su mirada hacia la ventana, habría que distinguir entre las que los protagonistas observan desde fuera y las que son consideradas desde dentro. Al contrario de lo que sucede con las segundas, las primeras no forman parte de la vida cotidiana del que las contempla; los personajes las examinan con curiosidad o asombro y a algunos les afecta lo que ocurre

[543] *L'île des perroquets*, pp. 213, 289 y 304.

tras ellas, pero nadie les hace partícipes de sus impresiones o experiencias. Lazare no entiende cómo alguien puede vivir y trabajar en un lugar cuyas ventanas se hallan desprovistas de cristales o cegadas con cartón y con paja, pues el joven aprendiz de pintor siempre ha contado con más medios y nunca había conocido a ningún artista bohemio; prefiere las extravagancias distinguidas de un pintor cubista que vive en un vetusto palacio, cuya fachada desconchada combina columnas retorcidas y vidrieras en forma de rombo[545].

El tamaño y el número de ventanas por habitación está en relación con el estatus de los que ocupan la vivienda: enormes y numerosas en los palacios y mansiones[546] o escasas y estrechas en los hogares de los menos afortunados. Las condiciones de vida de la Crancette son inferiores a las del criado de Mont-Dragon, de ahí que el agujero por el que sale una brizna de luz le parezca a Gaston «plutôt un donne-jour qu'une fenêtre»[547]. Las «très petites fenêtres de l'étage» confieren un aspecto demasiado rústico y opresivo a la casa en la que Lucien y Violette han proyectado vivir durante mucho tiempo; no obstante, semanas antes de cambiar los cristales rotos y reparar los postigos resquebrajados por el sol y las heladas a lo largo de trece años, la apariencia de la «gentilhommière» era mucho más triste[548].

No es necesario hacer un corte del edificio en el que vive Philippe para comprobar que la situación de los diferentes inquilinos varía con la altura; basta con mirar la fachada e ir ascendiendo[549]. En el primer piso, vidrieras; en el segundo, cristales normales y corrientes adornados con tul de color amarillo; en el tercero, sólo la imposta y, en la buhardilla, la luz de la bombilla del escritor, cuyos recursos son inversamente

---

[544] *La Révolution III,* p. 11.

[545] *Le vin des vendangeurs,* pp. 11 y 389.

[546] Véanse *La Révolution II,* pp. 118 y 247 y *L'île des perroquets,* pp. 213 y 224.

[547] *Mont-Dragon,* p. 280.

[548] *La terre aux loups,* pp. 158 y 167.

[549] Véase, por ejemplo, el corte que hacen Michelle Perrot y Roger-Henri Guerrand en el capítulo 3 de *Historia de la vida privada IV: de la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial,* Madrid: Taurus, 1989, pp. 313-417.

proporcionales a su nivel de inteligencia[550]. La decadencia de algunas familias se pone de manifiesto en el frente de sus viviendas: en la hilera de «fenêtres ogivales à colonnettes» del palacete de los Aigremore, algunas vidrieras han sido sustituídas por simples cristales revestidos de «vitrophanie»[551]. Y la luz de las farolas de la calle es la única que ilumina las ventanas de la casa de los Naurissane pocos días después de que Thérèse exhibiera con arrogancia la «cocarde blanche» ante los ciudadanos menospreciados por ella con insolencia[552].

La iluminación interior permite asistir en algunos casos a las escenas extraordinarias u ordinarias elegidas minuciosamente por el narrador. Marité y Bruno se orientan por la claridad que sale del comedor de Le Buys en su camino de vuelta a casa y son testigos del esmero con que su madre y la sirvienta preparan su recibimiento; a medida que se acercan, el sonido de los platos al colocarlos en la mesa aviva su impaciencia por ocupar el sitio que cada uno tenía asignado en su infancia y su adolescencia[553]. El marco de la ventana que Robespierre se detiene a contemplar antes de subir las escaleras recuerda una tela de un pintor flamenco en la que madame Duplay y su hija esperan la llegada de su huésped, cosiendo a la luz de una lámpara, lejos de los barrios en los que tienen lugar episodios de increíble crudeza[554].

La mirada que sigue el continuo ir y venir de Pierrette en su dormitorio trata de ver sin ser vista, está al acecho como cada noche pero no obtiene la recompensa esperada ningún día; de abajo hacia arriba y desde tan lejos, Alfred sólo podría adivinar los encantos del cuerpo desnudo de la sirvienta[555]. Distintas son las intenciones de los ojos que se fijan en los vanos de las casas de Rachel y Jacqueline. Sin saber cuál es la ventana de la habitación de la primera, Philippe observa las fachadas desde l'Étoile e inventa un

[550] *Le vin des vendangeurs,* p. 199.
[551] *Les amants,* pp. 37-38.
[552] *La Révolution II,* pp. 58 y 62.
[553] *Le Dieu nu,* p. 263.
[554] *La Révolution II,* p. 341.
[555] *Mont-Dragon,* p. 155.

cuarto a su medida, tenuemente iluminado, impregnado de su perfume y con la cabeza de la joven aureolada de una almohada blanca[556]. Idealizando a su amada igualmente, Bruno observa fascinado el tono nacarado de las «fenêtres à petits carreaux» de la casa de Jacqueline; el decorado concuerda con la imagen que tiene de ella y sitúa su dormitorio aproximadamente encima del salón. Cuando madame Beaufort todavía prefiere ignorar sus sentimientos, los postigos cerrados preservan su gracia y su decencia. El narrador reconoce que, en este estadio, su sensualidad aún está adormecida; pero, a partir de entonces, el adolescente sueña con una noche ardiente. Más adelante, las cortinas se abren y ella se atreve a mostrarle sus sentimientos: «En me voyant en bas, elle toucha sa bouche et m'envoya furtivement l'esquisse d'un baiser»[557]. Margerit tiene muy presente el episodio de *La Recherche* en el que el protagonista espía las ventanas de Odette pero, entre sus personajes, no encontramos ninguno que vigile los movimientos de su amante movido por los celos.

Y, por último, dos ventanas contempladas desde fuera con profunda tristeza: la que atisba Luis XVI por última vez y le impide ver a su familia llorando por su marcha y la del piso en el que vivían Camille y Lucile antes de morir. La primera está cegada y, la segunda, con las cortinas echadas, pero ambas están asociadas a un episodio trágico de la historia. No obstante, la que llama la atención de Claude deja entrever un halo de esperanza a través de los encajes: «Peut-être ce nid abritait-il un autre ménage amoureux»[558].

La mayor parte de las veces, el personaje se encuentra dentro de la casa y no se fija demasiado en la ventana como tal salvo cuando es necesario insistir en el significado de ésta para poder interpretar mejor una escena. Mientras Germaine espera a que su amante vuelva, las cruces proyectadas en las baldosas del pasillo giran poco a poco hasta que un rayo alcanza su rostro y se da cuenta de que Dormond no va a volver; gracias a

[556] *Le vin des vendangeurs,* p. 503.
[557] *Le Dieu nu,* pp. 64 y 218.
[558] *La Révolution II,* p. 543 y *La Révolution IV,* p. 237.

este reloj lunar, madame de Boismênil comprende que es hora de marcharse y el lector toma nota de su sumisión y su paciencia[559]. Interesado en señalar los contrastes, Margerit insiste en la claridad de la habitación en que son recibidos el Sinanthrope y Lazare: la luz que atraviesa los cristales cubiertos con papel de calco realza la acogida calurosa dispensada por Léomont tras el desconcierto de la penumbra polvorienta que envuelve las escaleras y los pasillos del inmueble[560]. Y destaca la elegancia sencilla de la vivienda de Violette, más llamativa aún si se compara con el aspecto sucio y triste del resto del edificio: dos ventanas «à petites vitres verdâtres», como las que se fabricaban en el siglo pasado, adornadas con percal estampado, reunen sabiamente la distinción de lo antiguo y el atractivo de lo moderno[561].

Desde el interior, los protagonistas pueden abrirlas y cerrarlas, mostrar una actitud receptiva ante lo que viene de fuera y rehuir el contacto con el exterior. Casi siempre es la primera tendencia la que impera; sin embargo, en determinados contextos necesitan parapetarse y se resguardan de esta manera. Tras su separación, Noëlle prefiere pasar las horas leyendo y reflexionando al calor de la chimenea, desea descansar en silencio y con las cortinas corridas en una habitación que da a una calle poco transitada[562]. Los postigos del salón de Danton permanecen cerrados hasta que, decidido a luchar contra la inercia y la postración en que le ha sumido la muerte de su esposa, comienza a gritar, a gemir y a solicitar más detalles[563]. Marthe no soporta el canto de los grillos y las cachipollas cuando está irritada, de forma que, a pesar del calor agobiante, se levanta y vuelve la ventana para impedir que los olores del bosque y los sonidos familiares lleguen a exasperarla, sin darse cuenta de que la razón de su excitación nerviosa se encuentra dentro y no fuera[564].

---

[559] *Mont-Dragon,* p. 154.
[560] *Le vin des vendangeurs,* p. 13.
[561] *La terre aux loups,* p. 102.
[562] *Phénix,* p. 56.
[563] *La Révolution II,* p. 571.
[564] *Mont-Dragon,* pp. 80-82.

Geneviève entorna las contraventanas de su dormitorio antes de encender la luz, «[...] car elle était cartésienne mais elle avait peur des inoffensives chauves-souris»[565]. Germaine atranca todas las puertas y ventanas de la «gentilhommière» antes de acostarse, para evitar que los «terroristes» que se esconden en los bosques se introduzcan por la noche en su casa[566]. Los ciudadanos de París se ven obligados a reforzar los cierres de sus ventanas y a colocar lamparillas –que iluminan las calles vacías como en un día de fiesta– por razones de seguridad igualmente. Y, cuando la familia real está a punto de presenciar el espectáculo sangriento que tiene lugar en el exterior del Temple, Claude llega justo a tiempo de ahorrarles una demostración desagradable: «Il ferma vivement les fenêtres, tira les rideaux de toile»[567]. Además, los cristales ponen freno a la lluvia y el viento y los postigos se enfrentan a los estruendos de la tormenta[568].

Después de analizar las ventanas que aislan y protegen, vamos a inventariar las que dejan que exista cierta comunicación y las que son receptivas a todo lo que venga de fuera. Salvo la de la cocina de Henriette, abierta para que entre el fresco de la mañana y salgan los sonidos y olores que despiertan el apetito[569], la mayoría capta, absorbe o admite, pero no emite. Empezando por *L'île des perroquets,* los grandes ventanales del gabinete de mármol transmiten, a primera vista, la idea de penetración y lontananza que va asociada a este tipo de orificio: bandadas de palomas torcaces o de papagayos atraviesan la habitación, o bien un pavo real de las islas viene a pasear su abanico de plumas azules, verdes y doradas; sin embargo, la profundidad glauca y líquida de los espejos empotrados en las paredes es tan ilusoira y la oquedad tan desmesurada que, salvo el ave que exhibe sus ocelos entre los lebreles adormecidos, el resto escapa

[565] *Par un été torride,* p. 62.
[566] *Mont-Dragon,* p. 279.
[567] *La Révolution II,* pp. 281 y 343.
[568] *Le château des Bois-Noirs,* p. 73 y *La terre aux loups,* p. 102.
[569] Apetito que, en el caso del adolescente, es sexual y alimenticio; véase «Vacances», *Les Œuvres Libres,* nº 68, p. 4.

rápidamente. A Antoine también le gustaría marcharse de este escenario tan irreal y recargado que le resulta asfixiante a pesar de sus enormes vanos[570].

En las demás obras, los pájaros no atraviesan el umbral de la ventana, pero su presencia es bastante significativa. A Marthe le gusta subir a la biblioteca porque tiene la impresión de estar leyendo en medio de los árboles; la madera del armazón y la de las estanterías se confunden con las ramas de los plátanos al escuchar el batir de alas, el píar de las aves y el roce de algunas hojas que se estiran hasta tocar los cristales[571]. Los sonidos que estimulan la imaginación de la joven favorecen la introspección y la meditación de Frédéric-Charles[572] a la vez que le sumerjen en un remanso de paz, que saborea con avidez sin llegar a saciarse. Símbolo de las relaciones entre el cielo y la tierra, de las funciones intelectuales y de la elevación, los pájaros que trinan alrededor de la ventana de Le Breuilh están acompañados de las abejas, que transmiten la misma sensación de calma en este paraíso. Laboriosos y vitales, estos himenópteros contribuyen con su trabajo a crear un ambiente de descanso en torno al protagonista, quien al cabo de unas horas de sosiego retorna a su actividad con más ánimo y dinamismo[573]. Callados y adormecidos por el olor meloso[574] de los tilos, Jacqueline y Bruno oyen «pépiements» aunque escuchan zumbidos; una vez que han hablado del pasado y se han desvelado sus secretos más íntimos, el ruido desapacible que producen «des essaims d'oiseaux» se transforma en agradable «bourdonnement»[575].

La paz del campo sigue penetrando en la casa de Soubremont a través de las ventanas «ouvertes en guérites dans le toit»; como cuando era niño, Adolphe recibe de las alturas la influencia beneficiosa de las estrellas si se despierta antes de que amanezca,

---

[570] Véase al respecto el significado del pavo real, símbolo de vanidad y de belleza. *Op. Cit.*, p. 224.

[571] *Mont-Dragon,* p. 64.

[572] *Frédéric-Charles Messonier,* p. 177.

[573] Relacionada con la elocuencia y la inteligencia, la abeja también es símbolo de resurrección. Véase *Dictionnaire des symboles,* p. 1.

[574] Sinónimo de dulce y acariciador, ya que aquí el tilo evoca el cariño mutuo y desde siempre ha aludido a la amistad y a la fidelidad.

[575] *Le Dieu nu,* p. 246.

y se vuelve a dormir «léger et heureux comme autrefois» hasta que su madre viene a darle los buenos días. Aunque en la ciudad no se respira la quietud de la naturaleza[576], en las proximidades del parque Monceau, mayo le anuncia que se ha acabado definitivamente el invierno; ya no percibe el ruido seco y sonoro del hielo: «Le printemps mettait dans l'air une élasticité dorée; elle estompait les bruits, adoucissait les contours des choses». La primavera le hace cambiar de hábitos y le arrastra irresistiblemente hacia fuera[577].

El escritor de *La Malaquaise* no tiene que dar la espalda a los sonidos, olores e imágenes del verano que se adentran en su despacho y sitúa su mesa debajo del ojo de buey «ébrasé dans le toit» para aprovechar la inspiración que le llega en forma de luz, cantos y vistas inmensas[578]. El profesor Dubois trastoca el orden de los muebles de su dormitorio e instala su laboratorio en la zona más luminosa; relega la cama a la parte oscura y trabaja junto a la ventana, rodeado de cazuelas viejas y tarros en los que cría larvas de insectos y estudia las distintas etapas de su crecimiento[579].

La luz como fuente de vida y esperanza pasa incluso a través de la ventana cegada de la habitación de Luis XVI, dado que comporta «un masque en forts ais de chêne, qui allait en s'évasant vers le haut pour laisser entrer la lumière»; la claridad procedente del cielo está relacionada con las creencias religiosas del monarca, cuya fe en la divinidad le ayuda a seguir viviendo[580]. La luz natural constituye el polo opuesto de una correlación dual cuyos miembros son inseparables. El día se introduce paulatinamente en la habitación de Germaine tras una noche de amor apasionado, pero las cortinas «qu'il ourlait d'un mince liséré» y la bruma filtran las radiaciones de la

[576] Hay sonidos preocupantes que se escuchan desde el interior de las viviendas de la capital pero que no rompen la armonía del campo margeritiano. Véase, por ejemplo, la angustia que genera el ruido de los cañones lejanos en los ciudadanos que llevan años esperando el final de las hostilidades en *La Révolution IV*, p. 398.

[577] *Phénix*, pp. 91 y 242.

[578] *Op. cit.*, p. 30.

[579] *Mont-Dragon*, p. 329.

[580] *La Révolution II*, p. 487.

mañana para que los ojos de madame vayan asimilando el resplandor del «Fiat lux»[581]. En los ventanales del despacho de don Gusman no hay ningún filtro que se interponga en el camino de los rayos del sol pues la astucia del enigmático hombrecillo de ojos invisibles se oculta «sous les bésicles miroitants» que dejan perplejas a sus visitas y le parapetan mientras sacia su curiosidad[582].

La influencia indirecta del astro rey también llega al interior de las casas margeritianas tras el crepúsculo. La noche en la que la reina se confía a madame Campan, ambas están sentadas junto a los ventanales que proyecta la luna en el parquet; su resplandor es de tal intensidad que hace palidecer los tonos dorados de la habitación de María Antonieta y eclipsa la luz procedente de los candelabros. Bajo el techo en el que Mignard pintó «la Nuit dans un manteau semé d'étoiles», la soberana de la nación expresa lúcidamente sus temores en una atmósfera aparentemente tranquila, marcada por la presencia nefasta del astro nocturno[583]. En medio de un cielo encapotado, «une lune un peu brouillée» se desplaza por entre las estanterías hasta llegar al asiento en el que Marthe lee durante el día y, ahora, su madre espera a Dormond en su primera cita, a escondidas. La tonalidad oscura del marco de las ventanas y las sombras de los muebles que se dibujan en el suelo generan un desasosiego sabiamente dosificado que aumenta a medida que se alarga la espera[584].

El reflejo de las luces de la ciudad que entran por las aberturas practicadas en el muro puede resultar agradable o desagradable a la vista en función del contexto. Irritante cuando una luminiscencia de color rojo, verde, amarillo y azul incendia sucesivamente la sala, seguida de detonaciones que hacen temblar los cristales. Y tranquilizante cuando el que aguarda el regreso de la persona a la que ama se fija en los contornos de los muebles

[581] *Mont-Dragon,* p. 326.
[582] *L'île des perroquets,* p. 213.
[583] *La Révolution II,* p. 118.
[584] *Mont-Dragon,* p. 103.

y objetos que perfila la claridad de la noche y que se han impregnado de la personalidad de los que viven en la casa[585].

Por otro lado, las hojas de la ventana dejan pasar el aire que ventila las habitaciones o las casas que han permanecido cerradas a lo largo del día o durante una temporada, si bien la mayoría de los protagonistas tienen cuidado de no airear su vida privada o lo hacen involuntariamente pues, cuando Lucien, Léa y Monique eligen un lugar apartado para pasar el fin de semana y no se preocupan de preservar su intimidad, lo hacen para regenerar la atmósfera de Bellevue y porque ignoran que en este paraje solitario hay alguien que les está observando[586].

Por lo general, es la ventana –y no el que está fuera– la que mira al presente y/o al pasado aunque a veces son menos reales las imágenes de hoy que las de antaño. A los ojos de Brice y de Antoine, los jardines del virrey, con su fuente de mosaicos y sus damiselas de vestidos abombados jugando en el césped con las araracas rojas y azules, no son más que un espejismo; y el lugar de recreo preferido por Soledad, en torno al estanque que recoge las aguas murmuradoras y al que se acerca el pavo de plumas oceladas[587], les parece una ilusión óptica[588]. Estos brillos y reflejos estancados que tratan de deslumbrar al visitante o al viajero que los contempla como si estuviera frente a un cuadro son los únicos que la ventana, como órgano de la vista, percibe faltos de vida; en el resto de las novelas hay más movilidad fuera que dentro.

En *La Révolution,* numerosas escenas de agitación son contempladas por los personajes que apoyan sus codos en el antepecho. Los ciudadanos de París alquilan ventanas a alto precio para seguir de cerca el desarrollo de grandes acontecimientos, tales como la procesión solemne que precedió a la inauguración de los Estados Generales. Lise asiste a la llegada de la «foule» que afluye excitada a las Tullerías el día en que el pueblo

[585] *Le vin des vendangeurs,* pp. 139 y 530.

[586] *Une tragédie bourgeoise,* p. 129.

[587] Don Gusman tiene espías por todas partes, de ahí que los ocelos del pavo real miren disimuladamente, además de ser admirados, y que la fuente comunique sus averiguaciones.

[588] *L'île des perroquets,* pp. 213 y 224.

visita por primera vez las habitaciones de palacio. Gabrielle Dubon y su hija divisan las gabarras que navegan por el Sena cargadas de hombres armados, en lugar de marineros, y son testigos excepcionales de rastreos, persecuciones y apresamientos[589].

El observador que abre sus ojos al mundo exterior desde dentro vive lo que Bachelard[590] denomina la dialéctica de la inmensidad y de la intimidad, «une rythmanalyse où l'être trouve alternativement l'expansion et la sécurité». Dicha experiencia varía en función de la perspectiva que abarca la oquedad que facilita la comunicación con el resto del universo, si bien el interés del que se siente atraído por lo de fuera suele ser inversamente proporcional al tamaño y al número de agujeros enmarcados[591]. Así, la escasa atención que la familia real presta «aux terrasses aperçues à travers les enfilades de hautes fenêtres, avec une échappée sur le grand canal miroitant au loin, à perte de vue, entre les masses régulières des frondaisons»,[592] contrasta con la tentación irresistible de acercarse a contemplar la vitalidad renovada de los viandantes a través de los cristales de una ventana de dimensiones normales: «Paris dans sa réincarnation était sillonné par tant de visages qui semblaient éclos du matin! On lisait les promesses de la saison dans tant de beaux yeux!». La regeneración que llega con los primeros brotes de la primavera saca a Adolphe de su letargo[593] al igual que a Rex le arranca de su mesa el jaleo cotidiano de un día de verano.

Este personaje encerrado en sí mismo que rehuye el trato de vecinos, compañeros y correligionarios, de repente se siente mecánicamente atraído por la ventana. El patio, con sus jaulas de gallinas y conejos, los niños jugando con metralletas de madera y las comadres sentadas en dos filas, frente a frente, a la sombra de una

---

[589] *La Révolution I,* pp. 160 y 347 y *La Révolution II,* p. 280.

[590] *La terre et les rêveries du repos,* p. 116.

[591] Partiendo de la idea de que la ventana es una especie de ojo y de acuerdo con el desprecio de todo heterotopismo y multiplicidad de órganos mostrado por los griegos, frente a las demás culturas, un mayor número de ojos no lleva necesariamente aparejado un incremento de visión. Véase Juan-Eduardo Cirlot: *El ojo en la mitología: su simbolismo,* Madrid: Huerga y Fierro, 1998, pp. 12 y 70 y ss.

[592] *La Révolution I,* p. 152.

[593] *Phénix,* p. 91.

antigua cuadra, despierta su curiosidad por primera vez en muchos años. Este espectáculo que hasta ayer le hubiera horrorizado, le cautiva con su agitación y sus colores sin dejar de parecerle vulgar y desordenado. Hipnotizado por el ir y venir de un ama de casa, despeinada y despechugada, que se agacha para sacar la ropa del pilón en el que antaño bebían los caballos, le asaltan los recuerdos del pasado próximo y lejano; y pensando en la guerra del 14, en los sacrificios que hizo por sus padres y en los dos cuerpos desnudos abrazados, lleva a cabo un ejercicio de introspección en el que cuestiona toda su existencia[594].

En medio del campo, la habitación se abre a la inmensidad del paisaje. La mirada engloba una extensión tan amplia que la metáfora marina casi nunca está ausente. La «houle de frondaisons» que se domina desde la buhardilla del Val-d'Arnin preserva la infancia y la adolescencia de Bruno del olvido hasta que, acunado por el sonido sedoso de las hojas, el escritor traspone sus vivencias en sus escritos[595]. Y el horizonte de «bois moutonneux et noirs» que circunda la «gentilhommière» de Mont-Dragon retrotrae a Pierrette a días lejanos; el marco en el que se apoya para peinarse se va ensanchando a medida que la espesura y la forma encrespada de los bosques y los cabellos le remontan a épocas en las que vivió numerosas experiencias: entre los árboles asoman los rostros y los cuerpos de los hombres y las mujeres a los que conoció en Madrid, París o Londres; pero la ventana recupera su tamaño habitual cuando la joven se da cuenta de que no es la nostalgia la que ha evocado estos recuerdos y de que, en su azarosa vida, nunca convivió con alguien como Dormond o Germaine[596].

[594] *Par un été torride,* p. 176.
[595] *La Malaquaise,* p. 30.
[596] *Mont-Dragon,* p. 156.

EL BALCÓN

Por lo que respecta al balcón, son pocos los ejemplos que encontramos en las novelas margeritianas y, a menudo, su significado no difiere demasiado del de las ventanas. A pesar de que es un espacio desde el que se puede ver y ser visto, los personajes margeritianos que están por encima de los de la calle no llaman la atención de los transeúntes[597]. Por su posición elevada, permite examinar el entorno desde un punto de vista privilegiado aun cuando los tejados de algunos edificios impidan ver lo que está pasando. Cuando a lo lejos se escuchan sonidos de difícil identificación, la angustia que experimentan Lise y Claude es la misma que sienten los vecinos que se asoman a sus ventanas pero si, tras meses de observación y moviéndose a ambos lados, el protagonista alcanza a ver las idas y venidas que tienen lugar en el Carrousel, analiza la situación con más clarividencia que muchos ciudadanos y extrae sus propias conclusiones a la luz de los acontecimientos sucedidos en este escenario[598].

A la sensación de bienestar que procura el contacto directo con el aire fresco de la tarde, después de un día de calor o tras una tormenta de verano, hay que añadir el interés por contemplar la realidad desde una perspectiva diferente: Adolphe disfruta recorriendo el parque que tiene a sus pies y se recrea viendo las siluetas invertidas de las personas y los objetos que se reflejan en el estanque[599]. Para la persona que vive encerrada, supone la posibilidad de salir de su aislamiento y de empaparse de dinamismo reparador. Durante los años en que Jacqueline tuvo que vivir en G. junto a su marido, el balcón de la casa –gris y adornada con pesadas esculturas– se convierte en la atalaya de una fortaleza que abandona en contadas ocasiones. Desde aquí domina la plaza, el final de la calle principal y varias intersecciones y se olvida de su tedio viendo a las lecheras que van de

[597] Tampoco acostumbran a ver sin ser vistos, a diferencia de los personajes de Stendhal. Véase al respecto el análisis del «voir sans être vu» que hace Gilbert Durand en *Le décor mythique de «La chartreuse de Parme»*, p. 210 y ss.

[598] *La Révolution II*, p. 118 y *La Révolution IV*, p. 42.

[599] *Phénix*, p. 197.

puerta en puerta, a los peatones y ciclistas que se apresuran camino de las fábricas y a los vendedores de frutas y verduras con sus romanas[600].

LAS PUERTAS

Antes de abandonar el interior de la casa definitivamente quedarían por examinar las aberturas de la pared que permiten el paso de un lado a otro y cuya placa de madera puede estar abierta o cerrada. Por lo general, dan acceso a las habitaciones pero también se pueden encontrar al principio y al final de un pasillo o a la entrada de un escondrijo. De entre las menos frecuentes, habría que destacar la que, en el piso alquilado por Lodoïska, separa el mundo de los vivos del de los ausentes: cada vez que suena la campanilla se abre y se cierra inmediatamente para acoger a Louvet en su «cachette» y evitar que lo vean la portera, las vecinas o los sans-culottes que realizan periódicamente sus visitas; bien disimulada detrás de un tapiz grueso, a Jean-Baptiste le ofrece seguridad a cambio de permanecer recluído en un reducto lóbrego cuando se ausenta su mujer, de forma que, al salir a la luz de nuevo, es como si volviera a nacer[601].

En el palacio del virrey de Cumaña, otra puerta se erige en frontera que deja a un lado brillos y destellos e introduce en un corredor sombrío, si bien, para abandonar la galería labrada en ónice y traspasar esta barrera, hay que llamar de una manera particular; al instante, un negro con una golilla de tafetán negro, un ceñido jubón negro y los cabellos negros muy cortos[602] recibe a Brice y Antoine y les conduce por un pasillo sinuoso hasta el despacho –decorado con madera de ébano– del todopoderoso secretario: «insecto» de ojos inquietos y penetrantes que oculta sus oscuras intenciones y dirige los

[600] *Le Dieu nu,* p. 57.

[601] *La Révolution III,* p. 259.

[602] El color de la piel, del pelo y de la vestimenta del criado traducen el miedo de la especie humana ante lo desconocido y forma parte de la constelación de símbolos que expresan dicha angustia. Véase «Archétype et situation de ténèbres», *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* pp. 96-103.

destinos de los habitantes de las Antillas españolas desde un lugar al que no se puede acceder fácilmente[603].

Casi todas las puertas suelen estar cerradas aunque muy pocas con cerrojo o llave; sin embargo, Germaine se lleva una sorpresa desagradable cuando ve que el manillar del cuarto de Dormond se le resiste. La actitud de su amante durante la comida y la cena le hacía prever dificultades pero no obstáculos insalvables. Al no obtener respuesta y creyendo que él se encuentra en la habitación, llama suavemente y le pide perdón a través del agujero de la cerradura. Ella insiste y se rebaja aun cuando se da cuenta de que ha decidido humillarla hasta que, al cabo de varias horas de espera, no le queda otra opción y se marcha. Para tener su sumisión garantizada, es él el que suele acudir al dormitorio de madame de Boismênil a procurarle lo que para él no es más que un «plaisir banal et monotone». Mecánicamente, el caballerizo abre y cierra, con sumo cuidado, la puerta que protege su intimidad y la oculta al resto de personas que viven en la casa; no obstante, «le son précautionneux produit par la porte de la chambre de sa mère» hace sufrir a Marthe, quien no entiende qué le puede ofrecer este hombre tan despreciable a su madre[604].

Al igual que Germaine, Gabrielle-Antoinette no pierde la esperanza de que su puerta se abra y confía en que, en el último momento, será su marido y no la muerte el que venga a visitarla[605]; pero también hay umbrales que son atravesados sin el beneplácito de los que están dentro. Sin haber sido previamente invitado, el protagonista de «Un drame historique» interrumpe el desarrollo de un *acto* que forma parte de la intimidad ajena y, como consecuencia, será expulsado. Monsieur Godoï no está preparado para cruzar al lado de lo desconocido y de lo prohibido, por lo que le horrorizan las escenas de sadismo que se representan en un cuarto de la rue des Arènes. A pesar de los reproches recibidos, un rayo de luz roja le atrae irresistiblemente hacia

[603] *L'île des perroquets*, p. 212.
[604] *Mont-Dragon*, pp. 117, 140 y 153.
[605] *La Révolution II*, p. 571.

otra puerta: «fil de sanglante pâleur fine et aiguë comme une dague» que le hipnotiza y le lleva a cometer la misma imprudencia, aunque esta vez incurrirá en un error que no le permitirá salir del reino de las tinieblas[606].

Cualquier abertura o resquicio que deje pasar la luz alrededor y a través de la plancha de madera despierta la curiosidad de los personajes margeritianos que se encuentran en situaciones desesperadas y les incita a fisgonear y/o importunar a quienes no desean ser molestados. Apremiado por el tiempo, Antoine se acerca a una mirilla de cobre que brilla vagamente en la penumbra y se cuela indiscretamente en un humilde cuarto que no tiene mayor interés; de vuelta al pasillo, un rayo de luz y la voz de Brice le conducen hasta el dormitorio de Mañuela, si bien esta vez se contiene y se limita a llamar a su compañero[607]. Para algunos protagonistas, la puerta es una especie de freno y, en ocasiones, puede resultar infranqueable. Roland sólo se atreve a traspasarla por el agujero de la cerradura para ver desnuda a Geneviève y Rex ni siquiera es capaz de asomarse pero, mientras el primero saciará su avidez cruzando otros umbrales, el segundo no logrará solucionar sus problemas[608].

Por lo que respecta a las puertas vidrieras, tenemos que aclarar que no son el acicate que mueve a entrar en la sala en la que Luis XVI conversa con su familia o en el despacho en el que monsieur Dalleray lee tranquilamente. Su relativa transparencia permite, en el primer caso, hablar en privado aun siendo vigilados; y, en el segundo, mantiene más en contacto con la realidad cotidiana que otros rincones de trabajo, ya que la luz de la lámpara de la mesa del erudito guía los pasos de quienes, de cuando en cuando, vienen a buscarle[609]. Y, en cuanto a las abiertas de par en par, hay que decir que son escasas y que producen rechazo: bien porque nunca se cierran y airean la intimidad

[606] *Ambigu,* pp. 67 y 78.
[607] *L'île des perroquets,* p. 288.
[608] *Par un été torride,* pp. 63 y 103.
[609] *La Révolution II,* p. 539 y «Frédérique», *Les Œuvres Libres,* nº 129, p. 128.

de aquéllos que no se dan cuenta de que vive más gente en la casa, bien porque están preparadas para ser cerradas[610].

En lo que concierne a la puerta de la vivienda, su apertura y cierre alternativos expresan el ritmo normal de la existencia; por eso, mientras la familia y los amigos de Lise y Claude siguen acudiendo a su palacete de la rue Notre-Dame-des-Victoires durante su exilio, los Mounier se sienten menos desterrados[611]. Cuando la plancha de madera va a dejar de girar mucho tiempo, la melancolía invade el corazón de los que se marchan y la tristeza asalta a los que se quedan en los alrededores; con el paso de los años, el sol, el agua y el hielo causan estragos: la hoja se resquebraja, la cerradura y los goznes se oxidan y los olores que escapan al articularse de nuevo las bisagras –«une odeur de plâtre humide, de moisi et de bois pourrissant»– no tienen nada que ver con aquéllos que emanaban cotidianamente de la casa[612].

La cadencia diaria, semanal, estacional o esporádica está directamente relacionada con la vida de quienes atraviesan el umbral de la puerta excepcionalmente o con regularidad. Berthe entra al servicio de Lucien y Violette en su juventud y ve crecer en la «gentilhommière» a sus propios hijos y a los hijos de los Montalbert hasta que Céline cierra Lern y le confía las llaves que guardará con amargura mientras envejece[613]. El autor se refiere a las sensaciones olfativas que, al igual que Jean-Baptiste y Léonarde, percibe al comienzo de la temporada estival cuando se instala en su segundo domicilio: «remugle des pièces froides, de vieux bois, avec un parfum très particulier, de confitures et de cidre, qui filtrait sous les portes des placards»[614]. Y otros personajes dejan que pase el aire a través de la abertura principal de Bellevue, que Lucien y sus amigos atraviesan varias veces al año[615].

---

[610] *Le Dieu nu,* p. 127 y *La Révolution II,* p. 239.
[611] *La Révolution IV,* p. 481.
[612] *La terre aux loups,* pp. 158 y 441.
[613] *Ibídem,* p. 424.
[614] *Journal de «La Révolution»,* p. 17.
[615] *Une tragédie bourgeoise,* p. 129.

Las puertas que habitualmente están abiertas se cierran cuando ocurre una desgracia, de forma que quienes suelen estar rodeados de amigos y simpatizantes puedan llorar a solas. Cuando Maximilien es guillotinado y varios miembros de la familia Duplay arrestados, Éléonore y su hermana Élisabeth Le Bas se recluyen en la vivienda que acogía a cualquier hora del día y de la noche a los admiradores de Robespierre. Pero resulta todavía más impresionante la escena en la que Danton se impacienta al no obtener respuesta a su llamada frente a «la porte à deux battants» que se resiste a abrir su criada, ya que, hasta el día de la muerte de su mujer y su hijo, cualquiera hubiera sido bien recibido[616].

De entre los personajes solitarios, Arthur rehuye el trato con la gente hasta el inicio de su agonía y no permite que –salvo el cura– nadie le acompañe en el momento de decir adiós a la vida. Los criados de la familia velan por él desde el otro lado de la frontera que nunca les dejó traspasar: «le vieux Pierre et sa femme veillaient au seuil, assis sur les marches», y aguardan durante horas hasta que recibe la absolución. La oscuridad de la noche y la puerta herméticamente cerrada ocultan secretos terribles que se descubrirán años más tarde sin la ayuda del confesor[617]. Todavía más lúgubre resulta la escena en la que el fiel sirviente de Gustave, en busca del arsénico que necesita su amo para suicidarse, atraviesa a regañadientes aldeas enteras «aux portes closes» bajo un cielo lívido surcado por cuatro cornejas que auguran malos presagios. El frío del invierno y las tinieblas nocturnas unidos a su propio malestar hacen que el angustiado sea él y no los que descansan dentro de sus hogares, aunque el miedo a la noche sea una sensación que comparten todos los individuos de la especie[618].

El narrador de *Mont-Dragon* ridiculiza los temores de la mujer que, paradójicamente, vive en uno de los lugares más seguros de la tierra, a kilómetros y kilómetros de la guerra; no obstante, madame de Boismênil se ocupa personalmente de

[616] *La Révolution III*, p. 584, *La Révolution I*, p. 433 y *La Révolution II*, pp. 181 y 571.
[617] *La terre aux loups*, p. 479.
[618] *Le château des Bois-Noirs*, p. 254.

cerrar todas las puertas de la «gentilhommière» antes de ir a acostarse para impedir que los «terroristes» que se refugian en el bosque penetren en su casa[619]. A la hora en que se supone que cada cual está ya en su morada, las visitas tardías producen desconfianza; la conversación de la Crancette con su madre se interrumpe cuando Gaston llama y se escucha hablar en voz baja antes de preguntar por la identidad del que viene a pedir ayuda a su casa. La puerta se abre con desgana y chirría, mostrando así su descontento y el de las dos mujeres contrariadas[620]. En pleno día, Claude tiene que darse a conocer para que Margot abra el cerrojo y le deje pasar; la sensación de inseguridad que se vive en las calles de París y la ausencia de sus señores le llevan a encerrarse con llave para defenderse de posibles agresiones; pero, tras las primeras excusas, la criada demuestra su valentía y confiesa sus verdaderas intenciones; en realidad, intenta proteger a dos hombres que iban a ser degollados y por los que es incapaz de no sentir lástima[621].

De entre las puertas que se abren y deparan una buena acogida, destacamos las de la casa familiar de Le Buys –iluminada con antelación para recibir a los hijos que están de vuelta– la del pintor cubista italiano –que siempre está abierta–, la de Léomont –que marca el final de un trayecto sombrío e introduce en un ambiente hospitalario– y la «porte-fenêtre» de La Vernière, abierta para que entre el sol y los invitados puedan salir a dar un paseo por la terraza; aunque no es la principal de la «gentilhommière», esta última saca a Hélène de su aislamiento trayéndole luz y amigos con quien poder mantener conversaciones diferentes[622].

Las aberturas secundarias están pensadas para dejar pasar la claridad y el aire fresco, dependiendo de la época del año, y para ampliar los límites de las zonas menos privadas de las casas deleitando visualmente a sus ocupantes[623]. Todas dan a un terreno

[619] *Op. cit.*, p. 279.
[620] *Ibídem*, p. 280.
[621] *La Révolution II*, p. 231.
[622] Véanse respectivamente *Le Dieu nu*, p. 263, *Le vin des vendangeurs*, pp. 12 y 389 y *Le château des Bois-Noirs*, p. 54.
[623] Véase, por ejemplo, *Le vin des vendangeurs*, p. 146.

ajardinado que, independientemente de su estado, sirve de lugar de recreo; sin embargo, la de Richard sirvió para este fin en los días de su infancia, mientras que ahora conduce a un callejón que lleva a la rue d'Espagne, por el que Irène viene y se va a escondidas. En realidad, esta puerta adquiere mayor relieve que la que cruzó la protagonista el primer día como una intrusa y su movimiento cauteloso de apertura y cierre constituye uno de los ejes principales de la intriga de *Les amants:* es la joven la que aparece y desaparece cuando así lo cree conveniente y sus decisiones afectan al destino de los demás personajes principales de la novela[624].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

EL EXTERIOR DE LA CASA

Visto desde fuera, el conjunto del edificio posee la fisonomía de las construcciones de la zona geográfica en la que se hallan ubicadas las viviendas que figuran en los textos margeritianos: la mayoría más anchas que esbeltas; de piedra, esquisto, granito o adobe; con la fachada de color gris, blanco o miel, revestida de flores, hiedra o parra virgen y los tejados de pizarra o teja, cubiertos de musgo o líquenes. Independientemente de que aparezca en primer plano o constituya el telón de foro de un episodio, la identidad de cada casa es una síntesis de las peculiaridades arquitectónicas del entorno y de las particularidades individuales que le confiere el grupo familiar que se cobija bajo su techo. En determinadas obras, el exterior de una vivienda es importante en sí mismo mientras que, en otras, el significado emana de la relación de afinidad, contigüidad u oposición que se establece entre las fachadas principales de diversos barrios o manzanas, si bien, en ambos casos, el aspecto del edificio posee la suficiente entidad como para condicionar la interpretación de cada novela o relato breve; de ahí que,

[624] *Op. cit.*, pp. 63 y 102.

en este punto, hayamos decidido respetar los límites del libro antes de sacar conclusiones al respecto.

En las primeras páginas de *Mont-Dragon,* el castillo de los Boismênil surge de repente, en medio de la niebla y de la noche cerrada que disimulan sus contornos. Sobre un fondo negro, apenas si destacan los rectángulos iluminados de la puerta y algunas ventanas, pero, en el cielo «plus pâle que la terre» sobresale la arista del tejado, enmarcado entre dos torres «à double calotte surmontée d'un campanile». Tras estas cúpulas, las nubes pasan a toda velocidad, «en une course échevelée, blafarde, harcelée», reflejándose leve aunque incesantemente en la cubierta de la casa. En la descripción de Margerit son los «cascos» de pizarra los que arrastran en su huída a la masa de piedras y árboles que se desliza aprovechando la oscuridad; sin embargo, esta representación de la angustia que produce el paso del tiempo deja impasible al recién llegado, quien observa la fachada principal imperturbable, como si se tratara del decorado de una ópera «de rêve et de mystère». Orgulloso y desafiante, Dormond hace caso omiso de la llamada del destino y subestima el valor de la «gentilhommière» que supo hacer frente a embates y ataques durante siglos.

A la luz del día, el castillo produce una sensación de solidez y seguridad que desmiente la impresión de la víspera. Las torres y sus «casques» se alzan sobre un fondo boscoso por encima del armazón encapuchado «sous son toit à double pente». La mezcla del estilo renacentista implantado en el noreste de la Guayana con los rasgos típicos de la arquitectura local le dan un aspecto singular. La tira de encaje que tejen los rayos del sol al atravesar las ramas de los árboles y los racimos de flores que la glicina deposita cuidadosamente en torno a las ventanas adornan naturalmente los muros laterales y principal respectivamente. Como una columna retorcida, el tronco de esta planta sarmentosa se combina perfectamente con las pilastras que flanquean la puerta, con el frontón en el que crece una flor traída por el viento y con las cornisas en las que anidan las golondrinas. No obstante, la mayoría de las veces en las que el castillo se sitúa en el punto de mira del lector o ya se ha puesto el sol o el tono gris de sus piedras trae

recuerdos tristes a alguno de los personajes. Hortense asocia este color ceniciento al fallecimiento de sus padres, hermanos y abuelos y a la extinción de su propia juventud[625] y alerta a Germaine para que no se deje humillar bajo el techo que sus antepasados compartieron con egregios visitantes, remitiéndole al blasón esculpido en el dintel de la puerta: «d'azur plein au bouquet d'orties issant de la pointe entre deux fleurs de lys d'or» y a la divisa: «Quy s'y frotte, il s'y pique».

Desde el principio hasta el final de la obra, la «gentilhommière» se halla estrechamente vinculada a su entorno natural en relación con las alteraciones de la atmósfera y la influencia de los astros. En medio de las fulguraciones y los estruendos de la tormenta, las bóvedas que protegen a los Boismênil permanecen inamovibles a pesar de que «Le château semblait se coucher avec les arbres et fuir dans la tempête». Sobre un cielo de un azul oscuro y aterciopelado, los «casques» de las torres lucen por encima de la «masse trapue blanchie par la lune» firmes e invulnerables. Aunque rechoncho y bonachón, el castillo –rodeado de formas esqueléticas y nubes aborregadas– siempre aparece «casqué». Margerit hace hincapié en la descripción de marcos sombríos que realzan la valentía y la robustez del edificio distinguiendo entre las partes altas, que se elevan vigorosamente en un alarde de virilidad defensiva, y la zona envolvente y femenina de la «gentilhommière»[626].

Como *Mont-Dragon, Le château des Bois-Noirs* empieza y acaba con una imagen inquietante de La Vernière, si bien es cierto que la morada de los Dupin es en sí misma bastante más escalofriante que la de los Boismênil. Al contrario que Dormond, Hélène se queda petrificada al situarse por primera vez frente a la casa en la que tendrá que pasar toda su vida: «une bâtisse rustique, en partie fortifiée, vétuste et pourtant singulièrement réelle» cuyos muros grises y negros todavía conservan las troneras y le recuerdan a una enorme y siniestra prisión.Vista de abajo arriba, a contraluz y bajo un cielo que parece

[625] El gris es un color de luto que expresa un profundo dolor. Véase René-Lucien Rousseau: *Les couleurs,* p. 160.

[626] *Op. cit.*, pp. 16, 31, 77, 178, 247, 307, 405 y 432.

salido de una pesadilla, la impresión funesta y desoladora que produce en la protagonista nos introduce súbitamente en la atmósfera de la novela. Oscura y macilenta a la vez, con un tejado de pizarra pesado como una losa y flanqueado por dos torres que apenas sobresalen del conjunto, sin ninguna señal de vida, calor o intimidad que pueda contrarrestar la aridez de sus tenebrosas fachadas, resulta cuando menos inhóspita y sobrecogedora. En la descripción del recinto que su marido le había hecho, había omitido detalles significativos tales como la ausencia de color, la espesa niebla, los ladridos feroces de los dogos o los rugidos del viento; y las fotos que había visto tampoco se corresponden con la realidad que sus ojos pueden contemplar: Gustave sólo le había mostrado la fachada de la terraza con balaustrada, captada mucho antes de haber empezado a traslucir el deterioro actual de la vivienda.

En el capítulo II, el narrador trata de atenuar esta visión terrible de La Vernière aludiendo a los distintos semblantes que ha presentado a lo largo de la historia: simple granja en el siglo XVI; casa fortificada «encore que ses défenses plutôt rustiques n'eussent pas tenu un instant devant du canon», en el XVII; y apacible morada transformada en «château» –siguiendo el estilo de la época– en el XVIII, momento a partir del cual no sufre grandes transformaciones –a excepción de las que acomete el propio tiempo desde principios del XX.

Unas páginas más adelante, con el sol de la mañana, el castillo presenta un rostro diferente a los ojos de la nueva madame Dupin: superada la angustia de la noche y tras haber puesto en orden sus ideas, Hélène descubre cierto atractivo en la «gentilhommière» que, bien conservada, mostraría un carácter agradable. Su cuñado entiende que a ella le haya podido parecer aplastante aunque él no haya sentido nunca el peso de estos muros sobre su cabeza. Hechizado por la belleza insólita e indescriptible de la casa natal y familiar, Fabien se encarga de desterrar esa imagen siniestra de La Vernière y trata de sustituirla por otra, más seductora, vista desde lo alto e iluminada directamente por la luz del final de la tarde: festoneada de culantrillos y matas amarillas, majestuosa, con

muros cargados de recuerdos que evocan «moins à présent la violence que la force tranquille, une vie enracinée, bien défendue».

Sin embargo, esta casa resulta enigmática bajo un cielo clorótico, entre las finas siluetas negras de los árboles y sus propias sombras de tono azul pálido; es una especie de monstruo que acaba con los extraños, los recién llegados y los que siempre han vivido bajo su techo; «faite pour engloutir», colecciona tragedias desde sus orígenes. Recibe epítetos fúnebres desde el comienzo de la obra y los periódicos la definen como «le château du crime, le manoir tragique, la maison de la mort, le château du poison... etc.» en el pie de la fotografía que publican el día de la muerte de Gustave. Oscura o negra, sobre un fondo lívido o gris azulado, esta masa de piedras –más sombría que las sombras de la noche– sobrevive a todos los Dupin y a muchos de sus posteriores propietarios a pesar del aspecto cansado que el narrador le atribuye en la última página: «un aspect non point écrasant mais bien plutôt écrasé, un air lourd et las»[627].

Lúgubres igualmente son las viviendas de los Aigremore y los Artigues en *Les amants*. Situadas en una avenida fastuosa y en un barrio obrero de marineros respectivamente, la primera desentona por su «desnudez» entre construcciones de los siglos XVII y XVIII, recargadas de almohadillas, cariátides, guirnaldas y ventrudos balcones: «Elle n'offrait au regard qu'un mur épais, avec une porte encadrée de deux pilastres soutenant un fronton. Au premier étage, une file de fenêtres ogivales à colonnettes. Au-dessus, un attique fort sobre. Rien de plus». Desde el siglo XV, esta familia había marcado sus diferencias con respecto a sus vecinos más próximos –por entonces a prudente distancia de ellos– y a la sociedad en general, de ahí que el aspecto severo de la fachada y de los propietarios responda al carácter poco sociable de sus descendientes, venidos a menos. Mientras que la «bâtisse triste et basse» del padre de

[627] *Op. cit.*, pp. 17, 20, 33, 38, 49, 81, 108, 114, 146, 206, 224 y 273.

Rico continúa perfectamente integrada en su entorno por haber permanecido siempre fiel a sus principios a pesar de haberse convertido en patrón[628].

Asimismo, un «hôtel» gris de la rue des Arènes, de apariencia fría, vetusta y solemne, se erige en espejo de la degradación moral de quienes frecuentan habitualmente su interior; con la argamasa que se descascarilla por todas partes y la pintura de la puerta desconchándose, el estado del edificio eclipsa la grandiosidad que antaño exhibía cuando era el domicilio de sus anteriores propietarios[629]. Si bien la «demeure de bonne apparence» del vizconde de Morsan oculta rincones sombríos, las fachadas margeritianas revelan, por lo general, la personalidad de la casa y exteriorizan las transformaciones o los cambios que se producen dentro; así la «maison honnête», en la que vivieron varios canónigos de la catedral y que, en la actualidad, ocupa la señora Encarnación, forma parte de una manzana que ahora parece dispuesta a asaltar la iglesia[630].

El carácter de la vivienda lo definen quienes la habitan, por lo que, a menudo, nos encontramos con originales personificaciones, como por ejemplo la de las casas que se apretujan en el puerto e intentan sacar la cabeza para ver todo lo que pasa en los barcos a través de sus «fenêtres curieuses»[631]; no obstante, éstas no son más que un añadido estético que sirve para complementar la información que nos suministran las imágenes. La blanca fachada porticada de la residencia del virrey de las Antillas es la expresión de la autoridad del todopoderoso personaje, que está por encima de los simples mortales representando a la Corona española en esta región insular[632]; y las fastuosas mansiones señoriales que la rodean: «brillantes architectures hispano-mauresques fouillées comme des dentelles, égayées par des ornements de faïence émaillée, avec des toits en terrasses ou couverts de tuiles peintes»; el caparazón con el que se cubren los súbditos que están

[628] *Op. cit.*, pp. 37 y 54.
[629] *Ambigu*, p. 65.
[630] *L'île des perroquets*, p. 264.
[631] *Une âme damnée*, pp. 35-36.
[632] El blanco es símbolo de la Divinidad y de la luz en sí misma. Véase René-Lucien Rousseau: *Les couleurs*, pp. 139-141.

siempre cerca de él; de ahí que *los caballeros de fortuna*, acostumbrados a respirar la inmensidad del mar y a acatar las órdenes del que ellos mismos han nombrado capitán[633], se sientan atrapados entre las paredes de uno de esos palacios adornados con arcos mudéjares y columnitas y que Antoine sueñe con un refugio mucho más humilde para poder vivir «à l'écart des intrigues, dans la quiétude et la tendresse»[634].

Cada casa suele ir unida a una o varias etapas del itinerario vital de los protagonistas que, de alguna manera, reflejan el recorrido existencial del propio autor. Soubremont es para Adolphe el primer sustituto del útero y del regazo materno, el hogar de la infancia y el lugar al que vuelve para estar junto a Lise; la fachada rebosante de glicinas le retrotrae a la época más feliz de su vida; el color miel del cuerpo central y de las dos alas del edificio evocan la dulzura y la energía vital que le transmite su progenitora –«le miel n'étant que doublet naturel de l'aliment le plus naturel qu'est le lait maternel» en opinión de Gilbert Durand[635]– y la talla y el tono rojizo[636] del «gorro» de tejas que la cubre casi por completo tienen connotaciones positivas que aluden al calor envolvente de la misma[637]. A esta edad corresponde la granja que da cobijo a Raymond durante sus vacaciones y que, a punto de convertirse en un adolescente, observa por primera vez desde lo alto de una escalera y a distancia; esta «miniature» apenas sobresale en medio de la vegetación exuberante al igual que la «façade à l'anglaise» que Julien vislumbra cada día, a la salida del colegio, entre las hojas de los árboles y los macizos de flores; ambas preservan todavía la inocencia y los sueños de los protagonistas, si bien por poco tiempo[638].

En *Le vin des vendangeurs* conviven diversas fachadas y tejados inteligentemente combinados a lo largo del trayecto juvenil que los dos personajes en que se desdobla el

[633] Véanse Manuel Lucena Salmoral: *Piratas, bucaneros, filibusteros y corsarios en América*, Madrid: Maphre, 1994, pp. 157-161 y Rafael Abella: *Los halcones del mar*, pp. 112-114.

[634] *L'île des perroquets*, pp. 212, 219, 264 y 257.

[635] *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 297.

[636] Símbolo positivo en este caso, el rojo es el color de la sangre, de la vida y del amor desinteresado.

[637] *Phénix*, p. 239.

autor recorren hasta alcanzar la madurez. En lo que concierne a las viviendas, la novela parece estar confeccionada a base de antítesis y contrastes de todo tipo que sitúan en un extremo a artistas bohemios y gente que vive en condiciones precarias y en el otro a burgueses más o menos acomodados. De afuera hacia dentro, una construcción "leprosa", en ruinas, a la que le faltan muchos cristales en las ventanas y en cuyo dintel de entrada crece una mata de hierba constituye el reverso de un piso cálido y acogedor. De arriba abajo, un inmueble «d'assez belle apparence» decrece en lujo y comodidad, terminando en una humilde buhardilla rematada con una simple claraboya. En sentido horizontal, Margerit opone «les luxueuses façades» del boulevard de Fleurus a las de la calle que asoma bruscamente al final de esta espléndida vía cuya función es resaltar el aspecto mísero de una casa de citas. De la ciudad al campo, el joven escritor y periodista pasa de la casa del director de la revista que le ha encargado un trabajo, estrecha y alta, adornada con plantas trepadoras que buscan un punto de apoyo para ir ascendiendo, a una construcción rural, baja y deforme, cuyo tejado se cubre con un pelaje de líquenes resistente al frío, al calor y a la sequía. En Saint-Palais, la antigua residencia veraniega de los Saint-Maur –«un grand chalet de briques et de pierres blanches»– se ve suplantada por un bloque de cubos de cemento que Sylvain considera frío y poco acogedor en sí mismo, mientras que el vetusto y decrépito palacio de Guglielmo Arraghi, «couronné d'une terrasse à balustres surmontée, elle-même, d'étranges cabanons en bois», le fascina por la combinación armoniosa de los estilos florentino y romano, por sus medias columnas retorcidas, sus galerías y sus vidrieras de rombos. Por último, entre el exterior sencillo del piso en el que Rachel recibe a sus amantes en una alcoba recargada y teatral, el espléndido frente de su domicilio oficial y el porte antiguo del piso que alquila para compartir con Philippe exclusivamente, transcurre la evolución afectiva de la joven, cuya última relación pone a prueba en una casa de mediocres dimensiones, sólida y preparada

[638] «Vacances», *Les Œuvres Libres*, nº 68, p. 6 y «Frédérique», *Les Œuvres Libres*, nº 129, p. 126.

para resistir a los arrebatos del viento y de los hombres, de la que sus sentimientos saldrán reforzados[639].

Le Dieu nu se refiere a la misma etapa de la vida que la obra anterior, con la diferencia de que la mayor parte de las veces el protagonista ni siquiera ha penetrado en el interior de los hogares que describe. Salvo la casa natal y familiar que le recibe con las luces encendidas y el castillo cuya fachada era el punto de partida de todos sus sueños infantiles, el resto de edificios se hallan directamente vinculados a la figura de Jacqueline. Algunos comentarios –recogidos al azar en el transcurso de una conversación– sobre la existencia desgraciada de la mujer de la que empieza a enamorarse y los recuerdos de la ciudad de G. que permanecen en la memoria de Bruno le llevan a imaginar a su amada respirando el aire de la calle, en el balcón de una casa gris y adornada con pesadas esculturas que responde al gusto y a la personalidad de su marido. Un poco más adelante, la luz primaveral que acaricia la «petite maison des Quinconces» enfoca la parra virgen que rejuvenece el exterior del edificio, ya que, en opinión del joven, el resto de la vivienda está muerto desde que los Delignère forzaron a su hija a volver al domicilio conyugal. En tercer lugar, «la petite gentilhommière» de Lignère, protegida por la yedra, con sus torrecillas puntiagudas que a Jacqueline le parecen «zanahorias» desde su infancia, sirve de marco a episodios entrañables del pasado y a momentos de felicidad en el presente[640].

El estado y el aspecto de las viviendas de algunos personajes clave de *Une tragédie bourgeoise* da cuenta de las diferencias que separan a sus respectivas familias, unidas por lazos de amistad que se van soltando con el tiempo. La casa de los Salard, un bonito chalet –de granito azul, con balcones y aguilón escuadrados en madera pintada de blanco, es la única muestra de enriquecimiento de una gente laboriosa y de vida sencilla cuyo padre trabajaba como obrero de la construcción en la empresa de monsieur Rosco. La posición social y económica alcanzada por el hijo mayor tras la guerra del 14

[639] *Op. cit.*, pp. 11, 114, 161, 199, 260, 285, 389, 479, 503, 526 y 545.

constituye la antítesis de la situación precaria que atraviesa el hijo del constructor, cuya casa oscura y triste se oculta orgullosamente detrás de montones de ladrillos, tablones y escombros acumulados desde hace años. A no ser por el cóctel de olores emitidos por la glicina que se contorsiona en la fachada, los racimos de rosales trepadores, las hortensias y los claveles que cultiva su mujer, su domicilio produciría en el visitante el mismo rechazo que La Corbelière si la despojara de los árboles que la rodean para poderla reformar. Obsesionado con la idea de salir de la miseria, Henri quiere reconstruir esta especie de castillo de cuento infantil tirando las dos alas y conservando el cuerpo central que el sol, el viento y el agua han dejado prácticamente en ruinas: muros desconchados, ventanas pudriéndose, techumbre agujereada; pero no concibe que privándola de su indumentaria vegetal la transformaría en un recinto carcelario falto de color y vitalidad[641].

En *La terre aux loups,* Lucien pasa delante de diversas construcciones que, si bien históricamente jugaron un papel importante[642], en la novela señalan el final de la vida militar del personaje y dan mayor relieve a Lern. De Hougoumont sobresalen las tejas rosas que nueve páginas más adelante volarán por los aires y de La Haie-Sainte sólo sabemos que se trata de una granja enorme que sirve de refugio a los ingleses. Una vez concluídas las hostilidades, la casa de los primos del coronel Montalbert en Limoges: «Belle demeure du siècle précédent, en pierre, avec des balcons de fer forgé» subraya la distancia que aleja a los distintos miembros de la familia. Aunque descendientes del mismo árbol genealógico, los herederos del "hôtel" de Pressac y los de la rústica «gentilhommière» tienen muy poco en común. La primera imagen del espacio en el que el protagonista y Violette empezarán una nueva vida es bastante triste, si bien tiene su encanto: «N'eût été la simplicité de la construction, [...] on eût dit le palais de la Belle au bois dormant». A pesar de que el tejado la ha protegido durante trece largos años, la

[640] *Op. cit.,* pp. 40, 57, 89, 181 y 263.

[641] *Op. cit.,* pp. 32, 34, 94 y 97.

[642] Véase, por ejemplo, John Macdonald: «Waterloo, 18 de Junio de 1815», *Grandes batallas del mundo,* p. 76.

vivienda requiere numerosas reparaciones –empezando por el óxido del hierro, la madera resquebrajada de puertas y ventanas y los escalones levantados por las raíces–, por lo que Lucien asume la responsabilidad de renovarla antes de instalarse definitivamente. La decisión de asentarse en este lugar compromete la existencia de la pareja y –como dice Mircea Eliade[643]– «repite el comienzo primigenio». El día en que la madre de sus hijos se traslada a Lern, descubre una casa de color miel y rojizo que le causa una buena primera impresión[644] aunque, tras fijarse en el tosco labrado y aparejo de las piedras de los muros, en el peso que recae sobre ellos y en el tamaño de las ventanas, la encuentra un poco asfixiante. Esta sensación se acentúa cuando compara Lern con otras casas de la zona, provistas de aguilón y palomar, de manera que, al cabo de los años, se verá obligada a marcharse para no morir ahogada.

Once años después de la muerte de Lucien, la casa familiar presenta el mismo aspecto desamparado que cuando el cabeza de familia decidió retirarse aquí para siempre, aunque ahora la luz de dentro se refleja en los cristales y puede verse desde el parque. Tras la renovación entusiasta llevada a cabo por Joachim a su regreso de París, la apatía reinante se cierne sobre los tres hermanos. El techo en el que nacieron los Montalbert se va desmoronando sin que ninguno haga nada por impedirlo y Arthur pone incluso de su parte para que este proceso se acelere. En combinación con una especie de «lèpre fongueuse et noire» que se ocupa del interior, la yedra invade fachadas y tejado como si se tratara de una enfermedad infecciosa grave hasta que el notario de Nontron decide poner freno a su actuación: encargado de administrar los ingresos que reportan las fincas, éste, «en bon père de famille», manda restaurar el armazón y el exterior del edificio y deja que los nuevos propietarios se encarguen de redistribuir las habitaciones a su gusto[645].

---

[643] *Ocultismo, brujería y modas culturales,* Barcelona: Paidós, 1997, p. 43.

[644] En notas anteriores ya hemos aludido al significado positivo de estos colores si bien habría que añadir el destacado papel que desempeña en algunos ritos de iniciación. Véase *Dictionnaire des symboles,* pp. 632-634.

[645] *La terre aux loups,* pp. 24, 33, 150, 158, 167, 188, 342, 441, 476 y 481.

El estado de la envoltura de las viviendas margeritianas trasluce no sólo el empeño de algunos personajes por mantener en buen estado construcciones del pasado y el esfuerzo de reconstruir viviendas prácticamente desmoronadas, sino también la abulia y la dejadez de determinados protagonistas. En las obras más oscuras y pesimistas suele prevalecer la segunda tendencia sobre la primera, pero en la paleta margeritiana hay cabida para todos los colores.

Le Breuilh nos ofrece sus mejores y sus peores semblantes sin, por ello, dejar de ser uno de los refugios por excelencia de *Frédéric-Charles Messonier*. El diario de F.C. se hace eco de una catástrofe; el 1 de enero de 1971 una terrible tormenta causa estragos en la propiedad: en la cubierta se aprecian aberturas considerables, un muro ha reventado al arrancarse la línea eléctrica y los cristales de la galería yacen, hechos trizas, en el suelo. No obstante, la páginas correspondiente al tres de febrero da cuenta de la rapidez con la que se han llevado a cabo los arreglos: «Déjà un faîtage neuf recoiffe la maison»; los obreros se han dado casi tanta prisa como la tormenta; dentro de poco, la casa volverá a recuperar su aspecto de antes y el único agujero a la vista será el de su cuenta corriente.

Con menos humor, aunque con el optimismo que caracteriza al filtro selectivo de la memoria, se refiere de nuevo a la vivienda familiar en estos términos: «l'espèce de cucurbitacée bleuâtre, coiffée d'une sombre galette, redevient une demeure aux murs admirablement d'aplomb, aux fenêtres et aux portes non plus ceintrées, une vieille maison tapissée de roses, d'ampélopsis et de glycine mauve». Una vez repuesto de su enfermedad, el escritor se vuelve a deleitar contemplando el actual rostro de la fachada, recorriendo uno a uno los contornos de las flores; recupera su gusto por la vida y la avidez que, sólo mientras tuvo la vista seriamente dañada, perdió: las casas bien vestidas y las mujeres completamente desnudas eran su principal fuente de satisfacción visual. La imagen agradable de las paredes que albergaron a los antepasados de la mujer de Frédéric-Charles está en consonancia con la sensación de cálida protección terrenal que ha estado

siempre presente en la vida de todos los ocupantes de esta vivienda, desde sus orígenes –en el siglo XII– hasta más allá de la muerte del protagonista[646].

La misma expresión sonriente presenta el «château du Laveix»: rechoncho, con el tejado muy bajo y arropado con la misma vestimenta floral. De las palabras del narrador deducimos que éste fue el punto de partida de monsieur de Douhet y que es el lugar al que vuelve para dedicarse al estudio y la meditación y terminar su vida plácidamente en compañía de su mujer. Treinta años de ausencia sirviendo al rey separan la primera y la última etapa de una existencia que, durante ese tiempo, encontró cobijo bajo otros techos –ninguno de ellos tan acogedor como el de la «gentilhommière» familiar. Al igual que el conde, monsieur Bléhault elige su localidad natal para pasar la vejez y dedicarse por completo a sus investigaciones; por eso se compra «une vieille demeure Louis-Philippe, coiffée de tuiles» nada más jubilarse. La tranquilidad y el colorido inherentes al entorno en el que se halla situada, por un lado, y la escasez de experiencias vividas en ella, por otro, explican el hecho de que apenas se dediquen unas líneas a describir esta casa, baja y con cubierta de tejas, que Geneviève asocia con «la maison où nous mourrons» cuando ve salir la luna por detrás[647].

En *La Révolution* tampoco obtenemos demasiados detalles sobre la «fisonomía» de la vivienda de cada uno de los personajes, dado que no es obra de un solo actor y que Margerit presenta a sus protagonistas –al menos en un primer momento– a través de la descripción externa de sus hogares[648]. Si se tiene en cuenta la cantidad de acontecimientos que tienen lugar en la calle, se entiende por qué estas referencias se concentran, en su mayoría, en el volumen que comienza a principios del otoño de 1788. Empezando por la pequeña y tranquila aldea de Thias, tres casas en particular llaman la

[646] *Op. cit.*, pp. 148, 155 y 175.

[647] «L'aventure de monsieur de Douhet», *Les Œuvres Libres*, nº 95, p. 23 y *Par un été torride*, pp. 16 y 43, respectivamente.

[648] Respecto a la casa burguesa en la que vive Marat y sobre la que el narrador dice que «Son aspect contrastait fort avec celui de son plus célèbre locataire», hay que aclarar que es la casa de mademoiselle

atención del lector. La de la familia de Bernard: suya desde hace más de dos siglos, modesta, gris, baja y con las tejas «aux tons de vin vieux et de rose fanée»; la de los Reilhac: construída en adobe, de un solo piso, cubierta humilde y fachadas lisas; y «la maison Dupré»: de un blanco deslumbrante, con marcos de morrillo bien mamposteado, segundo piso abuhardillado y orgulloso tejado de pizarra. De la primera y la tercera saldrán el joven Delmay y la futura madame Mounier y delante de la segunda se reúne la «société» que se traslada desde Limoges y que, cada tarde de domingo, analiza la evolución de las circunstancias que preparan el estallido de la Revolución. Arquitectónicamente sólo hay una que sobresalga, por encima de «masures rustiques écrasées sous leur chaume ou des tuiles moussues», aunque dicha altura ha sido alcanzada con trabajo y fuerza de voluntad.

Frente a esta representación de la probidad de monsieur Dupré y a poca distancia de las casas destartaladas que miran al arroyo con sus fachadas leprosas, el fastuoso palacete de los Naurissane –casi tan grande como el del obispo Mgr Duplessis d'Argentré– hace impúdico alarde de su magnificencia y contempla con desprecio a los que no gozan de los mismos privilegios que sus propietarios –endiosados desde que han adquirido el título de barones. En contraposición a esta lujosa mansión, el frente de adobe con vigas de madera de la vivienda familiar de los Sage no cuenta con ningún otro adorno que no sean las macetas de las ventanas, la parra virgen y un rosal. Margerit sugiere discretamente el contraste para no adelantar acontecimientos, pero, a medida que avanzamos en la lectura de la novela, vemos cómo se apagan todas las luces de las ventanas del palacio de Thérèse a la vez que se encienden las lámparas de la suntuosa residencia de Babet.

Igualmente curioso resulta el paralelismo que el autor establece entre la fachada de la casa de Lise y Claude en Limoges y la de la hermana de éste en París. En ambos casos se trata de frentes blancos, decorados con marcos de ladrillos, que dan a una plaza cuyo

---

Évrard y que, en el exterior, él no ha podido introducir ninguna modificación, al contrario de lo que ha

nombre pretende conmemorar el nacimiento de un heredero del trono de Francia[649]; pero, mientras que, desde la segunda, los Dubon observan lo que sucede en la calle, la primera se erige en centro de atención. Esta última atalaya es la única del bloque que permanece con las contraventanas cerradas, mostrando su indiferencia ante escenas que conmueven a los inquilinos de los pisos vecinos; y también es la única que, en lugar de seguir de cerca la actualidad, se convierte en el punto de mira de un personaje que, enamorado de la joven que debería vivir dentro, la encuentra resplandeciente[650].

En torno a la figura de Luis XVI y a través de los ojos del narrador y de determinados protagonistas de la historia, descubrimos edificaciones muy diferentes. En primer lugar, la visita guiada al Petit y al Grand Trianon –a la que asistimos en compañía de los representantes del pueblo– revela la superfluidad del decorado versallesco, aunque, si comparamos la grandiosidad del palacio con la *sencillez* de la «petite maison blanche avec ses galeries de bois», nos damos cuenta de que ha habido una evolución en la mentalidad de los monarcas. A la vuelta de Varennes, los todavía soberanos se detienen con agrado en una «coquette demeure» y en un palacio majestuoso «aux lignes simples»; el primero, perteneciente a gente normal y el segundo, actual residencia del obispo constitucional y antigua morada de Bossuet. Pero el contraste más llamativo se encuentra dentro del recinto del Temple: de dimensiones más humanas que las Tullerías, el palacete del Gran Prior, con un cuerpo central, dos alas un poco adelantadas y una galería semicircular sostenida por una hilera de columnas, le parece al rey un lugar acogedor para el tiempo que dure su estancia; mas –ironía del destino– el espacio reservado a toda la familia se halla justo enfrente, en el viejo torreón, estrecho y alto, que, con su tejado puntiagudo a cuatro aguas, deja atrás «les éteignoirs coiffant les quatre

hecho dentro.

[649] El nacimiento de Luis XIII en 1607 y el del primer hijo de Luis XVI y María Antonieta en 1781, respectivamente.

[650] En este idilio de corte rousseauniano, el color blanco es símbolo de pureza y de perfección.

tourelles rondes et minces qui le corsetaient» y recuerda a un fantasma al llegar la noche[651].

OTRAS DEPENDENCIAS

Junto a la casa –a pocos metros o en el edificio colindante– se hallan otros espacios cubiertos destinados a almacenar el grano y la paja, a acoger a los animales, a guardar objetos y a servir de lugar de trabajo. Por razones obvias, en el medio rural abundan los graneros y pajares y, normalmente, hay una persona responsable encargada de velar por el sustento de la familia y sus animales[652]. Un «grenier à foin» constituye también una deliciosa madriguera para un niño de la ciudad que se tiende sobre la paja –todavía caliente al caer de la tarde– para disfrutar de los aromas y de la tranquilidad del campo, pero la «senteur de pollen et de sèves confites» y «l'ardeur du soleil» que permanece entre la hierba seca pueden convertir este remanso de paz en un lecho agitado y voluptuoso[653]. Como dormitorio habitual de criados y palafreneros, el henil en el que Antoine descansa cada noche está separado del lugar en el que se tienden los caballos por una plataforma de madera y una escalera, a través de la cual asciende el olor de las bestias que flota en el ambiente y el protagonista se sumerje cada mañana en esas cálidas emanaciones como si fueran una prolongación de su sueño[654].

A pesar de las connotaciones positivas que se desprenden del pajar de la casa de postas de monsieur Laribois, Margerit llama la atención sobre las condiciones de vida de determinados representantes del género humano. En sus obras, algunos sirvientes y

[651] *La Révolution I*, pp. 13, 15, 17, 22, 28, 46, 71, 125, 154, 160, 237, 376 y 378 y *La Révolution II*, pp. 247 y 475.

[652] Gaston en *Mont-Dragon*, el hermano de Jeanine en *Le vin des vendangeurs*, Jean Masbatie en *La terre aux loups*.

[653] «Vacances», *Les Œuvres Libres*, nº 68, p. 20.

[654] *L'île des perroquets*, p. 19.

aparceros comparten techo con animales domésticos[655] o el estado de sus hogares es tan precario o más que el de ellos. Salvo el corral en el que los piratas tienen a los cerdos en el cayo de los Papagayos, pocilgas y establos de vacas no juegan un papel importante en los textos del autor; ligadas a la supervivencia de los personajes, estas dependencias no son ni más ni menos relevantes que las perreras que encierran instintos contenidos y pasiones[656].

Sin embargo, a la hora de describir los recintos destinados a los équidos queda claro hacia qué lado se inclinan las preferencias margeritianas. En un edificio amplio construído en piedra y ladrillo en tiempos de Napoleón III, se encuentran las cuadras que un Boismênil, preocupado más por el estilo que por la comodidad, mandó erigir; delante, un anexo más moderno ofrece un aspecto más «actuel, pimpant et actif» que la propia casa y el parque; pero el que más llama la atención es «un logement blanc de chaux, brillant de cuivres», en el que vive solo –alejado de las yeguas y los caballos castrados– el único descendiente de una raza única: Erèbe V recibe un trato especial en virtud de su casta, equiparable en términos humanos a la de los propietarios del castillo.

Abierto a todos los caballos por igual, el picadero es un lugar oscuro, a pesar de sus numerosos vanos, y pequeño, aunque pueda parecer amplio. Con la techumbre estropeada, los muros desconchados, el serrín y el polvo que se levantan y el bordado fúnebre de las arañas, el lugar solicita una ampliación y diversas reformas para evitar el rechazo de los caballos: más largo, más bajo, con el suelo de toba y grandes cristaleras en el tejado, se mostrarían menos reacios a trabajar aquí dentro. Fuera, los potrillos galopan y pacen libremente en la dehesa y trotones bayos y alazanes recorren el hipódromo: amplio rectángulo de césped, con pista de arena, obstáculos y río artificial, rodeado de una muralla de tejos.

[655] Véase por ejemplo *Le château des Bois-Noirs,* p. 58.

[656] *Mont-Dragon,* p. 221, *Le vin des vendangeurs,* p. 286, *Le château des Bois-Noirs,* p. 57, *La terre aux loups,* p. 173, *L'île des perroquets,* pp. 163, 174, 187 y 345.

Y como complemento obligado a esta serie de recintos cerrados, «une petite pièce blanche» que recoge ordenadamente los arreos en sus caballetes, las sillas en las perchas de la pared y las bridas, los frenos y las estriberas en soportes más pequeños. En la pared de enfrente, un arcón descolorido con algunos cuchillos de caza, un banco de guarnicionero, un armero vacío sin fusiles ni carabinas y una cabeza de ciervo. El olor a animal, a cuero, barniz y cera y los destellos del cobre y del acero del guarnicionero de Mont-Dragon nos introducen en la atmósfera que se respira en esta propiedad que ahora se dedica en exclusiva a la cría de caballos y en la que sigue vivo el recuerdo de los tiempos en los que la caza era más que una mera distracción[657].

Así como en la mayoría de las obras no faltan las «écuries», tan sólo hemos encontrado un pabellón de caza en una novela en la que esta actividad sustituye a la guerra y encubre un duelo, si bien este lugar sólo conserva en parte su tradicional cometido ya que des Portes lo convierte en el rincón en el que se rinden sus conquistas[658]. Casi siempre son antiguas cuadras las que asumen una nueva función; por lo general, para transformarse en cocheras que constituyen un lugar propicio para entrevistarse a escondidas y encontrarse a solas[659]. Sin embargo, la vieja torre de Lern y el que fuera lavadero en Saint-Cyr son dos excepciones dignas de ser consideradas aparte. La atalaya que en el pasado servía de torre de vigilancia –desde la que se mandaban señales a las fortificaciones de los alrededores– atrae a bandadas de pájaros que se refugian en ella por la noche, hace las veces de granero, de trastero y, posteriormente, de celda en la que Arthur recluye a su hermana. Esta imagen reúne el triple simbolismo ascensional, terrestre y subterráneo inherente al eje de la verticalidad[660]; mientras que la «ex-buanderie, aux murs de pierre brute», elegida por el escritor para aislarse de cualquier cosa que pudiera distraerle, remite más bien a la idea de

[657] *Mont-Dragon,* pp. 32, 35, 43, 45, 268, 335, 337 y 365.
[658] *La terre aux loups,* p. 174.
[659] *La Révolution IV,* p. 265, *Le Dieu nu,* p. 176, *La Révolution I,* p. 44.
[660] *La terre aux loups,* pp. 335 y 455.

centro. Situado en la parte trasera de la casa, como si se tratara del reverso de la sociabilidad, su «taller» es una especie de refugio en el que materialmente no hay cabida nada más que para lo imprescindible y elemental, de manera que artesanalmente trata de dar forma a su creación[661].

Al margen de las tareas agrícolas y ganaderas, la fábrica de papel, que instaló un Dupin en el siglo XIX y que su hijo supo relanzar años más tarde, ofrece un aspecto cada vez más triste desde que, con el padre de Gustave, entrara en una fase de letargo prolongado[662]; al contrario de lo que sucede en los bajos de la casa de los Duplay, zona en la que se encuentran el taller de carpintería, el cobertizo y los almacenes con su reserva de tablones y en la que el olor a serrín y virutas denotan actividad[663].

Y por lo que respecta a los espacios descubiertos, en este apartado habría que incluir, por un lado, el corral en el que los piratas de *L'île des perroquets* instalan a los cochinos, el vivero de careyes y la jaula en la que Michel Pantaragat cría papagayos y zorzales –construída con unas ramas clavadas en la tierra y ligadas transversalmente con unas varillas que ata por medio de bejucos; y, por otro, el pequeño huerto en el que siembran patatas y fríjoles colorados, ubicado siempre en las inmediaciones de sus sucesivos cobijos. Representación inequívoca del instinto de supervivencia, estos cercados recuerdan a las plantaciones de cebada y arroz de Robinson Crusoe y a sus rediles de cabras[664] y reproducen a nivel elemental el esquema de una granja tradicional[665]. Queda claro, no obstante, que, cuando se hacen sedentarios y se convierten en agricultores y ganaderos, sus condiciones de vida han mejorado sustancialmente respecto al día en que llegaron a la isla[666].

---

[661] *La Malaquaise,* p. 31.

[662] *Le château des Bois-Noirs,* p. 39.

[663] *La Révolutión I,* p. 442.

[664] *Vida y extrañas y sorprendentes aventuras de Robinson Crusoe de York, navegante,* pp. 113, 120-122, 125-126, 141-142, 145, 149 y 151-152.

[665] En el medio rural, el emplazamiento del huerto difiere según se trate de una simple granja o de una casa de pueblo grande. Véase *Ces maisons qui nous racontent…,* p. 65.

[666] *Op. cit.,* pp. 163, 174, 187 y 345.

EL JARDIN

En cuanto a los «vergers» margeritianos, nos ha parecido más acertado disociarlos de los huertos en los que se cultivan verduras y legumbres y vincularlos a los espacios ajardinados. En la Edad Media, este término designaba un lugar de recreo y un terreno en el que se cultivaban árboles frutales y, en el siglo XX, Margerit ha reunido de nuevo este doble significado en la mayoría de los casos. Visto desde fuera, el huerto de manzanos del castillo de Hougoumont sólo nos permite constatar su atractivo estético: «Le mur d'un verger apparaissait par place sous des pommiers projetant sur sa blancheur une dentelle d'ombre», aunque este encaje de sombras sugiere que se trata de un espejismo[667] y la historia así lo confirma: creyéndose resguardados por los muros de estos huertos, los franceses penetraron en la fortaleza en la que murieron a manos de los británicos[668]. En otra plantación de manzanos –comprendida entre un paseo de hayas y otro de castaños– Pierrette y Germaine se divierten ante la mirada contrariada de María –«[...] parce que les pommes se mâchaient en tombant et ne se conserveraient pas»– y el asombro de Hortense que, con las manos llenas de reinetas[669] doradas, sigue de cerca los movimientos de las dos enamoradas. Venus[670] preside sus risas y sus juegos hasta que la llegada de Erèbe sin jinete pone fin a su regocijo[671]. Más sugerente todavía es la pintura del «verger» en el que Lise coge fresas silvestres, arropada por un espeso follaje y por el canto de los pájaros, cuando su madre viene a traerle una carta de su marido y ella corre a sentarse bajo el nogal para leerla cómodamente; a pesar de que la sombra de este árbol

[667] *La terre aux loups,* p. 24.

[668] John Macdonald relata este episodio de la historia en «Waterloo / 18 de junio de 1815», *Grandes batallas del mundo,* p. 76.

[669] Símbolo de los deseos terrestres, según Cirlot: *Diccionario de símbolos,* p. 297, la manzana recuerda la tentación de Eva y sugiere la idea de transgresión moral y social.

[670] Diosa protectora de los huertos, asimilada a la Afrodita griega.

tiene fama de ser perjudicial, los poetas árabes han ensalzado su sombra y la nuez ha sido considerada símbolo de la unión matrimonial[672], de ahí que el huerto de los Dupré, con las aves, los frutos y la sombra acogedora de sus árboles evoque la imagen del jardín del Paraíso[673].

En este microcosmos en el que crece una vegetación exuberante y no suelen faltar el elemento acuático y algunos ejemplares de la fauna del lugar, las criaturas margeritianas intentan desprenderse de su actual condición y tratan de recuperar «la condition divine»[674], si bien esta aspiración siempre resulta inalcanzable. Los jardines de los palacios de Cumaña son una mala imitación de los del paraíso perdido. Las enormes extensiones de terreno en las que crecen manzanillos, mimosas y rosales se mantienen a prudente distancia del centro de la isla[675] y están salpicadas de fuentes de mosaicos junto a las cuales juegan las damiselas con araracas. A pesar de su apariencia exótica y su entorno atractivo –«[...] ils s'avancent au-dessus des eaux vertes en deux terrasses de marbre et d'azulejos formant la pointe extrême de l'île»– forman parte de un universo irreal en el que los caballeros de fortuna no se sienten cómodos. Los reflejos de la luz en los baldosines esmaltados y los dedos largos y dorados que el sol introduce a través de las hojas de las palmeras seducen en un primer momento a los protagonistas, pero las estrellas vienen a alertarles y les sacan de sus ensoñaciones: las aguas murmuradoras que vierte la fuente en el estanque, el continuo ir y venir de palomas torcaces y papagayos y los ocelos del pavo real que les observa hacen que se sientan intimidados[676].

---

[671] *Mont-Dragon,* p. 381.

[672] Véase Ignacio Abella: *La magia de los árboles,* p. 262.

[673] *La Révolution I,* p. 169.

[674] Mircea Eliade: *Traité d'histoire des religions,* p. 322.

[675] Lejos de las casas en las que viven las personas normales. Recuérdese que tanto el Edén como las Islas Afortunadas o los Campos Elíseos han sido ubicados en un lugar apartado en los confines de la tierra; véanse, por ejemplo, Jean Delumeau: *Une histoire du paradis: le jardin des délices,* Paris: Fayard, 1992, pp. 15-19 o Pierre Brunel: *L'évocation des morts et la descente aux enfers: Homère, Virgile, Dante, Claudel,* pp. 75-80.

[676] *L'île des perroquets,* pp. 212, 219, 222 y 224.

Ya se trate de un paraíso del pasado o de un paraíso inaccesible, siempre hay un elemento perturbador que representa la imposibilidad de alcanzar la dicha completa. La bóveda de plátanos que conduce a Adolphe hasta la puerta de la casa de su madre, la fuente de la que mana el agua de la vida, la techumbre de tilos bajo la que cena junto a su progenitora y el regazo materno encarnarían la felicidad perfecta si no fuera porque el sol que se pone en el horizonte le recuerda que ha crecido y que sólo esporádicamente puede volver a recobrarla[677]. En el segundo caso, la paz que se respira bajo los árboles de la casa de Frédérique se ve alterada por el brillo del río que, entre las sombras ogivales y las flores de la orilla, se introduce «comme un couteau teinté de sang». La perfección de este mundo intangible y real a la vez, que para Julien materializa el sueño de Baudelaire: «Là tout n'est qu'ordre et beauté / Luxe, calme et volupté», se empaña cuando, coincidiendo con el solsticio de verano, asiste involuntariamente a una escena de amor bestial[678].

Al pie de dos enormes cerezos, Raymond descubre algunos secretos de la interioridad femenina que ignoraba hasta el momento y que ahora le desvelan en forma de fruta prohibida[679]; cubierta casi por completo por la vegetación del jardín, la casa de sus juegos infantiles apenas se vislumbra a lo lejos; sin llamar previamente a su puerta, la voluptuosidad irrumpe en su vida[680].

Espacio propicio para el esparcimiento y para las manifestaciones amorosas, el parque de La Reclaudon también eclipsa a la casa y se convierte en el marco elegido por Edmée y Sylvain para exteriorizar abiertamente sus afectos. A través de vastos cuadros de césped revestidos de tréboles y margaritas –que por su vigoroso crecimiento simbolizan la energía vital– madame Dillon corre con los cabellos sueltos[681] y las rodillas al aire, recobrando el ardor y la curiosidad de su juventud. Por los caminos que siguen el

[677] *Phénix*, pp. 238 y 244.

[678] «Frédérique», *Les Œuvres Libres*, nº 129, pp. 126 y 144.

[679] En las artes plásticas de la Edad Media, la cereza representaba a veces la fruta prohibida en lugar de la manzana.

[680] «Vacances», *Les Œuvres Libres*, nº 68, pp. 4 y 6.

[681] En señal de aceptación y disponibilidad.

curso serpenteante del río, se persiguen, se cogen por la cintura y se tienden en la hierba. Bajo las hayas y los plátanos bicentenarios, se impregnan de la fuerza que emana de ellos, disfrutan de la sombra densa y reparadora y del sosiego que les transmite esta especie de mundo ancestral, ajeno a la civilización. Y a la hora del baño, «cet abandon infini à l'eau qui berce et caresse mieux que les mains».

Entre los brazos de Edmée y con la mirada puesta en un abedul muy blanco que se alza «avec un mouvement d'envol», incluso los días más tristes le parecen deliciosos a Sylvain: tumbado sobre la hojarasca y recorriendo este árbol hasta el cielo, el protagonista se deja estimular por él y recobra la sensibilidad[682]. Desde el agua, el aprendiz de pintor asiste a una representación que se siente incapaz de plasmar en un lienzo. A pesar de que ella posa para él habitualmente, el escenario, teatral y natural al mismo tiempo, realza todas y cada una de las líneas ondulantes de su cuerpo. Desde el último peldaño de la escalera veneciana, flanqueada por una balaustrada adornada con colgaduras de yedra, el joven contempla absorto la aparición de su amada completamente desnuda, bajo una oscura bóveda de plátanos. Los conocimientos pictóricos de Margerit se traslucen en esta composición en forma de tríptico cuya segunda tela representa a la mujer surgiendo de las aguas: «Elle semblait jaillir de la rivière par la fragile tige de ses chevilles, s'élancer en s'évasant, se renfler en une poussée luxuriante, pour porter vers le soleil, comme les arbres, la foisonnante floraison de son buste, de son visage»[683] y, en la tercera, destaca el tono blanco del pecho y de los hombros que afloran a la superficie mientras nada[684].

A diferencia de este episodio de gran refinamiento estético, en el que esta náyade excita con sus encantos el apetito sensual de su amado, los encuentros de Bernard y Lise

[682] Ignacio Abella: *La magia de los árboles*, p. 26, se refiere a los efectos tónicos y estimulantes de esta planta, al paralelismo existente entre el calendario vital del abedul y el humano y al papel que juega en los rituales chamánicos de iniciación.

[683] La identificación busto-copa del árbol remite obviamente al lado femenino del árbol y se refiere, en este caso, a las formas opulentas del cuerpo que nutre la voluptuosidad del protagonista de este episodio.

[684] *Le vin des vendangeurs*, pp. 221-223 y 228-231.

en el jardín de los Montégut podrían calificarse de platónicos. Tras la boda de la joven, este idilio de corte rousseauniano se prosigue en el banco situado bajo el tilo, a cierta distancia de los oídos que siguen de cerca su inocente conversación, en el mismo rincón en el que, meses antes, el joven hiciera partícipe a su hermana de su desengaño amoroso y frente a los bojs que han visto pasar a varias generaciones de la misma familia[685]. El parque de la casa en la que Jacqueline creció bajo la tutela de sus abuelos también es testigo de ingenuas manifestaciones de cariño. A un lado de la casa –ahora vacía– las copas de los árboles, que en su día clareaban por falta de hojas, brindan sus tupidas sombras llenas de vida a los protagonistas: entre vuelos de mirlos y revoloteos de currucas, se intercambian cándidas caricias que alternan con miradas tiernas y sonrisas, pero estas muestras de amor «désincarné», puro, tocan a su fin en el momento en que Bruno comprende que él no es más que la reencarnación del primer amor de madame Beaufort[686].

Al margen de los ejemplos analizados, el jardín de AU RENDEZ-VOUS DES AMIS da cuenta de la diversidad de relaciones amorosas y de la complejidad de las mismas. A primera vista, todos los caminos llevan directamente al centro –o representación de la dicha perfecta– pero Dominique se percata enseguida de que, pudiendo acceder fácilmente a este lugar, los trayectos se complican incomprensiblemente. Una vez asimilada la obligación de respetar ciertas normas, monsieur Lurey pasa bajo una bóveda de sicómoros que da cobijo a parejas y «promeneurs solitaires» ataviados con disfraces y máscaras que ocultan su identidad. Una luz blanquecina ilumina las estatuas repartidas por los cuadros de césped y se introduce entre los troncos de los árboles confiriendo a sus hojas un aspecto plateado[687] por debajo. Aunque resulta fría, al protagonista le sirve de guía y le permite seguir a dos mujeres que se pierden en la espesura. Tras un recorrido sinuoso, en lo más denso escucha el tono autoritario de un hombre que impone su

[685] *La Révolution I,* pp. 13, 107 y 131.
[686] *Le Dieu nu,* pp. 183 y 246.
[687] Tono asociado a la luna y al comportamiento lascivo de quienes se refugian bajo los sicómoros.

voluntad a una de sus esclavas. Después, toma un camino recto que desemboca en la glorieta principal del parque, adornada con guirnaldas y rodeada de una cortina de polvo procedente del quiosco de la música; esta plazoleta reúne numerosas representaciones de la lujuria aunque también hay un hueco en ella para Poupée. Dominique la reconoce inmediatamente y va a su encuentro. En un rincón de un paseo, ambos olvidan las reglas que rigen en este parque: él le declara su amor «fou» y ella compromete su «pureté»; la diferencia de edad deja de constituir una barrera y el tiempo deja de existir para ellos; pero, cuando vuelven a la realidad, se dan cuenta de la falta que han cometido y se abalanzan hacia la zona más tupida, si bien, al llegar a una media luna, se desploman juntos, víctimas de dos detonaciones seguidas[688].

Paseos bastante menos intrincados atraviesan en todos los sentidos la propiedad de los Boismênil aunque en ninguno de ellos tiene lugar un encuentro como los que hemos visto en «Le bal des voleurs». Desde la casa, Marthe ve salir a caballo a su madre y a Dormond pero con la vista no alcanza el final del camino de las hayas y menos aún los senderos que amenazan la integridad de Germaine más allá de sus tierras. «L'allée des hêtres» atraviesa el muro que da acceso al recinto y constituye la arteria principal de Mont-Dragon; es zona de paso obligado hasta llegar a la puerta de la vivienda y se prolonga hasta el Taurion los días que no se echa la niebla. El primer tramo se asemeja a un túnel que parece no tener fin cuando se toma por primera vez, mientras el segundo representa un estadio primigenio. Si la sombra de las hayas no les impide ver la luz del sol, en este lado crecen laureles, cicutas, margaritas y botones de oro de forma natural. Rododendros púrpuras, malvas y blancos brotan en cascada en medio de la penumbra «verdâtre comme un jour d'aquarium»[689].

[688] «Le bal des voleurs», *Ambigu*, pp. 28-47.

[689] Comparando el haya con el roble, Ignacio Abella: *La magia de los árboles*, p. 207, dice de la primera que pertenece más bien al mundo natural, mítico y ancestral mientras el segundo es un «aliado civilizador» que favorece los primeros pasos de la domesticación de la naturaleza.

Respecto al paseo de los castaños, hay que llamar la atención sobre el hecho de que, más que una simple zona de tránsito, es una especie de nave lateral que comunica el núcleo –o altar– del conjunto con el resto de las dependencias y bajo cuya bóveda buscan cobijo los pájaros por la noche. Al otro lado, una galería de plátanos adorna el muro con sus arbotantes y amplía el espacio destinado a la lectura: los arcos de estos árboles parecen una prolongación de las vigas de la biblioteca y en su copa anidan las aves que despabilan intelectualmente las conciencias. Ambos caminos confluyen en la fuente de agua[690] viva, cuyas pilas se sitúan delante de la escalinata principal. Hasta aquí bajan las golondrinas[691] que habitan en las cornisas y que, antes de acercarse a beber, se sumergen bajo los plátanos sin tocar tierra. En el centro de este universo alejado de la civilización descansan y se regeneran todas las criaturas; las mujeres de la familia reciben la influencia benigna del sol tumbadas en «chaises longues», cosiendo y charlando, mientras el profesor Dubois pone al día sus notas[692].

Además de los ríos y las fuentes, encontramos algunas piscinas excavadas en el jardín: en el antiguo foso del recinto de Le Breuilh[693] y en el césped sembrado delante de la casa de Robert Margerit[694]. En ambos casos se trata de un espacio concebido para el deleite de los sentidos que se identifica con el rectángulo de agua revitalizante de Thias, en el que, cada mañana, el autor disfrutaba liberándose de su propio peso antes de ponerse a trabajar; si bien la «pièce d'eau» que aparece en *La salamandre Ernestine* se transforma en el hábitat de los huéspedes anfibios del narrador, en el punto de reunión del propietario de la casa y la protagonista y en el lugar en el que muere ahogado Enrique IV. La piscina deja de ser un espacio apto para el baño y se convierte en el medio en el que los batracios grandes acaban tranquilamente con los pequeños, «[...] ainsi qu'il est

[690] Agua que, en el medio de este pequeño paraíso terrestre, purifica a quienes se paran ante ella.

[691] Símbolo de la luz y la primavera, ave de buen augurio para la casa y encarnación de la pureza para los pueblos del Africa negra; véase *Dictionnaire des symboles*, p. 506.

[692] *Mont-Dragon*, pp. 16, 31, 39, 64, 89, 176 y 237.

[693] *Frédéric-Charles Messonier*, pp. 112 y 157.

[694] Nombre del narrador de *La salamandre Ernestine* que el autor hace coincidir con el suyo propio.

d'usage dans toutes les sociétés». Robert acude cada día a observarlos desde el banco de al lado; la vida misteriosa de los habitantes del agua le atrae particularmente y, para satisfacer su curiosidad, manda que dejen de limpiarla. Díticos, escorpiones, tejederas, se comportan de acuerdo con la moral acuática establecida pero, entre las salamandras, hay una aventurera que no respeta dichas normas y adopta la forma humana para salir a descubrir el mundo terrestre. Como consecuencia de su paso por la tierra, un rey se enamora de ella, la sigue hasta su refugio habitual y muere de un terrible golpe en la cabeza, que se propicia por no calcular la escasa profundidad de la piscina[695].

Unas horas más tarde, los restos mortales del monarca descansan bajo un roble recién plantado, en una esquina del parque. De acuerdo con el carácter satírico del relato, Margerit elige un árbol que, cuando se hace grande, tiene un porte majestuoso y es símbolo de la altura y la fuerza moral; dedicado a Zeus, Júpiter, Donar y Dagda por los griegos, los romanos, los germanos y los celtas respectivamente, bajo el emblema del heroísmo yace un rey que ni siquiera triunfa en el plano amoroso. Más parece «l'arbre de la nuit»[696], tras el cual corre el sol a esconderse, que la planta digna de culto y respeto. Dada su talla insignificante, ni representa la virilidad ni es árbol real[697] o sagrado y, años más tarde, cuando algunos lo confundan con un «Sully», nadie sabrá que a su pie descansa el verdadero Enrique IV[698].

Sepultado sin caja ni sudario, el cadáver de Fabien reposa junto a un enebro del fondo del parque de los Dupin sin que nadie lo sepa; y su asesino muere convencido de que nunca descubrirán sus huesos porque prepara minuciosamente el crimen y elige, con sumo cuidado, el momento y el sitio en el que lo mata y lo entierra. Abel muere de un garrotazo en la cabeza, una noche en que la bruma flota sobre el Airain, la luna tiñe el

[695] *Op. cit.*, pp. 2, 13 y 26-29.

[696] En la cultura helénica, tras el roble se oculta la tarde y, a la mañana siguiente, sale la luz del día; Angelo De Gubernatis: *La mythologie des plantes,* t. 2, pp. 64-78.

[697] J. M. de la Prada: *Mitos y leyendas celtas,* p. 110, dice del roble que es el árbol real por excelencia, empleado como combustible en el momento de la cremación del viejo rey. E Ignacio Abella: *La magia de los árboles,* p. 44, se refiere a las ceremonias de sucesión real celebradas en torno a un roble.

cielo de blanco, el viento arranca puñados de hojas de las ramas y la lechuza lanza gritos melancólicos. Un sendero de negros arbustos le lleva hasta el «genévrier gris comme un fantôme» que señalará su tumba: un antiguo pozo, destapado antes de la cena, al que le tira Gustave para que se lo trague la greda y que cubre después con piedras, tierra y maleza[699].

El jardín de Lern es el marco en el que tiene lugar una escena de agonía que culmina al pie de otro árbol funerario. Sintiendo próxima su muerte, Céline se arrastra por entre los bojes[700] sufriendo varias caídas hasta que se desmaya. En un último asalto, recobra la consciencia y consigue bajar tres escalones apoyándose en las manos y en las rodillas. Al final del calvario, cae definintivamente entre las zarzas y muere al pie de un ciprés, rodeada de esta corona de espinas y cubierta con una mortaja de nieve. El dolor sobrehumano que padece en las últimas horas queda patente en su rostro y en su cuerpo y alcanza tal magnitud que incluso inspira lástima en quienes consideran que es la manera de expiar sus faltas. El lector habrá de esperar a la última página para poder entender el significado de este *huso blanquecino* en torno al cual se fue devanando el destino de Céline y que se alza en el horizonte hasta que muere su último criado fiel: «Masbatie suppliait que l'on ne touchât ni à cet arbre ni à la plate-bande sur laquelle il se dressait. C'était un lieu sacré». Al arrancarlo, aparecen entre sus tentáculos tres ataúdes pequeños que contienen los restos de tres recién nacidos de procedencia incestuosa, que fueron enterrados en años sucesivos[701].

Bajo la tierra del jardín también se ocultan las personas –en escondrijos habilitados para desaparecer durante las visitas domiciliarias– y las cosas –el dinero y los objetos de valor de la alta burguesía que teme verse despojada de sus tesoros– y los

---

[698] *La salamandre Ernestine,* [p. 29].

[699] *Le château des Bois-Noirs,* p. 242.

[700] En la Antigüedad –y aún hoy–, el boj es un arbusto infernal, planta de los muertos y, al mismo tiempo, símbolo de la perseverancia y la firmeza.

[701] *La terre aux loups,* pp. 461, 464 y 487.

fantasmas de las víctimas del pasado reaparecen en el lugar reservado a las flores[702]. El rostro menos alegre de los espacios ajardinados asoma igualmente en los textos margeritianos. En el recinto del Temple vemos los cambios que sufren las copas de los árboles entre el 12 de agosto de 1792 y el 21 de enero de 1793. El día en que instalan a la familia real en la torre, los tilos presentan un aspecto prematuramente tostado y sus hojas cubren el suelo y el césped «prêtant à la soirée un air faussement automnal»[703]. Enseguida, sus brazos aparecen completamente desnudos y, poco después, las ramas de los castaños, ennegrecidas y desprovistas de sus atributos laminares, configuran el armazón de la galería descubierta por la que pasean diariamente los monarcas y sus hijos, vigilados atentamente por los comisarios municipales –la misma que atraviesa Luis XVI en solitario cuando sale camino de la place de la Révolution[704].

Normalmente, los jardines presentan un aspecto mucho más triste durante el invierno, ya que flores y árboles se despojan naturalmente de sus ornamentos, y sólo algunas plantas gozan del privilegio de ser trasladadas en macetas al interior de la vivienda; no obstante, las clases altas conversan en el «jardin d'hiver» mientras fuera está helando. Adosado al flanco del edificio y comunicado con el salón, el invernadero es el apéndice distintivo de una gran mansión antes y después de la Revolución[705]. No es extraño, por tanto, ver a Thérèse rodeada de camelias, de «précieuses roxburghies» y de violetas[706], despilfarrando combustible mientras la mayoría carece del mismo; como

[702] *La Révolution III*, pp. 129 y 320 y *La Révolution IV*, p. 388.

[703] Margerit llama la atención sobre el anticipo de la llegada de dicha estación en relación con la muerte contra natura de Luis XVI.

[704] *La Révolution II*, pp. 247, 342, 487 y 543.

[705] Michelle Perrot y Roger-Henri Guerrand: *Historia de la vida privada IV: De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*, p. 349, aluden al modelo de invernadero que impuso la princesa Matilde –nieta de Napoleón I: con palmeras, hiedra y plantas ornamentales, iluminado con luz cenital y decorado con columnas de orden jónico.

[706] Símbolo de la modestia y la humildad en la Edad Media, que contrasta paradójicamente con el carácter arrogante y vanidoso de la protagonista.

tampoco es sorprendente ver las hojas encogidas por el suelo meses más tarde y ella, a tono, deslucida y sin maquillaje[707].

En los relatos margeritianos jardín es sinónimo de vitalidad. El atractivo principal de La Corbelière son sus árboles, que, talados, la convertirían en una especie de «prison», sin sombra alguna aunque con vistas al mar, y, dentro del mismo término municipal, la hermosa propiedad de Bellevue destaca por la frondosidad de su amplio parque, totalmente aislado del mundo y bordeado por el estuario y el golfo del Faya[708]. A pesar de su aspecto lúgubre, el jardín en el que Rico jugaba cuando era niño, para él encarna la felicidad y el ocaso de la familia Aigremore se asocia a la venta progresiva de las distintas parcelas del terreno ajardinado que, antaño, era difícil abarcar con la vista[709]. A las afueras de la villa, el jardín de madame Rosco contrarresta el semblante gris, sucio y triste de la zona de trabajo de su marido: «Là, tout était ordre et régularité. Un jardin villageois typique» con una espaldera al fondo que recibe gustosamente los rayos del sol del suroeste; con borduras de plantas vivaces y cuadros de hortalizas. «En avant, les banquettes "pour faire beau": sauges, cannas, bégonias, dans leur ourlet de petit buis taillé»; una parra por encima del cenador del paseo central y grosellas negras y rojas a ambos lados; junto a la entrada, un macizo de hortensias y, delante, el tilo plateado que en señal de amabilidad recibe a los visitantes con los brazos abiertos[710].

La laboriosidad del hombre a veces logra convertir el caos vegetal en un microcosmos organizado pero, en su intento de domesticar la naturaleza, no siempre logra imponer su autoridad. En sus orígenes, el parque de Le Breuilh reemplaza al foso y a la antigua fortificación levantados por un antepasado de Françoise. En el siglo XVIII se amplía en sucesivas ocasiones hasta la Revolución, momento en el que atraviesa una fase de abandono. Con los suegros del protagonista y durante los primeros años de su

[707] *La Révolution I,* pp. 13 y 53-55 y *La Révolution II,* pp. 555 y 567.
[708] *Une tragédie bourgeoise,* pp. 96 y 187.
[709] *Les amants,* pp. 38 y 54.
[710] *Une tragédie bourgeoise,* p. 35.

matrimonio, un jardinero se encarga de su cuidado: «[...] les magnifiques corbeilles de fleurs dans les pelouses, la grande allée avec ses vieux marronniers formant un tunnel de verdure, les massifs, les bosquets, les clairières bien entretenus [...]». Al comienzo de las hostilidades, recupera su estado salvaje: exceptuando el paseo principal y la terraza de delante de la casa, las malas hierbas invaden el terreno. Tras la Liberación, recobra de nuevo su aspecto habitual, si bien el 1 de febrero de 1971 lo asola una tormenta. Dicho fenómeno adquiere las dimensiones de una verdadera catástrofe, de forma que arranca de cuajo el cedro de ochenta años que, al caer, aplasta otros tres árboles venerables: dos membrillos gemelos cuyas flores y frutos formaban una bonita umbela y el peral blanco plantado por el abuelo de Françoise mucho antes de que ella naciera. El manzano de las manzanas de sidra «n'est plus qu'un moignon dominant un champ de carnage où les rangées de troncs couchés s'alignent, sages et lugubres, comme des files de soldats fauchés par la mitraille». A este lado, la última víctima –como un general asesinado al frente de sus tropas– es una conífera engalanada, tan antigua que ya nadie conoce esta especie; con ella se extingue su raza. Al otro lado, los abetos y los tejos[711] están intactos, pero la joven secoya de ciento diez años –quebrada a veinte metros del suelo– muestra sus esquirlas rojizas y blanquecinas rotas y, «l'ancêtre, contemporain de Louis Philippe roi des Français, ce n'est plus qu'un squelette sans tête, une énorme épine dorsale hérissée de vestiges des côtes». La naturaleza que durante siglo y medio había amamantado a estos espléndidos gigantes, acaba con ellos en unos minutos sin que los dueños de la casa puedan poner remedio a este desastre[712].

La historia del parque de Lern transcurre de manera paralela a la de sus habitantes. Antes de instalarse, Lucien poda los setos de boj de la calle que lleva directamente a la vivienda y enseguida empieza a luchar contra la opulencia de la vegetación que se apoderó de la propiedad con el paso de los años. Poco a poco, va quitando la maleza que asfixiaba el jardín, desbroza el terreno cultivable y aplica las

[711] Árbol de hoja perenne, muy longevo, que por su durabilidad se asocia a la inmortalidad.

teorías de monsieur Juge de Saint-Martin en lo que concierne a la explotación de la madera. Violette pasa las tardes en el jardín ocupándose de sus hijos y manda plantar árboles que crecerán a la vez que ellos. Tras su muerte sólo sobreviven los tejos y los bojes que nadie se preocupa de recortar. A la vuelta de Joachim de París, éste se encarga de regenerar el conjunto de Lern: arregla el edificio de piedra, detiene el avance de las hierbas[713] y los arbustos que proliferan en su entorno y siembra nuevas flores, pero, al cabo de los meses, se le contagia la apatía reinante y permanece impasible ante el asedio del arbolado: «Les troncs noirs semblaient monter à l'assaut de la vieille gentilhommière. Les ramures s'avançaient jusqu'à griffer le toit. Les arbres avaient peu à peu envahi le jardin, étouffant parterres et corbeilles»[714].

Para recorrer el parque de los Dupin, Margerit echa mano de la mirada de un personaje recién llegado que conserva su frescura y se comporta de manera espontánea. Cuando se adentra por primera vez en el túnel que construyen las ramas de los robles, se sobrecoge al verlo todo bastante negro, pero la prudencia le dice que ha de aguardar a la mañana siguiente para poder juzgar con claridad. Apoyándose en testimonios orales y escritos, Hélène descubre que, en el siglo XIX, un ascendiente de su marido transformó el antiguo prado en un «parc à l'anglaise» y, sin ayuda de nadie y a medida que va conociendo a Gustave, comprende que el estado de abandono del mismo está en relación con el deterioro de la casa y obedece a la indiferencia y a la dejadez del primogénito. No obstante, en medio de este «[...] désordre d'herbes, de broussailles, d'arbres vulgaires dont l'enchevêtrement étouffait de vieilles essences rares» encuentra el atractivo de la grandiosidad asociado al calor de la intimidad. En esta especie de selva virgen, las ramas de los árboles se entrelazan para construir el armazón de un habitáculo que podría

---

[712] *Frédéric-Charles Messonier,* pp. 112, 156 y 175.

[713] A propósito del capítulo titulado «Défense et illustration des mauvaises herbes» de la obra *Célébrations*, Paris: Mercure de France, 1999, de Michel Tournier, nos gustaría aclarar que este autor, refiriéndose a las malas hierbas del campo y de un recinto ajardinado, tiene en mente un jardín a la inglesa y unas plantas que crecen de forma espontánea y natural, pero que en ningún momento llegan a transmitir la sensación de ahogo que producen las de este texto de Robert Margerit.

erigirse en un modelo de casa ideal: la yedra cae haciendo festones en los muros ondulados, las alcobas dejan pasar la luz y los sonidos de las aves que desbordan vitalidad, los pasillos con sus recodos conducen a habitaciones más bajas y más discretas: «[...] à d'autres grottes de branchages, plus basses, plus fermées encore». Sin embargo, la mayoría de los paseos se pierden entre una multitud de resalvos, de zarzas que tienen atrapados bejucos con hojas secas y bayas muertas; algunos árboles caídos en el transcurso de una tormenta han «effondré les voûtes, les étages, les faîtes de rameaux», han abierto un agujero en la techumbre que aprovechan los helechos más pálidos, los brotes ávidos, los troncos bajos y desgarbados y las copas más jóvenes para escapar. El color de las hojas nuevas contrasta con el de los abetos, los cedros, los laureles o los sombríos rododendros y la superabundancia de margaritas recuerda a los trozos de nieve que se resisten a marcharse. Agua enquistada, dura y sucia para referirse a una multitud de pequeñas flores que proliferan como las hormigas, si bien, a pesar de estas connotaciones negativas[715], el narrador reconoce que «l'anarchie n'était pourtant pas encore parvenue à détruire une ordonnance initiale».

Hélène es de la misma opinión; por ello trata de acometer una tarea que, compartida, sería llevadera y estimulante; con esfuerzo se podría «disciplinar» tanta exuberancia y hacer de la maraña un parque natural, pero su marido se limita a dejarle hacer y, por eso, tiene que esperar a que vuelva su cuñado. Entusiasmado con la idea, Fabien no duda en intentarlo. Ambos se ponen manos a la obra y empiezan por recoger la madera muerta acumulada desde hace lustros. El se hace cargo de las operaciones de clareo del bosque mientras ella desbroza los caminos, cuyo trazado vuelve a permitir el acceso a diversos rincones del parque: «Par un sentier capricieux et charmant, dégagé des baliveaux et des broussailles, on descendrait bientôt jusqu'à l'Airain dont les eaux chantaient en écumant contre les rochers moussus». Aunque aún les queda mucho por

[714] *La terre aux loups,* pp. 167, 177, 185, 324, 331, 335 y 341.

[715] Véanse Gilbert Durand: «La psychanalyse de la neige» en Danièle Chauvin (éd.): *Champs de l'imaginaire,* p. 11 y *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* p. 76, respectivamente.

hacer, una vez que han conseguido abrirse paso con el hacha y el podón se vislumbra un horizonte azul que les llena de satisfacción. En los ratos de descanso se regocijan juntos al comprobar que van avanzando, que sus metas no eran inalcanzables y que están recreando una armonía que desapareció hace años en La Vernière, pero, cuando la vida quiere reemprender su curso, a Fabien le obligan a marcharse. Hélène pierde entonces su afán por superarse, se siente sola y diminuta en medio de un espacio inmenso e inabarcable; el parque le parece tan imposible de cambiar como su marido; se desanima y abandona[716].

Dominado por el hombre, el jardín puede convertirse en un refugio apartado de la civilización que, no obstante, mantiene sus vínculos con ella. En las afueras de una gran urbe o –como si se tratara de un seto– bordeado por el mar, a un lado, y por una carretera nacional, a otro, constituye el lugar ideal para disfrutar de la lectura, la conversación y el aire fresco, lejos de la agitación del centro de las ciudades[717]. Sus sombras alivian el ardor estival penetrando a través de las puertas y las ventanas de la casa e invadiendo el espacio, en parte íntimo y en parte abierto, de una veranda pintada «en vert d'eau»; si bien, en ocasiones las copas de los árboles no proporcionan la protección suficiente y se instala un toldo para que se guarezcan de los rayos del sol de agosto los banqueros, los artistas y los diputados, que se acercan a la mesa de una mansión influyente antes que los pájaros que anidan en los bosquecillos de al lado[718].

Aun así las sombras preferidas por el autor son las que corresponden a un solo tronco. Además de los ya mencionados, el «bel arbre» que protege la casa natal de Sylvain es inseparable del hogar en el que creció, es su único atributo y le confiere toda su identidad; es una especie de segundo tejado que ha contemplado un sinfín de veces desde todos los ángulos y que echa de menos en sus viajes[719]. El haya que cubre la

[716] *Le château des Bois-Noirs,* pp. 18, 39, 43, 59 y 136.
[717] *La Révolution IV,* p. 188 y *Le vin des vendangeurs,* p. 161.
[718] *Le vin des vendangeurs,* p. 146 y *La Révolution IV,* p. 185.
[719] *Le vin des vendangeurs,* p. 186.

buhardilla del escritor de *La Malaquaise* destaca por ser fuente de inspiración, frente al arbolado de la propiedad contigua que, a pesar de ser abundante y traerle buenos recuerdos, apenas influye en su capacidad creadora[720]. Y el roble de la casa Reilhac[721] llama la atención por sus numerosas cualidades: por su amplitud y su follaje, es el emblema de la hospitalidad, el equivalente de un lugar de devoción al que acude la «société» de Isle desde el comienzo de la primavera; bajo sus ramas se reúne un grupo de buenos amigos que cada domingo, tras jugar su partida de cartas, discute –como antiguamente los dioses o los Galos más viejos– sobre el destino de la nación; personas de cierto prestigio y autoridad a las que se les supone cierta inteligencia y que, al igual que Sócrates, eligen el árbol oracular por excelencia para sus tertulias[722].

EL PATIO

Fuera de la vivienda aunque íntimamente unido a ella, otro recinto cercado y descubierto cumple su función de intermediario. A excepción del patio ajardinado del palacio de Brice y Antoine, en el que se encuentran aislados y al margen de la realidad[723], el resto de «cours» margeritianas constituyen el lugar de paso obligado por el que transitan las personas que habitan y trabajan en el interior del edificio. En francés, el significado de dicho término se circunscribió al ámbito rural en un principio, de manera que por él circulaban también algunos animales tales como las aves de corral que corretean libremente, picoteando la hierba que crece al otro lado de la fachada principal,

[720] *Op. cit.*, p. 30.

[721] *La Révolution I*, p. 15.

[722] Símbolo cíclico, árbol antropogónico y cosmogónico, representación de la sabiduría, el roble ha sido el eje principal de la vida de muchos pueblos desde el comienzo de los tiempos; véase, por ejemplo, Angelo De Gubernatis: *La mythologie des plantes*, pp. 64-78, J. M. de la Prada: *Mitos y leyendas celtas*, p. 110 y *Dictionnaire des symboles*, p. 221.

[723] *L'île des perroquets*, pp. 219 y 222.

en la «cour des communs» de la casa Reilhac[724] o el ganado que lo atraviesa diariamente para entrar o salir del establo de los Montalbert. En este caso, los aparceros cruzan por el mismo sitio para dirigirse a su hogar, hasta el día en el que el señor Arthur degüella a los bueyes en la puerta de su cuchitril y ellos se ven obligados a tomar otro camino y a acceder por el «coudert»; como consecuencia de una matanza aparentemente absurda y espectacular, litros y litros de sangre despiden un olor pestilente, difícil de soportar incluso para los campesinos que están acostumbrados a respirar el tufo procedente de los excrementos animales[725]. Emanaciones repulsivas igualmente las que desprende el montón de estiércol recogido en el patio, irregularmente pavimentado con cantos rodados, de una manzana de casas deformes y dispares[726].

Por analogía, «cour» pasó a designar el hueco generalmente cuadrangular al que dan las ventanas de las habitaciones interiores en las ciudades, o bien el que queda entre los muros y la entrada de las casas del casco urbano. Ya se trate de viviendas unifamiliares o de inmuebles que alojan a varios vecinos, este espacio margeritiano, además de punto de enlace, es una especie de descansillo u observatorio que propicia la reflexión del visitante. A primera vista, los patios son el espejo en el que se refleja el tipo de vida que lleva el ocupante, como en el caso de Guglielmo Arraghi, pintor cubista cuyas doctrinas extravagantes y cuya existencia bohemia concuerdan con el aspecto de la «cour» que enmarca un decrépito palacio: con baldosas levantadas, desprendimientos de cascajo blanco y rojizo, zonas de sombra verde y viscosa y sectores soleados en los que se seca la ropa tendida[727]. No obstante, el aspecto externo de estos recintos confunde a los que no conocen a quienes residen dentro: el patio semicircular con soportales de la mansión ministerial de la rue Neuve-des-Petits-Champs contrasta radicalmente con el del piso de alquiler en el que los Roland vivían como simples inquilinos pocos meses

[724] *La Révolution I,* p. 15.
[725] *La terre aux loups,* pp. 429 y 471.
[726] *Le vin des vendangeurs,* p. 285.
[727] *Ibídem,* p. 389.

antes[728]; la «belle cour sablée où stationnaient plusieurs équipages» en la que Babet recibe a sus visitas con las atenciones de una gran dama nada tiene que ver con el porche de enormes vigas de madera ni con el angosto callejón sin salida de Limoges en el que está ubicada la casa de su padre[729] y el rostro agradable del patio recogido que precede a la vivienda de mademoiselle Évrard constituye la antítesis de la desidia y el carácter brusco y exaltado de Marat[730].

Comparando las partes inferiores con las más elevadas, el observador advierte enormes diferencias entre ambas. La pulcritud y la elegancia del piso de Violette desentonan con los desconchones del resto del bloque y con la acumulación excesiva de troncos, haces de leña y carbón con los que un tal Poulailler obstruye el paso; la luminosidad y el aire que se respira en lo más alto son inconcebibles en los locales de dicho comerciante[731]. Desde el fondo de un pozo oscuro tampoco resulta fácil creer que en la tercera planta alguien pueda disfrutar del calor de una buena estufa y de la claridad que penetra a través de los cristales de las ventanas[732]; montones de materiales en desuso del servicio de vías y obras y mercancías invendibles de una tienda del barrio abarrotan el suelo del patio que antaño frecuentaban los empleados de la Administración y por el cual transitan hoy los inquilinos de los habitáculos ruinosos que lo delimitan[733].

Y tratándose de viviendas en las que el taller del propietario se sitúa a la entrada de la casa, nos encontramos con patios bien distribuídos, como el de monsieur Duplay –con un taller acristalado del que emana un olor a serrín y a virutas, que no produce rechazo, y con varios cobertizos para almacenar las planchas de madera–, en perfecta armonía con su entorno[734], y patios que subrayan la oposición existente entre la zona de

[728] *La Révolution II,* p. 80.
[729] *La Révolution I,* p. 28 y *La Révolution II,* p. 567.
[730] *La Révolution II,* p. 475.
[731] *La terre aux loups,* p. 102.
[732] En el pozo están representados los tres órdenes cósmicos y, en este caso, el piso del artista se halla cerca del cielo.
[733] *Le vin des vendangeurs,* pp. 11-13.
[734] *La Révolution I,* p. 442.

la propiedad asignada a la mujer y la reservada al marido, como en el caso de Henry Rosco: amplia, sucia y triste, esta «cour» contiene postes y andamios que se apilan desordenadamente y da cobijo a una cabra vieja –de las que se utilizaban antes para transportar la carga– que apenas puede moverse entre los escombros «atesorados» desde tiempos de su padre, mientras el jardín en el que se entretiene Renée es un modelo de equilibrio y organización[735].

LA VERJA Y EL MURO

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Por último, la estructura metálica, vegetal o de albañilería que circunda la casa, sus dependencias, el jardín y/o el patio reclama para sí el apartado final de la interpretación correspondiente a este espacio. La verja, el muro o el seto constituyen una barrera –real o imaginaria– que separa la vida íntima de la menos privada en la casi totalidad de los ejemplos margeritianos; no obstante, en el ejercicio de algunas actividades y en el desempeño de ciertos cargos, dicha línea divisoria desaparece: en numerosas ocasiones, Danton, Robespierre o Marat reciben en sus respectivos hogares a ciudadanos y representantes del pueblo, que a menudo traspasan ese umbral y monsieur Ballureau da cita a determinadas visitas en el despacho de su domicilio particular, si bien, para acceder al recinto en el que se encuentra la vivienda de los primeros, basta con pasar bajo una amplia bóveda o un arco cimbrado en demasía[736], mientras que para adentrarse en los dominios del director de la revista local *Lettres limousines* es necesario contar con su aprobación: no todo el mundo puede cruzar la verja en la que se halla engastada su identidad en letras bien doradas, sobre una placa ovalada de porcelana con filete de oro[737].

[735] *Une tragédie bourgeoise,* p. 35.
[736] *La Révolution I,* pp. 432 y 442 y *La Révolution II,* p. 475.
[737] *Le vin des vendangeurs,* p. 260.

Por lo general, nos encontramos con aberturas sin hoja que permiten el paso al otro lado o puertas cerradas que no ofrecen resistencia. Independientemente de su estado, todas cuentan con bastantes años –y algunas, incluso siglos: la que ha corroído la herrumbre al mismo ritmo que se ha ido deteriorando el resto del edificio, la que deja entrever el carácter cortante y frío de los ocupantes en el material elegido para darle forma[738], la que trata de llamar la atención de posibles clientes con un cartel grande de chapa –cuyo tamaño es inversamente proporcional al número de encargos que le hacen al actual constructor–[739], la que adorna el escudo de armas de los condes de Douhet y prepara al visitante que va a ser recibido por tan ilustres señores[740], etc.

En relación con la identidad de quienes viven en una casa en particular, los motivos que figuran en los dinteles[741] de algunas portaladas constituyen una importante fuente de información al respecto, pero también pueden recabarse datos interesantes de los arcos de entrada y del tipo de estructura que rodea el conjunto del recinto. En la casa natal de Adolphe, un seto de arbustos acota el terreno y un arco de piedra, en cuyo dintel se adivina un blasón esculpido, «[...] ouvre son noble portique»: el cerco natural delimita un espacio sagrado para el protagonista y las jambas que sostienen el emblema de su linaje siempre le acogen con los brazos abiertos[742]. El majestuoso pórtico del palacete de los Roland establece la frontera entre los que disfrutan impúdicamente de sus privilegios y los que pasan muchas penurias[743]. Las rejas espléndidamente forjadas del palacio del virrey de las Antillas preservan a tan excelso personaje de los simples

[738] *Ibídem,* pp. 11 y 413.

[739] *Une tragédie bourgeoise,* p. 34.

[740] «L'aventure de monsieur de Douhet», *Les Œuvres Libres,* nº 95, p. 23.

[741] Maurice Robert: «Dialectique aux limites: le dehors et le dedans, agrégation et conflits», *Approches anthropologiques des espaces: villages, pays, sentiment d'appartenance en Limousin,* p. 242, atribuye diversas funciones a los dinteles de las casas lemosinas: además de proteger a la familia contra posibles agresiones externas, las representaciones que en ellos aparecen ahuyentan a los difuntos descontentos que vuelven a ajustar cuentas.

[742] *Phénix,* p. 238.

[743] *La Révolution II,* p. 80.

mortales a la vez que hacen alarde de su riqueza y de su magnificencia[744] y las sencillas vigas del soportal por el que se accede al callejón sin salida en el que viven las familias de Babet y Bernard son una réplica de la verja que no poseen y una simplificación vulgar de las que años más tarde envolverán sus respectivas mansiones[745].

El arco de piedra reedificado, que marca el comienzo del paseo que lleva a la «gentilhommière» de Lern, señala el inicio de una nueva vida para Joachim y sus padres y las ruinas de la torre derruída, desde la que se intercambiaban señales cinco siglos antes, cuentan la historia del castillo feudal destruído durante la guerra de los Cien Años[746]. La muralla almenada que flanquean dos pequeñas torres es hoy una especie de balcón descubierto desde el cual puede contemplarse el escenario en el que tuvo lugar el ataque llevado a cabo por una partida de hugonotes; a través del armazón desprovisto de las gruesas placas de pizarra que resistieron las embestidas de los proyectiles –pero que los embates constantes del tiempo lograron destrozar– y desde los matacanes sostenidos por los modillones de dicha galería, se divisa, a seis o siete metros más abajo, el umbral exterior de la puerta que los estradiotes sólo consiguieron cuartear; en las piedras del muro protector que defendió a los antepasados de Gustave y Fabien, quedaron grabados para siempre los acontecimientos que el pequeño de los Dupin revive como si él mismo hubiera participado en ellos el día anterior, mientras Hélène trata de imaginar la escena cuando contempla el arbolado, «à présent d'un vert compact»[747]. En el centro de un bosque de pinos, un baluarte de muros bajos, que en tiempos pasados remataron festones rectangulares, guarece a una joven pareja que viene a afianzar los cimientos de su relación; la puerta de entrada les acoge sin verja, de manera que puedan pasar quince días lejos de los hombres pero sin perder el contacto con la realidad[748].

---

[744] *L'île des perroquets,* p. 212.
[745] *La Révolution I,* p. 28.
[746] *La terre aux loups,* pp. 166-169.
[747] *Le château des Bois-Noirs,* p. 114.
[748] *Le vin des vendangeurs,* p. 545.

En tanto que parapetos que tratan de hacer respetar el anonimato de los invitados que cruzan la verja de Bellevue o de la residencia del vizconde de Morsan, la pared alta y la estructura metálica tapizada de árboles, que respectivamente aislan a los personajes de su entorno, pretenden ocultar prácticas que contravienen las normas sociales establecidas. En el primer caso, Lucien toma todas las precauciones posibles para intentar que Léa y Monique pasen inadvertidas –de ahí que vuelva a cerrar «la vieille grille rouillée» con el candado y las tres vueltas de la cadena– y, una vez tranquilos puedan disfrutar de nuevas sensaciones y experiencias en esta propiedad de forma triangular, bordeada por la desembocadura del río y por el mar; esta forma concreta participa en buena medida de los significados que acompañan al tres, número primordial del principio masculino, y el agua sería la representación del sexo femenino, que se une al anterior en un «ménage à trois»[749]. En el segundo caso, «Le portail était ouvert à deux battants. L'entrée, illuminée [...]», sin embargo, cualquiera no puede traspasar dicho umbral y el que lo hace ha de respetar ciertas reglas; de lo contrario, le costará la vida; la puerta abierta y decorada con una banderola que convoca «AU RENDEZ-VOUS DES AMIS» es una ironía: es el filtro que lleva a cabo la primera selección de posibles víctimas que han de someterse a los deseos de quien ordena los sacrificios[750].

Muros altos asimismo los del recinto del Temple, si bien éstos tienen encomendadas otras funciones. De la mano del narrador franqueamos la abertura cuyo frontón monumental data de la época en que los Templarios contaban con un poder financiero inigualable y, tras pasar nosotros, vuelve a quedar resguardado todo un barrio, con su iglesia, sus jardines y sus hermosas moradas. Paradójicamente, el rincón elegido por los perseguidos por la justicia real para refugiarse en los siglos XII y XIII y arrebatado por Felipe el Hermoso a dicha orden religiosa y militar custodia en 1792 a la institución que se quedó con dos tercios de sus bienes. Las atalayas refuerzan la idea de vigilancia

[749] *Une tragédie bourgeoise,* p. 96.
[750] *Ambigu,* p. 25.

carcelaria mientras dura la estancia de Luis XVI, si bien meses antes garantizaban la seguridad de las familias nobles que allí residían[751].

En cuanto al carácter defensivo de estas pantallas, los muros gredosos de La Haie-Sainte resultan insuficientes a la hora de repeler el ataque de los morteros y las pesadas hojas de la entrada, insignificantes[752]. Las flechas doradas de las verjas del palacete de los Naurissane y el suizo que hace guardia en la garita sugieren las ideas de protección y de ascensión social a la vez; se sitúan de frente y paralelamente para poder hacer alarde de su riqueza y con el fin de examinar con cuidado a los que quieren pasar por su tamiz. Las murallas del palacio episcopal de Meaux aparecen desprovistas de su condición material: la altura intelectual que el célebre prelado, teólogo y escritor que vivió en ellas demostró en sus numerosos combates dialécticos hizo que se las admirase por su verticalidad –sinónimo de elevación espiritual[753]. Por último, el paralelismo que Margerit establece entre la «grille» del jardín de Raymond y el «grillage» de la jaula de los conejillos de Indias ilustra el riesgo inevitable que se corre al abandonar el hogar protector: muerte iniciática, en el caso del adolescente y muerte física, para el animal; pérdida de la inocencia y pérdida definitiva de la respiración son las consecuencias del único desplazamiento significativo de dentro hacia fuera de la propiedad que hemos hallado en la obra del autor[754].

[751] *La Révolution II*, p. 247.
[752] *La terre aux loups*, p. 33.
[753] *La Révolution I*, pp. 53 y 378.
[754] «Vacances», *Les Œuvres Libres*, nº 68, p. 4.

CONCLUSIÓN :
EL ÁMBITO PRIVADO

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

En torno a la casa margeritiana giran fuerzas centrípetas que se confunden con las tendencias introvertidas de personajes que se abstraen del mundo exterior o que necesitan un refugio en el que evadirse intermitentemente de la realidad. Dicho centro de atracción sustituye al recinto materno desde el momento del alumbramiento, se asocia particularmente a la infancia y a la vejez, y alterna con otros espacios durante las etapas adolescente y de madurez. En la medida en que la nostalgia de la gruta fetal marca la vida de los protagonistas, éstos buscan cobijo en una cavidad que, aunque esté llena de aristas, perciben como cóncava. Símbolo por antonomasia de la dicha, no obstante, la casa también es el lugar en el que hay cabida para vivencias negativas. Además de las clásicas imágenes nocturnas, descubrimos arquetipos y estructuras pertenecientes al régimen diurno; por encima y por debajo del nivel terrestre se hallan los dos polos del eje de la verticalidad que han de ser tenidos en cuenta a la hora de elaborar la representación mítica de dicho microcosmos.

La casa es, pues, centro afectivo antes que físico; tras la descripción, supuestamente objetiva, de las moradas margeritianas subyace el espacio imaginario real. De ahí que nos hayamos sumergido en aguas que hasta ahora nos parecían insondables pero que, con paciencia, hemos logrado escrutar: viviendas que remiten a los modelos

característicos de la región geográfica en la que transcurrió la existencia del autor ocultan detrás de sus fachadas la verdadera configuración de su espacio interior, por lo que, a través de las distintas capas de pintura de las telas del artista hemos profundizado en la composición de cada lienzo. Por lo general, los edificios deslumbrantes resultan inhóspitos e inhabitables y los de dimensiones exageradas se convierten en auténticos laberintos. Cuanto más sencillos, más íntimos, si bien los que carecen de cimientos o altura están incompletos. Asimilando la vivienda a los que la ocupan, aquellas que cuentan con menos de tres niveles traslucen algún tipo de incapacidad o impedimento. La elevación está relacionada con la lucidez, la clarividencia y la necesidad de independencia, mientras que las cuevas y cabañas se asocian a la soledad y al instinto de supervivencia. Los traslados conllevan cambios sustanciales que alteran el ritmo de la existencia y éstos tienen lugar cuando los personajes se independizan, inician nuevas relaciones, afrontan experiencias desconocidas o toman el camino de vuelta.

La antítesis y la simetría, por un lado, y la reduplicación y el realismo sensorial, por otro, son los principios fundamentales que animan el universo imaginario de Margerit en este apartado, si bien las estructuras esquizomorfas asumen la tarea de realzar el papel decisivo desempeñado por las estructuras místicas. La contraposición de hogares, habitaciones y rincones tiene asignada la función de destacar los espacios recogidos, íntimos y tranquilos y sólo algunos lugares favorecen procesos de iniciación.

El significado de los distintos habitáculos emana asimismo de la personalidad y de las circunstancias que rodean el itinerario existencial de quienes allí permanecen, se han establecido o simplemente se aposentan y los efectos personales y los enseres que han pertenecido a diferentes miembros de una misma familia contribuyen a precisarlo. El entorno vegetal que circunda la vivienda casi siempre modifica cíclicamente su fisonomía y excepcionalmente la transforma. Una vegetación frondosa la envuelve y aisla de la civilización en las obras en las que la casa podría considerarse como una verdadera protagonista. La oposición campo-ciudad no se corresponde necesariamente con la idea de sociabilidad tradicionalmente admitida pero el justo medio sí se halla en una zona

intermedia. En el corazón de la naturaleza, los instintos de conservación y destrucción se desatan con virulencia, pero también en el medio urbano alcanzan cierta intensidad. Y el impulso creador encuentra igualmente un sitio apartado y tranquilo en ambos terrenos.

La casa es sinónimo de privacidad y seguridad si bien, en ocasiones, pierde su habitabilidad y pasa al dominio público o asume funciones que normalmente no tiene asignadas. Por el contrario, determinados espacios desempeñan –junto con otros o en exclusiva– el papel que a ella le correspondería. Abrigo protector asimismo, el que paralelamente ofrecen las diversas guaridas en las que se resguardan los animales y la patria, como símbolo del hogar que acoge a los hijos con los brazos abiertos en el seno de la tierra madre.

Para cada actividad relacionada con la función de habitar, la imaginación margeritiana destina un hueco y un nivel diferente y tanto el interior como el exterior, las bisagras intermedias, el jardín, el patio o la estructura que engloba todo el conjunto contribuyen a suministrar una información que, una vez adicionada, nos permite acceder al significado profundo de la obra del autor.

Empezando por las zonas de dentro y siguiendo el eje de la verticalidad en sentido ascendente, en el sótano se localizan las raíces de la casa, están arraigados los cimientos del pasado familiar y en él fermenta el futuro; es un lugar propicio para la iniciación y en él se lleva a cabo la transformación del individuo. Refugio-escondite y tumba, la «cave» oculta en sus entrañas aquello que no ha de salir a la luz o que escapa al control de la voluntad.

La cocina está simbólicamente relacionada con las cavidades más profundas, con lo irracional y lo animal. Las hay mugrientas, insalubres y sombrías, apenas iluminadas por un rojo infernal y habilitadas para servir de pocilga, dormitorio colectivo y aseo. En otras, deja su impronta la mujer: el calor y la luminosidad del fuego las hace acogedoras e inevitablemente nos recuerdan a la cavidad que nos albergó antes de nacer; el mobiliario ratifica esta vuelta a los orígenes por el material en que ha sido construído y por las

materias y productos que contienen, sustancias éstas que serán transformadas en un proceso que representa el paso del «état de nature à l'état de culture». Y aquellas que congregan a los miembros del clan en torno al más viejo son transmisoras de tradiciones y de sabiduría popular: la experiencia y los conocimientos adquiridos por los más jóvenes entre estas cuatro paredes configuran progresivamente su personalidad.

El comedor es una de las zonas menos marcadas y menos independientes pues la ausencia de muro que lo separe del salón hace que pase inadvertido; no obstante, los objetos que lo adornan le confieren suficiente entidad: el aparador es valioso por los tesoros que custodia; la mesa, por su resistencia, por su solidez y por ser símbolo de cohesión; la chimenea contrarresta la oscuridad de la sala, a menudo toscamente embaldosada, y las cortinas y las sedas reflejan la luz del hogar. Sólo los más íntimos son admitidos y obsequiados con las mejores viandas.

En el apartado dedicado al salón, hemos agrupado distintos puntos de encuentro: el cuarto de estar, el salón propiamente dicho y el gabinete. El primero constituye una prolongación del comedor en la medida en que el acto de ingerir determinadas bebidas y alimentos, antes o después de la comida, remite al ámbito cotidiano en el que la familia se reúne para satisfacer sus necesidades de sustento y de afecto; también es el lugar propicio para el recogimiento compartido y para el individual: para disfrutar del placer de la conversación en torno al sillón del pariente –o amigo– venerado o, cuando menos, respetado, para el esparcimiento en privado y la espera en solitario. El salón se erige en centro de sociabilidad: en él coinciden los más allegados y los conocidos, alternan la distracción y las charlas de carácter público, se exhiben tapices, muebles y colecciones que indican rango y jerarquía y, con la iluminación, los brillos y los barnices, el autor modula la desmesura, la disonancia o la mediocridad de la sala. Las entrevistas que tienen lugar en el gabinete son bastante más distantes, privadas pero formales; el diálogo se compagina con el trabajo o el estudio y la exposición de piezas llamativas o valiosas lo convierten asimismo en una especie de museo.

El despacho es la habitación en la que se desempeñan las tareas propias de determinadas profesiones. Aquellos preparados para recibir tienen en común el color negro que, dependiendo de la obra, posee un valor infernal o expresa misterio, austeridad o déficit de inteligencia, mientras que los concebidos para aprender, reflexionar y crear se asemejan a talleres de artesanos que destacan por la curiosa disposición de sus muebles y no por la decoración –prácticamente inexistente. Todos están situados en recónditos lugares y sus mesas y estantes son las únicas superficies que, a pesar de su aparente desorganización, guardan un orden oculto.

El saber acumulado en la biblioteca infunde serenidad cuando, tanto en ratos de ocio como en horas de trabajo, se acude a ejercitar las facultades intelectuales y a soñar, pero produce inquietud si desvela bruscamente algunos de los secretos que tiene celosamente guardados. Retiro perfecto para el entretenimiento culto y para la creación, este rincón ha de ser considerado como una especie de refugio aislado en el que los personajes se alejan de la realidad cotidiana y social. Contra el olvido, aquí se trata de dar continuidad al pasado; contra la censura, los tabús y las prohibiciones, se da rienda suelta a la libertad y, contra la mediocridad, la escritura intenta dar respuesta a algunos interrogantes. Lectura y escritura producen exaltación y satisfacciones, pero la producción literaria exige llevar una vida ascética al margen de la existencia de los demás.

Algunos dormitorios se transforman en verdaderas zonas de trabajo aunque generalmente no se les confía esta cometido. La mayoría son aposentos discretos que no revelan la intimidad de quienes allí se encierran para estar solos o acompañados, si bien algunos dejan entrever facetas del dominio privado o están demasiado abiertos a la concurrencia. Las escenas voluptuosas son muy numerosas y casi siempre aluden a relaciones entre representantes del mismo o distinto sexo, prohibidas por la ley y reprobadas por la moral; avivado por las piezas que componen el «arnés femenino», por las artimañas del libertino o las maniobras de la mujer fatal, el deseo es el motor que pone en marcha y mantiene estas uniones; el despertar de la sensualidad, la emoción de la primera vez, la obsesión fetichista, la perversión sado-masoquista, el padecimiento del

celoso, la ternura y el ardor de las lesbianas y el incesto tienen cabida en este cuarto por separado. El dormitorio es el cobijo en el que se reponen fuerzas y se sortean las adversidades; como sustitutos del recinto uterino, las camas de la infancia y la adolescencia son recordadas con nostalgia y la cueva de toda la vida es el único lugar seguro para quienes nunca la han abandonado. Un cambio de habitación implica un cambio de vida y dicha mudanza lleva aparejadas la renovación y la añoranza. En situaciones excepcionales, se convierte en la antecámara de la muerte o en la sala terrorífica dentro de la cual asistimos, estupefactos, al suplicio del que agoniza.

Como complemento de la habitación anterior, el cuarto de baño interviene en escenas de gran voluptuosidad en las que el hecho de impedir el acceso al interior del recinto acrecienta la fiebre del personaje que se encuentra al otro lado de la puerta; es el lugar en el que se enmascara y se desenmascara la personalidad, siguiendo un ritual que nada debe alterar; un rincón ideal para trabajar dentro de una bañera de agua medicamentosa, fresquera y espacio en el que la sangre que fluye de un cuerpo sin vida brota de forma violenta.

En la parte más alta de la casa, el desván remite a la altura moral, a la inteligencia y a la claridad de ideas; le sirve de guarida al escritor, le proporciona independencia y le otorga la soledad deseada. Los aromas que de él emanan nos indican que se trata de un almacén; los objetos que se guardan en arcones evocan el pasado reciente de la familia y aquellos que se apilan desordenadamente y que ahora pertenecen a las ratas y a las arañas aluden a la historia más lejana. El uso que, en ocasiones, se le da prueba que también vale como refugio clandestino, duradero o improvisado.

Una vez examinados los recintos cerrados de la casa, nos hemos detenido a analizar las zonas de paso, pues el significado del vestíbulo, las escaleras y los pasillos contribuye a configurar la idiosincrasia de la vivienda margeritiana. La entrada constituye la primera toma de contacto con el edificio, permite hacerse una idea del lugar y de los que lo ocupan, si bien las hay poco definidas o enigmáticas; entre las que representan la parte trasera del escenario de un teatro y las que se erigen en antesala que limita el acceso

al resto de las dependencias, hallamos las que ponen a prueba y las que preparan para enfrentarse a posibles escollos.

Dejando la planta en la que se encuentra el vestíbulo, una sucesión de planos horizontales nos conduce a los niveles superiores o inferiores de las moradas oníricamente completas. Las que bajan nos introducen en el mundo subterráneo o, procedentes de las zonas altas, conducen a los personajes hasta las salas de reunión familiar y social. Respecto a las que suben, hay que decir que elevan material y espiritualmente, encarnan la ambición y la rápida ascensión social, por un lado, y la evolución mental, por otro; paradójicamente, algunas rebajan, otras inician en una especie de descenso a los infiernos y todas separan la existencia diurna de la nocturna.

Además de poner en comunicación, los pasillos tienen encomendadas otras tareas: tratan de persuadir a los transeúntes haciendo alarde de riqueza; inquietan, angustian o atormentan con su tenebrosidad y su trazado; entrañan diversas pruebas iniciáticas que evidencian la determinación y el esfuerzo de quienes, en su afán por superarse, son capaces de vencer todos los obstáculos y llegar hasta el final del recorrido; y constituyen un preciado sistema de defensa, dado que, gracias a su diseño intrincado, dificultan el acceso de los extraños a las habitaciones.

Respecto a las aberturas que median entre el interior y el exterior del edificio, las ventanas pueden ser observadas desde fuera o consideradas desde dentro. Las primeras no forman parte de la vida cotidiana del que las contempla y, aunque asista a escenas que la iluminación interior le brinda, nadie comparte con él sus experiencias; algunas orientan y permiten ver sin ser visto, otras –cubiertas de una pieza de gruesa tela o de una hoja de madera– activan la imaginación que embellece la realidad o la viste de negro. Las segundas en sí mismas, apenas llaman la atención del personaje que está en la casa, pero pueden manifestar rechazo o mostrar una actitud receptiva. Casi siempre es esta última tendencia la que impera, no obstante, por razones de seguridad o para disfrutar de la soledad anhelada, algunos protagonistas rehuyen el contacto con el exterior. Frente a los que se resguardan o parapetan de esta manera, la mayoría capta los mensajes que le

llegan en forma de estímulo: la inspiración le llega al escritor a través de la luz y el canto de las aves; la paz del campo repone, el aire regenera, la primavera resucita y hace cambiar de hábitos y la claridad mantiene viva la esperanza. La influencia nefasta de la luna y la luminiscencia incendiaria procedente de algunos focos de la ciudad también traspasan este umbral para ejercer su acción maléfica. Y como órgano de la vista, la ventana percibe la nitidez del horizonte y la inmensidad que se opone a la intimidad protegida; examinar detenidamente el paisaje equivale a realizar una operación de introspección que analiza el pasado reciente y el lejano. En el balcón se está en el punto de mira a la vez que se abarca una amplia perspectiva desde una posición elevada; está relacionado con la clarividencia y con el oxígeno que necesitan respirar los seres vivos para poder seguir viviendo.

En lo que concierne a las puertas, hay que aclarar que no sólo dan acceso a las habitaciones sino que también se encuentran al principio y al final de un pasillo o a la entrada de un escondrijo. Algunas garantizan cierta seguridad, otras se interponen como si fueran verdaderas fronteras –insalvables o traspasables; casi todas están cerradas, de ahí que exciten la curiosidad de los personajes. Las puertas vidrieras constituyen asimismo un acicate, además de mantener el contacto entre ambos lados. Escasas y poco atractivas son las que están abiertas de par en par, ya que invitan a retroceder en lugar de incitar a atravesarlas. La apertura y el cierre alternativos de la placa de madera de la vivienda expresa el ritmo normal de la existencia y su cadencia diaria, semanal, estacional o esporádica depende de quienes la cruzan excepcional o regularmente. Atrancada o simplemente encajada, indica ausencia, temor, desconfianza o desgracia, preserva la integridad física e ideológica de los hombres y evita que se descubran ciertos misterios. Las que acogen dejando paso, o bien introducen en un ambiente hospitalario o bien sacan simplemente del aislamiento. Y las secundarias están pensadas para dejar pasar la claridad y el aire fresco, según la época del año, y para ampliar visualmente los límites de las zonas menos privadas de las casas.

Vistas desde fuera, las viviendas margeritianas poseen la fisonomía de las construcciones de la zona geográfica en la que se hallan ubicadas, si bien la identidad de cada una es una síntesis de las peculiaridades arquitectónicas de su entorno y de las particularidades individuales que le confiere el grupo familiar que se cobija bajo su techo. En determinadas obras, el exterior es importante en sí mismo; en otras, su significado emana de la relación de afinidad u oposición que existe entre las diversas fachadas del barrio. La mayoría de las casas son más anchas que esbeltas pero su aspecto varía con las alteraciones de la atmósfera y con el paso del día a la noche: con luz pueden parecer sólidas, seguras, atractivas e incluso seductoras; al atardecer traen recuerdos tristes y, en la oscuridad, son la representación de la angustia que produce el correr del tiempo, son enigmáticas, monstruosas, inquietantes, escalofriantes. Una o varias etapas de la existencia de los protagonistas impregnan los muros de estas obras arquitectónicas: hogares de la infancia y la adolescencia, domicilios provisionales de la época juvenil y la edad madura, residencias que nunca se han abandonado o que se rehabilitan para recorrer el último tramo del trayecto. El semblante de las moradas más antiguas ha ido cambiando a lo largo de la historia y, puesto que la apatía o la tenacidad de sus ocupantes se refleja en los rasgos de su rostro, nos encontramos con fachadas que antaño parecían agradables y hoy resultan asfixiantes, otras que nunca han dejado de estar sonrientes o que, en un momento dado perdieron su halo protector, alguna que antes era afable y hoy se muestra indiferente, vetustos edificios transformados en espejo de degradación; las hay que siempre han desentonado o han estado perfectamente integradas en su emplazamiento. Las antítesis se dan en el plano económico y social, tanto en el medio urbano como en el rural, en sentido horizontal y vertical y Margerit toma partido contra la superfluidad, en favor de dimensiones humanas.

Otras dependencias, destinadas a almacenar el grano y la paja, a guarecer a los animales, guardar objetos o servir de lugar de trabajo, se sitúan a pocos metros. Además de estar directamente relacionadas con la supervivencia de la familia y los animales, los graneros y los pajares son el lugar elegido para disfrutar del descanso y la voluptuosidad;

en cuanto a las segundas, salvo la «casta» de los caballos –equivalente e incluso superior a la de los humanos–, los seres no racionales no despiertan mayor interés a no ser que se les atribuya la representación de determinados instintos. Y de entre las edificaciones desprovistas de su función habitual, habría que destacar los talleres en los que se llevan a cabo tareas de tipo intelectual frente a recintos en estado de total abandono.

En el apartado dedicado al jardín, hemos incluído los «vergers» margeritianos ya que, al igual que en la Edad Media, este término designa un lugar de recreo y un espacio fecundo en el que se cultivan árboles frutales. En este microcosmos en el que crece una vegetación exuberante y no faltan el elemento acuático y el animal, las criaturas tratan de recuperar la «condition divine», aspiración inalcanzable dado que los paraísos son inaccesibles; la dicha completa es impensable, siempre hay un elemento perturbador que hace que se desvanezca dicha ilusión. Esporádicamente, las manifestaciones amorosas colman las ansias de felicidad: parques y jardines estimulan la sensibilidad afectivo-sensual, platónica y pervertida. Zonas domesticadas alternan con tramos en estado natural; en su afán por superarse, algunos personajes luchan contra el caos primigenio, pero, al más mínimo descuido, la naturaleza impone su propio orden. Las aves despabilan intelectualmente las conciencias y el sol ejerce su influencia benigna. El agua ha sido concebida para el deleite de los sentidos, es revitalizante y libera a los seres de su propio peso; una piscina puede dejar de ser un espacio apto para el baño y transformarse en el hábitat de unos huéspedes anfibios, punto de encuentro de dos mundos opuestos y observatorio desde el que se estudia a seres quizás no tan distintos. La evolución cíclica del jardín se deja sentir principalmente en las copas de los árboles: la primavera, el verano, el otoño y el invierno visten, cambian o despojan a aquellos que no se resisten a desprenderse de sus trajes; los otros, más discretos, apenas muestran sus nuevos brotes o se ocultan tras un manto de nieve. Frondosidad es sinónimo de vitalidad perecedera; durabilidad e inmortalidad se asocian a plantas de hoja perenne. Exceptuando los invernaderos, el estado de los parques privados depende del ritmo estacional y de la perseverancia o la abulia de sus dueños. La naturaleza crea, pero también destruye; a

veces es voraz e insaciable y, aunque la laboriosidad del hombre logre ponerle freno, ella se impone causando daños irreparables. No obstante, el justo medio se encuentra en refugios vegetales que, a pesar de estar apartados de la civilización, mantienen sus vínculos con ella, espacios relativamente disciplinados en los que la grandiosidad e intimidad no son incompatibles. Y entre las sombras preferidas por el autor, las que corresponden a un solo tronco: guardián encargado de proteger la casa desde el momento del nacimiento, anfitrión hospitalario en los meses de más follaje, leal guardaespaldas desde el día de la muerte, fuente de inspiración y de alivio veraniego.

Salvo el patio interior que priva del contacto directo con la realidad externa, este recinto cerrado y descubierto hace de intermediario: es el lugar de paso obligado por el que transitan personas y animales, una especie de descansillo que invita al visitante a detenerse, reflexionar y comparar las partes inferiores –o más desordenadas– con las más elevadas, aireadas e iluminadas.

Por último, la verja o el muro que circunda la propiedad separa la vida íntima de la menos privada; selecciona a las visitas y les prepara para atravesar el umbral de la casa; identifica a quienes allí viven y vivieron y alude a la historia del edificio. Filtro o frontera, este cerco delimita un espacio sagrado elegido por los personajes para aislarse, ocultarse, guarecerse o parapetarse, pero, además de su carácter protector y defensivo, la verticalidad de estas pantallas está en relación con la elevación espiritual o, simplemente, con la ascensión social de los que habitan aquí dentro.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

PARTE SEGUNDA :

LOS ESPACIOS PÚBLICOS

CAPÍTULO I :
LA CIUDAD

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Tras haber examinado pormenorizadamente el espacio reservado para la vida privada, vamos a analizar los lugares que, por lo general, abren sus puertas a la colectividad. Junto a aquellos que acogen por igual a todos los individuos de una población, nos encontramos con los que están ahí para satisfacer determinadas necesidades –ya sean éstas primarias, intelectuales o espirituales–, los que aglutinan a grupos sociales o profesionales, los que atraen y los que, a pesar de repeler, están destinados a recibir a seres humanos. Nada más atravesar el umbral de la casa, calles y plazas se erigen en espacios públicos abiertos que, a su vez, albergan edificios de uso común. En función del tamaño de la localidad en la que se hallen ubicados, éstos se irán agrupando en barrios, distritos o sectores que les conferirán parte de su identidad. Y, de acuerdo con las dimensiones de dicha aglomeración rural o urbana, la personalidad de los mismos será más o menos fuerte.

Si, en una primera lectura, efectuamos un recuento de espacios públicos, observamos que, numéricamente, la mayoría le corresponde a la ciudad; no obstante, al ahondar en la obra margeritiana, comprobamos que el «poso celta»[1] está más presente de lo que a primera vista pudiera parecer. Entre París y la aldea que no cuenta con más de cinco o seis hogares[2], entre los pueblos y las ciudades, la oposición suele ser tan clara

---

[1] Recuérdese que, a diferencia de los romanos, los celtas vivían en aldeas.

[2] Polos entre los que osciló la vida del autor durante bastantes años, dado que, como cuenta en su *Journal de «La Révolution»,* pp. 58 y 83, y en *Singulier pluriel* (obra inédita y autobiográfica, escrita en 1970, según el testimonio escrito del sobrino del autor, Jacques Margerit [«Mise à jour exhaustive de bibliographie», *Cahiers Robert Margerit,* (Isle), nº III, (1999)] en 1970), él y su mujer se trasladaban a Thias con la llegada del buen tiempo y permanecían allí hasta que el otoño les animaba a volver a París.

que, si bien, en ocasiones, el campo tan sólo está implícitamente presente, Margerit pone de relieve las ventajas e inconvenientes de ambos medios y, aunque las historias que narra en cada libro sean diferentes, la interpretación simbólica de los mismos suele ser equivalente.

Antes de seguir adelante, convendría hacer unas precisiones terminológicas sobre las palabras *urbe* y *ciudad*. José Luis Ramírez[3] considera que existen dos formas de entender la ciudad: como estructura física y como comunidad humana que desarrolla una forma de vida particular. Con el paso del tiempo, las distintas denominaciones han aludido a una u otra acepción. Así, mientras la *polis* de los atenienses y la *cívitas* romana se referían fundamentalmente al segundo significado[4], *ciudad* y *urbe* designarían principalmente el conjunto de edificaciones. En la actualidad, urbe es sinónimo de «anticiudad»[5] y *ciudad* define un ámbito geográfico y social habitable, si bien habría que matizar esta afirmación ya que, cuanto mayor es la «ville», mayores son las probabilidades de que se convierta en un lugar inhóspito, independientemente del término que se elija para denominarla.

Remontándonos en el tiempo, constatamos que en todas las épocas ha existido un modelo[6] y un antimodelo de ciudad: Babilonia la grande, «[...] la gran ramera que está sentada sobre las grandes aguas»[7], es la antítesis de la Jerusalén celeste. Franceville y el París del siglo XV descrito por Victor Hugo constituyen el paradigma de espacio urbano que Julio Verne y el autor de *Notre-Dame de Paris* oponen al prototipo que nace de la sociedad industrial: con la mirada puesta en el futuro y en el pasado respectivamente, Julio Verne –inspirándose en el doctor Benjamin Ward Richardson– describe en *Los quinientos millones de la Begun* lo que ha sido definido como el

[3] «La construcción de la ciudad como lógica y como retórica: los dos significados de la ciudad», *Astrágalo: cultura de la arquitectura y la ciudad,* (Madrid), nº 12, «La ciudad y las palabras», (sept. 1999), pp. 9-24.

[4] Si bien, cuando en Roma se pasa de *cívitas* a *urbs* y a *orbis,* se advierte una evolución en sentido contrario.

[5] Véase Maurice Robert: "Regards anthropologiques sur les espaces urbains" en *Approches anthropologiques des espaces: villages, pays, sentiment d'appartenance en Limousin,* t. I, p. 21.

[6] Hemos optado por este término para no detenernos distinguiendo entre utopía y ciudad ideal. Véanse Helen Rosenau: *La ciudad ideal,* Madrid: Alianza, 1986, p. 172 y Patrick Hubner: «Utopie et mythe», en Pierre Brunel (dir.): *Dictionnaire des mythes littéraires,* pp. 1432-1441.

[7] Véase la descripción de Roma que hace el *Apocalipsis,* 17, 1 y ss.

«modelo higiénico» y Victor Hugo se refugia en una hermosa ciudad que, además de ser homogénea, es una «crónica pétrea»[8].

Frente a la ciudad sagrada de las sociedades arcaicas, *imago mundi*, punto de encuentro del cielo con la tierra y el infierno[9], frente a la ciudad ordenada de los utópicos y la ciudad compacta clásica, la metrópoli moderna es un «magma difuso y evanescente»[10] que extiende sus tentáculos más allá de su territorio hasta acabar con la antigua oposición campo/ciudad. Imprecisa, discontinua y colonial, la ciudad contemporánea ocupa áreas que no le pertenecían y destruye el modo de vida rural[11].

El ejemplo más claro del rechazo que a Margerit le producían los abusos cometidos por la sociedad industrial en lo que se refiere a la configuración y a los límites de la población *elegida* para habitar lo encontramos en *Singulier pluriel*, obra en la que el protagonista se lamenta en su diario de la destrucción de la aldea en la que vivían plácidamente a cinco kilómetros de la ciudad, en una «campagne intacte» de la que hoy no queda ni rastro. Dividida en parcelas ocupadas por casas prefabricadas, dicha población se ha convertido en un pueblo-dormitorio de cuyo horizonte han desaparecido los campos, los castaños y los brezos; y los escasos bosques que quedan sirven de vertedero a los residuos de la *civilización*. Pronto será engullida por la «banlieue» y sus «H.L.M.»[12] y, como el pez pequeño que ve cómo va a ser devorado por el de mayor tamaño, sin esperanza de obtener remisión. A diferencia de la concavidad que envuelve sin dañar ni asfixiar, la avidez de la aglomeración urbana que necesita expandirse salta a la vista si se contemplan las agresiones o los destrozos causados a su paso en pequeñas localidades limítrofes[13]; así Frédéric-Charles Messonier no quiere

[8] Véase Françoise Choay: *El urbanismo: utopías y realidades*, Barcelona: Lumen, 1976, pp. 171-183 y 497-503.

[9] Mircea Eliade: *El mito del eterno retorno*, pp. 20-25 y *Traité d'histoire des religions*, p. 380.

[10] Germán Adell: «Nuevos paisajes: la gestión sensible y creativa del caos», *Astrágalo: cultura de la arquitectura y la ciudad*, (Madrid), nº 8 , «La parábola de la ciudad destruída», (mzo. 1998), pp. 45-54.

[11] A este respecto, véase la introducción de la obra de José Fariña Tojo: *La ciudad y el medio natural*, Madrid: Akal, 1998, pp. 7-13.

[12] *Op. cit.*, p. 180.

[13] De acuerdo con la distinción establecida por Gaston Bachelard en *La terre et les rêveries du repos*, p. 155 y ss., en este pasaje nos hallamos ante el ogro de Pulgarcito y no ante la ballena de Jonás.

volver a Verneuil porque le duele ver «[...] cette petite ville, autrefois si charmante, défigurée par les hideurs et les extensions inhérentes à l'implacable progrès»[14].

Picpus constituye otro ejemplo de pueblo absorbido por una capital de provincia –que en este caso es además la capital de la nación. Margerit nos cuenta en *La Révolution III*[15] cómo pasó a formar parte de París cuando se levantó la muralla de los Recaudadores de Impuestos, en 1784, y cómo tuvo que retroceder el campo una vez más para favorecer la ampliación de la gran ciudad; no obstante, la fisonomía del lugar no cambia demasiado aunque a partir de entonces comparta la sensación de encierro con el resto de la población parisina y permanezca casi desierto durante bastante tiempo, dado que albergaba numerosos conventos, desalojados por la Revolución. Las demás referencias a estos tipos de invasión son menos directas, pues el autor se limita a sugerir que, años atrás, no había «[...] ni sens uniques, ni feux, ni boulevards extérieurs» en el trayecto que une Le Breuilh con lo que hoy se considera el centro de la capital de la Haute-Vienne[16] o confunde el territorio invadido con el del invasor, ya que, al hablar de los prados y jardines de las afueras de Limoges que, entre el convento de los Carmelitas, el cementerio de los Penitentes grises y el paseo cimentado sobre las ruinas del antiguo anfiteatro romano, todavía estaban sin ocupar en enero de 1789, dice que «la campagne pénétrait ici jusqu'à l'ancienne ceinture de la ville»[17].

Si, ateniéndonos a la cronología de las historias narradas, ordenáramos los libros del autor, veríamos la evolución que han experimentado las principales localidades que aparecen en la obra margeritiana y, por lo que respecta a la línea que separa el campo de la ciudad de Limoges, la transformación de la «esplanade» de *La terre aux loups* en la «Esplanade» de *Nue et nu* permite verificar el crecimiento de dicha población. Cuando Lucien decide ir a explorar la explanada que divisó a lo lejos el día de su llegada, constatamos que «Elle se trouvait hors de la ville», entre huertas y prados en los que pacen las vacas y rodeada de una doble orla de árboles, mientras que el día en que Axel

[14] *Frédéric-Charles Messonier*, p. 41. Margerit repite aquí esta frase que ya había incluído en la p. 164 de *Singulier pluriel*.

[15] *Op. cit.*, p. 470.

[16] *Frédéric-Charles Messonier*, p. 111.

[17] *La Révolution I*, p. 70.

acude a este mismo sitio, bastantes décadas más tarde[18], se ha convertido en una plaza, «[...] entourée de maisons comme d'une falaise», a la que van a desembocar varias avenidas.

Extensas avenidas y monumentales edificios contrastan con colinas y praderas; no obstante, la frontera entre ambos medios no siempre es tan nítida. Madame Dillon vive al final de un paseo «[...] du côté où la ville vient se fondre avec la campagne insensiblement, par des jardins»[19] y, aunque la barrera de l'Étoile establezca los límites de París, entre los bosquecillos situados al pie de Montmartre y los prados del camino de Neuilly[20] existe una continuidad. En esta zona intermedia y en las proximidades de la ciudad están ubicados muchas de las casas, de los pueblos y las aldeas de los protagonistas margeritianos que disfrutan de las ventajas que les ofrece dicha posición. En Neuilly se vive mucho mejor que en el centro de la capital y desde aquí se puede llegar fácilmente a las inmediaciones del Palais-Royal o volver desde el Palais national al final de la jornada. Por lo que respecta a Limoges, Frédéric-Charles Messonier prefiere vivir a diez minutos de distancia y desplazarse en su Talbot cuantas veces sea necesario, igual que los campesinos que en 1788 residían en Thias y hacían en burro el mismo trayecto para vender los productos de su huerta, la leche, los huevos y el queso que ellos mismos elaboraban[21]. Pero no todos los ciudadanos gozan del privilegio de vivir en los alrededores y han de conformarse con contemplar el paisaje desde dentro, hacer el recorrido en sentido inverso de vez en cuando o ir a pasar únicamente el día dedicado al descanso semanal[22].

La polaridad campo/ciudad tampoco se sustenta cuando, para describirnos una calle de la capital, utiliza el léxico inherente a los espacios naturales, tomando la calzada de la rue Montmartre por el cauce de un caudaloso río que fluye entre árboles que desprenden un «ruban de parfum frais et vert» y confundiendo las fachadas de los edificios con acantilados embellecidos por la luz primaveral; ni cuando el monótono ruido de una avenida principal le produce la misma sensación de calma y bienestar que

[18] El episodio de *La terre aux loups* se sitúa tras la derrota de Waterloo y el de *Nue et nu*, un siglo después, en el periodo de entreguerras. Véanse respectivamente las páginas 142 y 168.

[19] *Le vin des vendangeurs*, p. 71.

[20] *La terre aux loups*, p. 112.

[21] *La Révolution I*, p. 13.

[22] Véanse *La terre aux loups*, pp. 104 y 139 y *La Révolution I*, p. 13.

el sonido del viento que sopla entre los pinos de Saint-Cyr o de la lluvia que cae sobre el tejado de su desván del Val-d'Arnin[23]. De espaldas a las palpitaciones aceleradas de los grandes bulevares, los rincones «campagnards» del distrito 14 hacen retroceder en el tiempo al escritor de *La Malaquaise,* quien, asociándolos con los mejores años de su infancia, siente deseos de volver a jugar a los indios o a policías y ladrones «[...] sur les talus herbeux, parsemés de rejets sauvages, du petit chemin de fer abandonné»; los protagonistas redescubren la sencillez de la vida a pocos metros de los lugares que generan insatisfacción en la gran ciudad[24].

«Rues villageoises» en las que esquivar el ritmo trepidante de sectores más ajetreados, «une infinité de petites villes» en cuyo interior se vive provincianamente y se pierde el anonimato[25], en el seno de París encuentran cobijo mil Parises diferentes que, a pesar de estar englobados en un gran recinto, no pierden su especificidad característica[26]. Y esta cifra se multiplica si, al contemplar los edificios del presente, se superponen las imágenes del pasado: imbuído de reminiscencias históricas y literarias, el protagonista de *La Malaquaise,* «[...] dans un songe conscient où le temps se brouille à merveille [...]», se deleita recordando el umbrío Pré aux Clercs[27] o, en el lugar que hoy ocupa el ala izquierda del Institut de France, la torre que hundía el pie en el Sena en tiempos de Margarita de Borgoña y que contrasta por su buen estado con el del célebre y decrépito instituto: «[...] lépreux comme un très vétuste théâtre au fond de la plus vétuste province»[28]. Cruzando el río, vemos a través de sus ojos y desde le muelle de Conti, el rostro de Napoleón, asomado a la ventana de la buhardilla en la que pasó cuatro años de su vida; frecuentamos a su lado los callejones de los alrededores de la rue Dauphine con la esperanza de cruzarnos con Marion, la cortesana que inspiró a Victor

[23] *La Malaquaise,* pp. 23 y 103.

[24] *Ibídem,* p. 186.

[25] *Ibídem,* pp. 186 y 227.

[26] No se olvide que la deglución no deteriora y que, con frecuencia, valoriza; véase Gilbert Durand: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* p. 234.

[27] Este inmenso prado era el lugar de esparcimiento al que acudían los estudiantes que venían desde el cercano Barrio Latino. Se extendía desde el monasterio de Saint-Germain-des-Prés hasta el Campo de Marte y estaba dividido en dos: el Petit-Pré-aux-Clercs y el Grand-Pré-aux-Clercs.

[28] Resulta curioso comprobar que la torre de Nesle, de finales del siglo XIII, tenga más vida que el Institut de France, construído a finales del siglo XVIII.

Hugo[29]. Nos introducimos en las sórdidas tabernas a las que concurrían quienes iban a combatir en la guerra de Sucesión de Bretaña, en el siglo XIV; tras Juliano el Apóstata, atravesamos el Petit-Pont, camino de Soissons. Recorriendo la Cité, pasan en dirección contraria las carretas que llevan a la place de la Concorde a los acusados enviados a la guillotina por el Tribunal Revolucionario. Cerca de l'île Saint-Louis, nos acompaña la sombra de Restif de la Bretonne y coincidimos con Baudelaire, a la salida del hotel de Pimodan. En el embarcadero, observamos con Caylus[30] a las jóvenes que se van con sus enamorados a los bosques de l'île des Cygnes o a los cenadores del Gros-Caillou. En ese mismo momento, el París de Felipe Augusto alza las torres que coronan su recinto amurallado, la *Lutetia Parisiorum* impone su arquitectura mediterránea bajo un pálido cielo y, poco después, una gabarra nos transporta «[...] vers des Amsterdam poétiques ou de romanesques Anvers»[31].

No obstante, tal profusión de épocas, distantes y diversas, no se da en ninguna otra obra de forma simultánea. Por lo general, Margerit acostumbra a comparar dos momentos o periodos cronológicamente alejados en relación con una porción de espacio que, a su vez, puede estar fraccionada en partes. Tomando como punto de partida el presente, el protagonista suele viajar a una etapa anterior de la historia; así la actual rue Royale nada tiene que ver con la calle por la que Luis XVI llegó, una mañana de enero, a la place de la Concorde para ser guillotinado[32]; si bien, en el *Journal de «La Révolution»*[33], el escritor se sitúa en las postrimerías del siglo XVIII para mostrarnos las reformas urbanísticas que se han llevado a cabo en el antiguo recinto de la Abadía, «[...] ce dédale dont on n'a plus aucune idée aujourd'hui». Aunque preferiría hacernos un plano y un dibujo de este laberinto de patios, calles y callejones, el autor utiliza las palabras para *faire voir* al lector la estructura del conjunto: había un patio junto a la abadía –la actual acera de Saint-Germain-des-Prés–, otro al lado del edificio en el que se alojaban los huéspedes –hoy square y rue de l'Abbaye– y, como prolongación de éste, aunque separado por un muro, un jardín; también se alzaban diversas casas de alquiler,

[29] *Marion Delorme,* drama escrito en verso y dividido en cinco actos, estuvo prohibido y no pudo ser representado hasta 1831.

[30] El conde de Caylus fue arqueólogo, grabador y escritor; trabajó con Watteau y escribió su biografía.

[31] *La Malaquaise*, pp. 20-22.

[32] *Ibídem,* p. 81.

[33] *Op. cit.*, p. 47.

que ocultaban la abadía y la iglesia, hasta la rue Saint-Benoît –en el terreno que hoy ocupan la rue Bonaparte y la plaza que hay entre Saint-Germain y el Café des Deux Magots.

Pese a su falta de confianza en la palabra: «Oui, pauvreté de l'écriture!», en *La Révolution II*[34] Margerit logra transmitir esa sensación de confusión que le parecía tan difícil de comunicar sólo con frases y que Nicolas experimenta cuando, llevado por la curiosidad, se introduce en dicho dédalo. Si bien hay que reconocer que la perplejidad del personaje –y la del lector– procede en gran parte de las atrocidades aquí cometidas en el transcurso de la escena, no es menos cierto que esta maraña de «cours», «passages», «rues» y «ruelles» consiguen desconcertarle. Dado que en torno suyo va descubriendo tiendas, casas, una iglesia, una cárcel, un monasterio, etc., «l'enceinte» se configura como un mundo en pequeño inserto dentro de otro mucho más vasto, como un espacio que, en lugar de ser envolvente, no sólo produce animadversión sino que, además es el escenario en el que se da rienda suelta a la crueldad más despiadada y sanguinaria mientras en otras secciones se respira despreocupación y se vive plácidamente.

A diferencia del anterior, el recinto del Temple que nos describe Margerit resulta bastante más acogedor y presenta un aspecto mucho más atractivo: la iglesia, los jardines, las suntuosas mansiones llaman la atención del recién llegado prometiéndole una agradable estancia; no obstante, no debemos dejarnos llevar por las apariencias ya que «[...] les hauts murs flanqués de renforts et de poivrières enfermaient tout un quartier [...]» y, aunque custodiados, los reyes van a permanecer recluídos aquí hasta el día de su muerte recibiendo el trato que corresponde a un valioso rehén[35].

Ambos recintos constituyen un ejemplo de superficie incluída dentro de un perímetro más amplio que además se distancia de su entorno levantando un muro que le aisla y le permite desarrollar determinadas actividades con cierta reserva. En este apartado, habría que aludir igualmente al Alcázar de Cumaña: «[...] lieu célèbre dans toute la mer des Antilles» al que viene a parar todo el oro «extraído» en estas aguas. Lugar frecuentado por extranjeros de todas las nacionalidades, esta ciudadela abre sus arquerías y terrazas a la alameda y al mar a la vez que protege la intimidad de su

[34] *Op. cit.*, 313 y ss.

laberinto interior de salas. En el exterior, los ociosos elegantes se instalan en una de las mesas para, mientras beben un sorbete, escuchar a los guitarristas o ver a las hermosas mulatas que bailan el bolero de moda. Pero, lo que hace famoso a este «[...] monstre de pierre, de marbre, de stuc, de colonnes, de dalles, de peinture, de dorure, de faïence, d'émaux [...]» es su interior: lonjas, mercados, zocos, salas de espectáculo, de juego, de baile, de banquetes son la esencia de esta ciudad, inserta en la ciudad, en cuyas calles y encrucijadas los vendedores ambulantes, los jugadores, los frailes, los esclavos que llevan bandejas cargadas de manjares o botellas, destacan sobre el resto de la concurrencia: «ce ressac de têtes» que completa la colección de ejemplares dignos de ser observados y que convierte este inmenso «caravansérail» en el terreno idóneo para profundizar en el estudio del alma humana[36].

Más abierto aún que el anterior, el quartier du Verdelin también es considerado por el autor como una especie de «ville dans la ville»: ciudad «troglodita» que a pesar de hallarse ubicada en la superficie, da la impresión de que se encuentra bajo tierra. Apartado del centro, este barrio se compone de sombríos callejones, de una maraña de escaleras retorcidas que se entrecruzan y a menudo se superponen y de viviendas que parece que han sido socavadas en un acantilado de adobe. En este lóbrego rincón marginal de una urbe, cuya identidad Margerit ha preferido dejar sin precisar, la miseria que empuja a algunas mujeres a ejercer la prostitución horroriza a los intrusos, de ahí que, al marcharse de aquí, se sientan reconfortados en abismos que anteriormente les parecían inquietantes e intrincados[37].

Por debajo de los barrios populares de la «ville basse» de Limoges, el narrador de *La Révolution I*[38] nos describe un mundo subterráneo, que él compara con una colmena cuyas celdillas fueron abiertas en los tiempos en que las murallas frenaban la expansión de la ciudad y sus habitantes no tuvieron más remedio que excavar bajo sus viviendas para poder contar con un local en el que guardar algunas de sus pertenencias o depositar sus mercancías: «C'était une ville sous la ville: tout un dédale d'excavations taillées dans le tuf à des niveaux souvent superposés, desservies par un réseau

---

[35] *La Révolution II*, p. 247.
[36] *L'île des perroquets*, p. 233.
[37] *Ambigu*, p. 51 y ss.
[38] *Op. cit.*, pp. 79-80.

d'escaliers, de couloirs en pente». Inexplorado en su mayoría, dicho subsuelo se divide en capas, de las cuales sólo conocemos las que están comunicadas con los sótanos de las casas y que todavía sirven de almacén a las tiendas. Pero en las entrañas de la tierra existen otras salas y otras galerías que los vecinos no se atreven a examinar. Adentrarse en las profundidades tenebrosas requiere mucho valor y, cuando de ellas suben rumores y murmullos a la superficie, el vértigo todavía es mayor. Incapaces de vencer el miedo a lo desconocido, los habitantes de la zona permanecen en vela y angustiados cuando el suelo se estremece y, mientras el resto de la población descansa, ellos temen por sus casas y por sus vidas. El desasosiego de los hombres y mujeres que viven en el quartier Manigne o en el quartier du Verdurier, en la rue des Taules o la rue Cruchadou no es sino la expresión de la angustia que experimenta la especie humana ante las tinieblas, lo animado y el laberinto, exteriorización de «l'angoisse d'un passé de souffrance et l'anxiété d'un avenir de malheurs» –en opinión de Bachelard– y representación del temor a indagar en el interior de uno mismo[39].

Profundizando en el estudio del pasado de Limoges, Margerit descubre las razones por las que la «ville haute» y la «ville basse» se oponen a finales del siglo XVIII, en el XIX e incluso, aunque imperceptiblemente, en la época actual. En su trabajo sobre el Limousin[40], nos remite a la hostilidad que se manifestaron durante las guerras de religión y al hecho de ser una tierra que se disputaron los vizcondes de Limoges, el abad de Saint-Martial, el obispo, los reyes de Francia y los monarcas ingleses. Y en sus novelas nos damos cuenta de la distancia que las separa pese a formar parte de la misma ciudad. En *La Révolution I,* se refiere al periodo en el que los habitantes de Limoges-Château, fieles a su señor inglés, y sus vecinos de Limoges-Cité, partidarios del soberano francés, se parapetaban en sus respectivas fortificaciones y luchaban, en ocasiones, contra miembros de su propia familia. Con el tiempo, las dos partes se expanden, se acercan y, en marzo de 1789, los electores de ambas se reúnen en lo que anteriormente se denominaba «l'Entre-deux-Villes»; si bien, normalmente son los de abajo los que tienen que subir a la parte alta y no al revés. Dicha dependencia está en relación con la actitud de respeto que Bernard muestra hacia su padre a pesar de sus

[39] Véanse respectivamente *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* pp. 76 y 96-99 y *La terre et les rêveries du repos,* pp. 213 y 245.

[40] Al comienzo de *Le Limousin, province multiple,* Limoges: Havas-Limoges, 1952, obra sin paginar.

discrepancias, ya que, aunque no se somete a él, trata de no contrariarle y siempre es él quien va a visitarle[41]. Comparando ambas obras, comprobamos que en el seno del núcleo urbano de arriba existieron originariamente dos «centres de peuplement»: la abadía de Saint-Martial y el castillo, que, al cabo de los años, se unieron para formar una unidad, mientras que en la «ville basse» la vida giraba en torno a la catedral. Leyendo con atención la tetralogía revolucionaria, vemos que la antigua rivalidad persiste y se puede constatar incluso desde el exterior de la ciudad: las torres de Saint-Michel-des-Lions y Saint-Étienne compiten ocupando siempre las mismas posiciones: la primera, en la cumbre y la segunda, a orillas del río. Y es este enfrentamiento el que determina la verdadera división territorial de Limoges[42] y no la ley de 22 de diciembre de 1789 por la cual, tomando París como modelo, esta aglomeración urbana quedaba dividida en distritos[43].

Margerit alude ineludiblemente a dicha partición administrativa de la capital y el resto de las provincias, pero sin darle demasiada importancia. Lo que en su obra es verdaderamente significativo es la oposición de dos barrios diferentes o el contraste centro/periferia y centro histórico/centro de actividad. Como acabamos de precisar, los conflictos que enfrentaron a los poderes laicos y a los eclesiásticos en la localidad más importante del Limousin dieron lugar a una estructura urbana de doble centralidad que, más adelante, evoluciona hacia la unicentralidad. En 1789, la «maison commune» se sitúa en la parte alta de la ciudad y la Cité y el Naveix[44] apenas se vislumbran, dado que se hallan «[...] ensevelis dans une coulée cotonneuse [...]» cuando Claude y Lise abarcan con la mirada el conjunto de la aglomeración: el foco principal de la vida espiritual y uno de los ejes de la economía de la «ville basse» aparecen relegados a un

[41] *La Révolution I*, pp. 93 y 463.

[42] *Ibídem*, pp. 70 y 247.

[43] El «district» es una subdivisión provincial: cada departamento se fraccionaba en varios distritos –entre seis y diez–, cuya gestión corría a cargo de un consejo y un directorio de doce y cuatro miembros respectivamente. Dado que fueron muy impopulares durante el Terror, se suprimieron en 1795. En 1800 se crearon unidades más amplias denominadas «arrondissement», existiendo entre tres y cinco por departamento, pero no hay que confundir éstos con los actuales distritos urbanos de París, Lyon o Marsella. Véase de Jean Tulard, Jean-François Fayard et Alfred Fierro: *Histoire et dictionnaire de la Révolution française: 1789-1799*, Paris: Robert Laffont, 1987, p. 765.

[44] Como su propio nombre indica –Naveix viene de *Navigium*– este barrio vive del transporte fluvial de la madera que posteriormente será cortada en las serrerías; véase *La Révolution I*, pp. 38-9.

segundo plano[45]. Y tras la derrota de Waterloo, el centro neurálgico se circunscribe al barrio principal de la «ville haute»: un complejo de calles y plazas al que acuden los habitantes a cumplir con sus obligaciones de ciudadanos, a hacer sus compras, a divertirse y a dejarse ver; mientras que los pintorescos dédalos que datan de la Edad Media y las orillas del río Vienne son el lugar idóneo para perderse y disfrutar de cierta intimidad[46].

El centro histórico es el que conserva siempre la identidad de la ciudad y el que inspira inconscientemente al escritor; pero también constituye un refugio del pasado que no resiste siempre los ataques de la modernidad o sufre los efectos de la «tugurización»[47]. En los años 20, el casco viejo de Verneuil presenta el mismo aspecto que a comienzos del siglo XVIII; después, tres calles principales, prolongación de las de la «ville neuve», fraccionan la zona antigua y destruyen la unidad de la «cité natale» de Frédéric-Charles Messonier –como las arterias de la primera red de Haussmann[48].

Tras las demoliciones llevadas a cabo por el célebre prefecto en París, a finales del siglo XIX se promueve la defensa de los núcleos históricos y se tiene en cuenta la dimensión aurática y simbólica de sus edificios[49]. Ruskin trata de preservar la memoria y la antigua personalidad de las ciudades abogando por la necesidad de revalorizar los centros tradicionales pero, por lo general, éstos sólo son apreciados por quienes voluntaria o involuntariamente se alejan del presente. Eruditos, soñadores y enamorados son los que habitualmente vagan por las calles de dichos barrios en las obras margeritianas, aunque, en el caso de París, también podemos tropezarnos con personajes

[45] *Ibídem*, pp. 70 y 463.

[46] *La terre aux loups*, p. 145.

[47] Antonio Zárate Martín: *Ciudad, transporte y territorio*, Madrid: Cuadernos de la UNED, 1996, p. 89, analiza los fenómenos de polarización social que se producen en los centros históricos como resultado de la huida de las clases medias, de la «tugurización», o degradación de las zonas más deterioradas, y de la «gentrificación».

[48] Siguiendo los principios romanos de linealidad, aunque de distinta manera, Haussmann destruyó buena parte del tejido urbano medieval y renacentista de París y dividió los barrios pobres con anchos bulevares; véase Richard Sennet: *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid: Alianza, 1997, p. 351.

[49] Véanse respectivamente Fernando R. de la Flor: «Presencia de una ausencia: la dimensión aurática del monumento y la ciudad histórica en la Edad Moderna» y Javier Rivera Blanco: «El patrimonio y la restauración arquitectónica: nuevos conceptos y fronteras», *Astrágalo: cultura de la arquitectura y la ciudad*, (Madrid), nº 10, «El efecto de la globalización: escenarios posurbanos», (dic. 1998), pp. 84 y 122.

mundanos. Dado que los orígenes de la capital se sitúan en el siglo III a. C. y que su morfología ha ido cambiando, lo que hoy denominamos centro nada tiene que ver con el *umbilicus* primigenio[50]. De él podemos decir que es tan amplio que aquí coinciden numerosos opuestos y que, salvo en puntos muy concretos, no constituye el lugar ideal para que los personajes se proyecten o se encuentren a sí mismos. A excepción de los barrios en que se puede respirar una «poignante poésie»[51], el corazón de la «ville» que fundaron los Parisii es un espacio público –aunque a veces «segregacionista»–, territorio difuso y funcional en el que los focos de las relaciones socio-económicas, políticas, religiosas y culturales se entremezclan en la misma zona.

Concebido desde siempre como el estructurador del orden social[52], el centro ha gestionado los destinos de los ciudadanos de un país o de una localidad, pero, no todos han podido o querido asistir a la toma de decisiones importantes y al desarrollo de acontecimientos transcendentales. Los personajes margeritianos nunca eligen el emplazamiento de sus centros públicos de trabajo y, en lo que concierne a su domicilio, la mayoría de los que viven en suelo urbano tampoco ha podido optar por otro lugar. Locales de periódicos, editoriales, el Manège, las Tullerías, etc. se encuentran en el núcleo fundamental de la ciudad y también las viviendas de los sans-culottes con escasos recursos, los diputados provinciales que pasan la mayor parte del día –y, en ocasiones, de la noche– en reuniones y asambleas o las familias que se encumbran y hacen ostentación de su riqueza[53]; sin embargo, el complementario del centro es la periferia y, frente a la concepción de este área como un lugar caótico[54], los protagonistas de las obras del autor a menudo prefieren los «quartiers» de las afueras para habitar.

---

[50] Cuando fundaban o refundaban una ciudad, los romanos establecían primero el *umbilicus* o centro, a partir del cual se desarrollaba el resto de la estructura urbana; véase *Carne y piedra*, p. 115.

[51] *La Malaquaise*, pp. 20 y 86.

[52] Recuérdese el papel jugado por la acrópolis ateniense, el foro romano, el castillo o la iglesia. Véanse, por ejemplo, *Carne y piedra* y Norman J. G. Pounds: *La vida cotidiana: historia de la cultura material*, Barcelona: Crítica, 1992.

[53] Véanse, por ejemplo, *La Malaquaise* y los cuatro volúmenes de *La Révolution*.

[54] Véase Juan Díez del Corral, «Algunas notas sobre la cuestión de las periferias», *Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura*, (Barcelona), nº 34-35, «De espacios y lugares: preocupaciones y ocupaciones», (1998), pp. 93-99, artículo en el que, para el autor, el centro se identifica con el cosmos y la periferia con el caos.

Si bien es cierto que algunos suburbios de Limoges, «empanachés de fumées», presentan un aspecto bastante triste[55], la «banlieue» permite llevar una vida tranquila a quienes tienen asignadas tareas intelectuales y rehuyen los encuentros mundanos, a los que se dedican a la lectura y se desentienden de las actividades cotidianas y el ajetreo de la ciudad o a aquellos que quieren criar a sus hijos cerca del campo para que crezcan sanos y fuertes[56]. Desde tiempos inmemoriales, los extrarradios de las grandes poblaciones han satisfecho los deseos de los habitantes que, con medios suficientes, sentían la necesidad de salir de la zona más congestionada[57], de ahí que nos encontremos con «Des maisons retirées derrière des jardins [...]» bordeando una esplanada de tilos, casas construídas en zonas de huertas[58] o, a la entrada de una calle estrecha, un espino blanco que, por encima de un muro « [...] accrochait au ciel pas encore tout à fait noir, une grappe d'étoiles». No obstante, no todas las callejuelas de las franjas periurbanas[59] ofrecen un rostro humano capaz de infundir optimismo en el observador circunstancial: un horizonte suburbial de empalizadas, sombrías viviendas y «herbe pelée» tan sólo puede estimular la sensibilidad del artista de paleta poco colorista[60].

Ya sea en el centro o en los arrabales de una localidad, los recursos económicos de los ciudadanos que viven y/o trabajan en un barrio son los que en primer lugar le van a conferir su identidad. Por eso, los «quartiers sinistres» del casco histórico contrastan con los más dinámicos y modernos del centro de actividad[61]; el paisaje campestre que contempla Edmée a través de sus ventanas nada tiene que ver con las vistas que ofrecen las casas de los obreros de las zonas industriales de Limoges[62]. La iluminación exagerada de la avenue Niel disminuye al llegar a la rue d'Espagne y desaparece casi por completo al comienzo de la rue Vieille, cuyo aspecto deteriorado denota pobreza

[55] *Phénix*, p. 238.

[56] *La salamandre Ernestine*, [p. 25], *Le Vin des vendangeurs*, p. 71 y *La Révolution IV*, p. 188.

[57] Recuérdese que, en el siglo III d. C., las familias acomodadas de Roma se trasladaron a sus espaciosas residencias de la periferia; véase *La vida cotidiana*, pp. 88-94.

[58] *Ambigu*, p. 24 y *La Révolution I*, p. 428.

[59] También llamadas rururbanas, dado que, en ocasiones, el uso que se hace del suelo es doble; véase *Ciudad, transporte y territorio*, pp. 87 y ss.

[60] *Le vin des vendangeurs*, p. 69.

[61] *La Malaquaise*, p. 186.

[62] *Le vin des vendangeurs*, pp. 70-71.

desde el principio hasta el final[63]. La claridad que inunda la avenue Baumesnil se opone a la tenebrosidad del quartier du Verdelin: sombrío y tétrico no sólo por la fisonomía de sus fachadas y vías enrevesadas sino por la de las personas que allí viven y trabajan[64]. Y la oscuridad también es el rasgo característico de los barrios portuarios de Galapas, a los que no llega el sol que roza los muros de las casas que se hallan en la zona intermedia y que alumbra la parte alta de la isla[65]. En sentido horizontal, el Sena separa un paseo adornado con una línea regular de farolas y un arrabal miserable al que acuden individuos del otro lado a divertirse[66], pero este doble juego sólo pueden permitírselo los que residen en sectores acomodados como, por ejemplo, Rachel, que se reúne con sus conquistas en un apartamento que da a un callejón sin salida de un barrio bohemio y vive en l'Étoile[67].

Los contrastes son todavía más llamativos cuando se dan dentro de la misma zona o cuando rompen con la unidad que, por definición, caracteriza a un «quartier»; de ahí que, acostumbrados a los selectos establecimientos de los Campos Elíseos y a los magníficos edificios de las avenidas que convergen en el nodo de l'Étoile, nos sorprenda sumergirnos en los siniestros parajes del boulevard Pereire y ser interpelados por las amables «sirenas[68]» que están al acecho, distintas de las jóvenes de buena familia que, hasta que encuentran marido, matan el tiempo en un café escogido como el Colisée[69]. O que sea el propio protagonista el que se sienta desconcertado al descubrir callejas oscuras, sinuosas y malolientes entre el Louvre, las Tullerías y el Palais-Royal; «venelles» que además desembocan en calles tan anchas como los bulevares de Limoges, en lugar de formar parte de un barrio pobre y/o laberíntico pero homogéneo[70].

---

[63] *Ambigu,* pp. 22 y ss.

[64] En este relato de *Ambigu,* pp. 51-56, la miseria es la responsable de la degradación física y moral de la prostituta.

[65] Desde un punto de vista geográfico, la zona alta es la que cuenta con mejores vistas y simbólicamente está relacionada con el poder y la lucidez; véase *L'île des perroquets,* p. 46.

[66] *La Révolution I,* p. 428.

[67] El antagonismo existente entre Montmartre y l'Étoile es indiscutible ya que, por su trazado urbano y por su nivel socio-económico, se sitúan en dos polos opuestos. Véase *Le vin des vendangeurs,* pp. 479 y 503.

[68] Prostitutas que se acercan a los clientes de los hoteles de la zona.

[69] El escritor se refiere al antiguo Colisée -derribado en 1780- que conoce por las descripciones que André Berry hace del mismo en sus *Expériences amoureuses;* véase *La Malaquaise,* pp. 98 y 111.

[70] *La Révolution I,* p. 289.

Por lo general, entre la clase social y el área de residencia de los personajes margeritianos existe una relación de correspondencia que refuerza su sentimiento de pertenencia a un barrio determinado. Pero el «sentido del lugar» no es el mismo para todos los vecinos y puede variar con el tiempo. Ex-secretario del sindicato de transporte fluvial, M. Artigues no cambia de domicilio cuando se convierte en patrón: se siente más unido a su medio de siempre que al de los burgueses y, ya jubilado, se comporta como un simple marinero: «On pouvait le voir, en casquette, la pipe au bec, flâner avec les vieux autour des bassins, dans cette odeur de vase et de goudron qui était liée pour eux tous aux souvenirs de leurs belles années». Las experiencias compartidas en este marco crean vínculos de identidad y afinidad que, en su caso, van más allá de lo que Antonio Zárate denomina «topofilia[71]», mientras que su hijo, perfectamente integrado cuando era niño, manifiesta ahora una enorme aversión por su entorno: a Rico le gustaría marcharse de este barrio obrero sepultado bajo la niebla y trasladarse al muelle de la République con los nuevos ricos[72]. En cambio David decide abandonar su domicilio familiar de l'Étoile y desprenderse de todas sus pertenencias –menos de sus obras de arte– para retirarse a un modesto piso en el que poder llevar una vida dedicada a la meditación, lejos de las grandes avenidas que confluyen en el Arco de Triunfo[73]. Asimismo, la decrépita y austera mansión de los Aigremore destaca por su desnudez, en medio de edificios sumamente recargados; «[...] peu enclins aux agréments de la communauté», sus antepasados construyeron la vivienda familiar a considerable distancia de la ciudad, pero ellos, absorbidos por ésta, prácticamente arruinados y en desacuerdo igualmente con su época, muestran a través de su atuendo y la fachada de su casa, que viven al margen de la comunidad y no forman parte del vecindario[74].

Vinculada a la proximidad espacial, la afinidad ideológica contribuye a estrechar los lazos que unen a los vecinos de cada uno de los barrios en que se halla dividida la ciudad, de manera que éstos confraternizan para defender sus ideas frente a otros sectores de la misma localidad. Pero en determinados periodos de la historia, las

[71] Según este autor, la mayor parte de los ciudadanos se siente familiarizada con su lugar habitual de residencia, pero también puede mostrar un sentimiento de devoción (topolatría), rechazo (topofobia) o desinterés (toponegligencia) hacia él; véase *Ciudad, transporte y territorio,* pp. 171-176.

[72] *Les amants,* pp. 54, 56 y 62.

[73] *Le vin des vendangeurs,* pp. 436-437.

[74] *Les amants,* p. 37.

posturas se radicalizan y la rivalidad, que hasta entonces no se hacía patente, unas veces se exterioriza con comedimiento y otras se manifiesta con enorme brutalidad. Durante la revolución, los acontecimientos intensifican dicha tensión y avivan la hostilidad ya existente entre algunas secciones; por eso resulta aventurado adentrarse en territorio enemigo. Alrededor de las Tullerías, la población no sobresale por su patriotismo y casi todos son partidarios de la monarquía, de ahí que Claude no se sienta a gusto en este entorno cada vez que tiene que acudir para llevar a cabo las tareas inherentes a su cargo y que llegue alterado al quartier des Cordeliers, lugar en el que, no teniendo por qué ocultar sus opiniones, se siente aliviado: Mounier es bien recibido en el domicilio de Danton[75], en el café Procope –en el que éste se reúne habitualmente con Desmoulins, Marat y el resto de la izquierda jacobina– o en la sede de la Sociedad de los Amigos de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, sita en el antiguo convento de los Franciscanos[76]. Queda claro que en esta zona se defienden a ultranza los ideales republicanos, pero también es cierto que en las secciones populares de Laharpe, Marchena, Lacretelle y la Halle-au-Blé los ciudadanos echan de menos los tiempos del absolutismo y las actitudes de las ciudadanas muestran abiertamente su oposición al régimen establecido: «[...] les dames, au temps le plus sanglant de l'hébertisme, n'avaient pas craint de fesser en public Claire Lacombe et ses Femmes révolutionnaires»; en cambio, en la «section des Droits-de-l'homme», Claude descubre un barrio que se considera únicamente sans-culotte pues abomina igualmente de los «royalistes» y de los «Thermidoriens»[77].

Por lo que respecta al nivel de participación de los habitantes de París en la evolución de la vida política, su apatía o su interés también están relacionados con su adscripción a determinados sectores; así, mientras en la orilla derecha la nobleza se distrae en sus salones, en la orilla izquierda el pueblo acompaña al cortejo fúnebre que traslada los restos mortales de Voltaire al Panteón[78]. Unos se divierten en los alrededores del Palais-Royal, pescan en l'île Saint-Louis, pasean, sueñan o descansan en los parques cuando otros arriesgan sus vidas o, tomándose la justicia por su mano, se

[75] Danton y Desmoulins vivían en la Cour du Commerce-Saint-André y en la rue Antoine Dubois se encontraba la casa de Marat.

[76] *La Révolution II*, pp. 151-152.

[77] *La Révolution IV*, p. 236.

comportan como verdaderos caníbales[79]. La efervescencia del quartier des Cordeliers contrasta con la calma que reina en los muelles: «Sur la petite place du pont Saint-Michel, [...], des badauds contemplaient un montreur d'animaux savants»; en la rue Saint-Martin se celebra el Corpus Christi con una procesión en el momento en el que las cuarenta y ocho secciones de la capital están reunidas y en la Convención hay gran agitación: lejos de la escena política, quienes se descubren o se prosternan ante el Santo Sacramento optan por ignorar las decisiones transcendentales que entonces se van a tomar[80]. Frente a los que, pese a haber escuchado ruidos desde los cenadores de sus jardines del Marais, prefieren enterarse de lo sucedido por los periódicos o a los que no se dejan impresionar por los carteles, los rumores de complot o los toques de alarma y se van a pasar la tarde a las tabernas, en torno a los edificios en los que se ejercen los poderes legislativo, ejecutivo y judicial se congregan los patriotas que, por miedo o por voluntad propia, asumen de alguna manera la responsabilidad de cambiar el destino de la nación[81].

En consonancia con la impasibilidad de una parte de la población de París, Margerit subraya la tranquilidad de la rue du Dragon y sus aledaños: parejas de enamorados salen a pasear como cualquier otra tarde de domingo, familias enteras toman el aire a la puerta de sus casas a la hora en la que en Saint-Germain están degollando a algunos acusados. Un poco más lejos, la rue de Vaugirard produce una sensación de normalidad semejante a la de cualquier ciudad de provincias: con los comerciantes en el umbral de sus tiendas, las criadas que han ido a buscar el pan o el vino de la cena o los que vuelven con ramos de flores que han cogido en el campo[82]. Despreocupación real o aparente, lo cierto es que, a diferencia de los curiosos que, como Nicolas, se sobrecogen al descubrir la cruel realidad, los vecinos que viven a poca distancia de la Abadía se ocupan de sus asuntos y se limitan a cumplir la ley.

Fuera del contexto revolucionario, París sigue siendo un mosaico de pequeños mundos que se tocan pero no se entremezclan: barrios en los que poder evadirse e inspirarse en las cercanías de entramados bulliciosos; calles que infunden una serenidad

---

[78] *La Révolution I*, p. 404.
[79] *Ibídem*, p. 228.
[80] *La Révolution II*, pp. 178 y 656.
[81] *Ibídem*, p. 230.

desconcertante y que acaban en una avenida «rugissante» en la que observar el ir y venir de la gente resulta tan monótono como contemplar el flujo y el reflujo del mar; rincones por los que poder vagar plácidamente en las proximidades de los círculos en los que se desarrolla la vertiginosa vida social[83] y refugios de tamaño reducido junto a los lugares más visitados de la ciudad[84]. No obstante, estos contrastes se hacen extensibles a otras aglomeraciones urbanas donde, como en el caso de Galapas, son muy marcados: la que consideramos zona introvertida se halla situada entre el puerto y la parte alta de la isla y comprende una franja de casas que optan por dar la espalda a los transeúntes y mirar hacia adentro: «[...] façades aveugles où parfois l'ouverture d'un porche décelait un jardin secret [...]», y, en lo que denominaremos la zona extrovertida, se encuentra el Alcázar con sus receptivas terrazas exteriores y sus numerosas salas del interior del recinto[85].

De la mañana a las últimas horas de la tarde, de las jornadas de trabajo al día de descanso, de una estación a otra y con el paso de los años, el semblante de avenidas, barriadas y poblaciones urbanas acusa todos los cambios. A la hora en que cierran las fábricas y los almacenes, «[...] cette ouate froide qui monte des quais, blanchit la nuit et s'effiloche aux maigres réverbères» ahoga los pocos ruidos que quedan en el barrio de M. Artigues[86]. Al amanecer, París seduce con sus encantos al viajero que ha de atravesarla: «[...] avec ses rues vides, ces grands espaces d'ombre et de soleil, les falaises de maisons de la porte d'Orléans, blondes et bleues [...]»[87]. Los domingos, el faubourg al que dan las ventanas del apartamento de los protagonistas de *La Malaquaise* está tan vacío como cualquier otra vía principal de una ciudad de provincias; de vez en cuando, el motor de un autobús o los comentarios de una pareja que pasea sin rumbo fijo y se detiene a ver los escaparates interrumpen el silencio anhelado durante la semana[88].

---

[82] *Ibídem,* pp. 316 y 322.
[83] *La Malaquaise,* pp. 187 y 145.
[84] *Une tragédie bourgeoise,* pp. 227-228.
[85] *L'île des perroquets,* pp. 46 y 234.
[86] *Les amants,* p. 62.
[87] *Phénix,* p. 236.
[88] *Op. cit.,* p. 167.

«Paris change», dice Baudelaire, «mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé [...]»[89]. Cuando se refiere al admirable París de invierno, Margerit tiene presentes estos versos: el escritor de *La Malaquaise* se deleita contemplando el crepúsculo vespertino en las tardes cubiertas de nubes bajas que se confunden con las brumas del Sena; en esta época , algunos barrios, «[...] avec les bouches de ténèbres des impasses, les ombres suspectes et déjà le saignement des enseignes [...]», le resultan más siniestros y le recuerdan crímenes legendarios; da la impresión de que l'île Saint-Louis zigzaguea y la niebla transforma el bramido de las sirenas en misteriosos graznidos de aves marinas; en Saint-Germain-l'Auxerrois los tonos grises evocan la Saint-Barthélemy y en La Grande-Jatte[90] «[...] l'on peut croire que les trouées parmi les arbres viennent d'être creusées par les obus du siège»[91]. Con la llegada de la primavera, París cambia de traje: como un adorno de nylon, un encaje de pálido y transparente cielo decora la negra fachada de Saint-Ferdinand; a las cinco, la luz del sol realza algunos rincones de l'île Saint-Louis y Austerlitz y, en los muelles de este lado de la Cité, los reflejos verdes y azulados de las aguas del Sena llaman la atención del protagonista sobre el color de la mirada de Josette, la joven que recientemente y por última vez le ha hecho renacer[92].

En otra ciudad, cuya identidad no quiere revelar el narrador de *Le Dieu nu*, la llovizna del mes de noviembre, las nubes que se desgarran en los campanarios y el cielo que se desploma sobre los tejados impidiendo que los humos desprendidos vayan hacia arriba nos sumergen en una atmósfera pesada y turbia que, a primera vista, podría producir rechazo. Más adelante, la tonalidad lívida de las gotas que impregnan los edificios y el asfalto, la luz de «vitre embuée» y la escarcha que cubre las grúas, convirtiéndolas en brillantes siluetas blancas, invitan a refugiarse en el interior de las casas durante el periodo que dura la estación «exsangue»; sin embargo, esta ciudad anegada en brumas y lluvias tiene sabor a mar, es la representación de la aventura, de lo desconocido; y, dado que se trata del lugar en el que el protagonista descubre por

[89] «Le cygne», *Les fleurs du mal*, Paris: Garnier-Flammarion, 1964, pp. 107-108.
[90] Isla que se encuentra en Colombes, a pocos kilómetros de la capital.
[91] *Op. cit.*, p. 186.
[92] *La Malaquaise*, p. 258.

primera vez el amor, aquí se siente cálidamente engullido, con su provisión de deseos y de sueños[93].

Rememorando esta etapa de su vida, que hoy le parece entrañable y singular y que entonces le introdujo en un mundo inconcebible hasta ese momento y de difícil acceso, Bruno se extraña al recordar «B...» no cómo era en realidad sino cómo él la percibía en invierno: «engloutie» y «boréale» al mismo tiempo. No obstante, dicha remembranza no es tan incomprensible; el espacio imaginario que nos describe es el de un rito de paso que le prepara para una nueva experiencia: los tejados se ocultan bajo la nieve que se confunde con el cielo para poner fin a una etapa e iniciar otra nueva; por entre los acantilados grises perforados de innumerables agujeros, el protagonista vaga en busca de un Grial que pudiera encontrarse en las profundidades luminosas escondidas tras la niebla; en medio de una multitud que boga «dans son irréalité sous-marine», fascinado por la claridad glacial y geométrica de los escaparates, a la luz de racimos de soles de medianoche multiplicados por refracción e irresistiblemente atraído por algunas grutas maravillosas, Bruno se deja llevar hasta los establecimientos de moda tras los pasos de madame de Beaufort[94].

La Roma monumental, «[...] citée (sic) unique par ce charme d'abandon, de grandeur rêveuse et mystérieuse [...]» que todavía posee, es en sí misma un enorme museo en cuyas obras de arte ha quedado grabada la memoria no sólo de una colectividad sino de toda la humanidad; pero, además, constituye el modelo de ciudad a imitar, pues ha ido creciendo armoniosamente de forma que el visitante se aleja imperceptiblemente del centro[95].

A diferencia de madame Dillon, quien de un viaje a otro no observa cambios apreciables en el ambiente de la capital mediterránea, Lucien y Violette verifican in situ la metamorfosis del lugar en el que se conocieron. Ambos permanecen atónitos a la salida del laberinto de calles de Saint-Germain-l'Auxerrois al comprobar en la place du Palais-Royal las excelencias del alumbrado de las que les habían hablado los periódicos que llegan a Lern: la resplandeciente claridad que distribuye una multitud de farolas atraviesa las lunas de las tiendas y los establecimientos públicos, de ahí que «Le café de

[93] *Op. cit.*, pp. 13-14.
[94] *Le Dieu nu*, pp. 21-22.
[95] *Le vin des vendangeurs*, pp. 392-393.

la Rotonde, avec son pavillon semi-circulaire, entièrement vitré maintenant et plein d'une foule élégante [...]» les deslumbre. Juntos degustan con avidez el París actual y, a bordo de un cupé «[...] qui ne ressemblait en rien aux rudes fiacres d'autrefois» recorren sus calles. Violette advierte que su tocado y su traje están desfasados, los vestidos se llevan más cortos y con la cintura más alta; pero, mientras ella está deseando confundirse con las parisienses, Lucien se siente enormemente decepcionado: «Quelle différence avec le temps passé ! Alors, le costume civil faisait exception». Coronel inhabilitado tras la derrota de Waterloo, Montalbert se exaspera al examinar el aspecto poco militar de los uniformes de los soldados que se cruza por casualidad: disfraces de un día de carnaval, vestuario de una representación teatral, atuendos poco elegantes. Mucho más digna, la estatua de Enrique IV vuelve a ocupar el sitio que dejó cuando la fundieron en 1792 para hacer cañones con ella. El París de Luis XVIII difiere del de siete años antes: cuando ellos se marcharon, la rue de Rivoli estaba en obras y apenas había edificios construídos; ahora, desde la place de la Concorde, una hilera de fachadas que se sustentan en arcadas se alinea hasta el «pavillon de Marsan» brindando una nueva perspectiva[96].

Madame de Boismênil se acuerda de los escaparates del interior de esta inmensa galería y echa de menos el bullicio de las vías principales de la capital francesa, pero es incapaz de imaginarse los Campos Elíseos y los bulevares sin coches, taxis, ni autobuses. A ciertas horas, la impresión que produce el París ocupado es semejante a la que tendría un contemporáneo de Luis Felipe si no fuera por las banderas con la cruz gamada y los uniformes verdes que se agitan entre l'Étoile y las Tullerías. A pesar de todo, Dormond trata de descubrir sus encantos y se fija en las piernas de las mujeres, que hasta entonces nunca se habían visto tanto; en cambio Hortense guarda un recuerdo espantoso de la ciudad desierta y no quiere volver a pisarla hasta que no vuelva a ser la que era: la angustia que padeció entre la puerta de Orleans y Palaiseau hace que su visión de la misma sea sumamente negativa[97].

En cuestión de seguridad, el protagonista de *Singulier pluriel* considera que a comienzos de la Tercera República cruzar París era más arriesgado que en los primeros años del reinado de Luis XVI, ya que por las noches había que salir armado si se hacían

[96] *La terre aux loups*, pp. 264-268.

determinados trayectos; no obstante, Margerit no se detiene a describir este espacio en esa etapa de la historia y tan sólo hace una referencia a ella[98]. Por el contrario, *La Révolution* y *La terre aux loups* nos permiten seguir de cerca el proceso de transformación del clima social de dicha población en relación con la situación política y económica que atraviesa el país entre 1788 y 1852; ambas obras dan testimonio de los sucesivos cambios de aspecto que experimenta la ciudad y de los distintos estados de ánimo de los que la habitan. Cuando, a finales del mes de abril de 1789, Claude le sugiere a su mujer que se vaya a vivir con él a «[...] cette ville dangereusement frivole mais dont le brillant vous émerveillerait», el panorama que le presenta todavía no es desalentador aunque empieza a ser inquietante. Por un lado, trata de llamar la atención de Lise sobre los nuevos peinados y los atuendos que se exhiben en parques y terrazas, pero, por otro, quiere que sea consciente de la creciente preocupación de quienes frecuentan dichos lugares, puntos de encuentro en los que algunos escuchan a improvisados oradores, mientras otros forman sus propios grupos de discusión o comentan los últimos acontecimientos paseando entre los árboles[99].

En 1792 París huele a muerte: la sangre derramada en matanzas y ejecuciones entre el 10 de agosto y el 21 de septiembre repele moral y físicamente e invita a abandonarla. Cuatro meses más tarde, al día siguiente del ajusticiamiento de Luis XVI, Bernard la encuentra tétrica y sumida en una especie de estupor[100]. En el invierno de ese mismo año, interminables filas de gente del pueblo que hace cola desde antes de las seis de la mañana para conseguir un poco de pan o un trozo de carne ocupan las aceras ofreciendo un triste espectáculo; en cambio, los ciudadanos adinerados sacian su apetito de manera ostensible en los restaurantes de la place des Victoires-Nationales. Bajo un cielo gris, París parece todavía más triste: con numerosas casas vacías y cerradas, fachadas ensuciadas por el agua de lluvia que mezcla los tres colores revolucionarios con el negro de las inscripciones patrióticas, muros llenos de cicatrices de las verjas arrancadas, árboles amputados y fragmentos de calzada ensangrentados. A comienzos de enero de 1794, Kerverseau, que dejó la capital dieciocho meses antes, se queda

---

[97] *Mont-Dragon,* pp. 21-24.
[98] *Op. cit.,* p. 167.
[99] *La Révolution I,* p. 151.
[100] *La Révolution II,* pp. 358 y 551.

estupefacto al comprobar la siniestra transformación de París: un silencio sepulcral reina en las calles, las tiendas están cerradas y la gente dentro de sus casas con el cerrojo echado; la deficiente iluminación y la ausencia total de ruido y movimiento terminan por contagiarle el miedo que padece la mayoría y, a partir de entonces, siente, como los demás, que está viviendo una horrible pesadilla[101].

En mayo de 1795, la zona oeste y el centro de la ciudad presentan el aspecto de un campamento y un campo de batalla. Las calles, las plazas y los muelles se erizan: los destellos de las hojas de acero de las bayonetas sobresalen por encima de los uniformes; por todas partes se ven compañías en marcha, batallones acampados, haces de fusiles, pelotones de dragones verdes, de húsares grises, baterías a caballo, idas y venidas de estafetas. Los puentes y las salidas de los arrabales están fuertemente vigilados; las tropas de reserva, concentradas en puntos estratégicos[102]. Veinte años después, la «ville» vuelve a estar casi desierta, cubierta con una especie de sudario, exánime: el día del aniversario de la muerte de Luis XVI las campanas tocan con pesadumbre para evocar la tragedia; si no fuera por la nieve y el sonido del bronce, el semblante fúnebre de la ciudad y la ausencia casi total de ruidos nos trasladarían al 21 de enero de 1793; si bien en el emplazamiento del antiguo convento de los jacobinos hoy se encuentra un mercado, la perspectiva de la place Vendôme no es la misma y la torre del Temple ha desaparecido, Luis XVIII se empeña en hacer recordar la fecha y para ello erige monumentos expiatorios[103].

Tras la derrota de Waterloo, las calles rebosan de refugiados y los ciudadanos salen de sus casas; «[...] comme du lait qui va brusquement bouillir», la multitud inquieta espera una respuesta de la comisión ejecutiva en los alrededores de las Tullerías; en la zona del Palais-Royal, los trajes azules sustituyen a las levitas de los «demi-solde»[104], la cruz de San Luis al lazo rojo de la Legión de honor; las mujeres, con el pretexto de abanicarse, sacan sus pañuelos provocadoramente blancos. Hasta entonces, los partidarios de la monarquía no habían exteriorizado sus sentimientos de forma tan abierta; aquí se celebra la derrota con más entusiasmo que cualquier otra

[101] *La Révolution III*, pp. 252-255.
[102] *La Révolution IV*, p. 92.
[103] *Ibídem*, p. 440.
[104] Militar que no está en activo y que, por tanto, sólo recibe la mitad de la paga.

fiesta y los organillos tocan ininterrumpidamente *Vive Henri IV*[105]. El desastre de 1815 pone fin a toda una época en la que las principales vías y plazas de París estaban repletas de patriotas curiosos, preocupados o indignados mientras los sospechosos se escondían o emigraban. Seguidamente, las fuerzas militares fieles a la república, que en los días posteriores al desastre todavía protegen la capital en aquellos puntos en que no existen barreras naturales, irán siendo reemplazadas[106]; no obstante, Margerit aludirá una vez más a un momento histórico en el que la ciudad se levanta: ante la actitud autoritaria de Carlos X, el pueblo se subleva el 27, 28 y 29 de julio de 1830; París se alza contra las tropas del mariscal Marmont, La Fayette toma el mando de la milicia nacional reorganizada espontáneamente y la bandera tricolor vuelve a ondear en las fachadas de los edificios públicos[107].

Por lo que respecta a la transformación territorial urbana, en las obras margeritianas encontramos numerosas alusiones a los sucesivos recintos amurallados de la capital, que ordenados cronológicamente nos ayudarán a entender mejor la evolución de la ciudad a través de la historia. En primer lugar, las fortificaciones que Felipe Augusto mandó construir a finales del siglo XII circunda no sólo la Cité de los Parisii sino también el río Sena, que durante bastante tiempo constituyó la principal barrera natural[108]; en la ensoñación del protagonista de *La Malaquaise*[109] se trata de un espacio cerrado por tierra y por agua –ya que en el extremo opuesto al Louvre y a la torre de Nesle se colocan unas cadenas[110]- pero abierto por el aire, pues la cúspide de las torres que apuntan al cielo no halla ningún obstáculo en su ascensión; no obstante, la sensación de protección proviene tanto de las murallas como del punto elevado, dado que las alturas representan la visión preferente y el poder[111]. Desafiantes y disuasivos, los remates de la puerta de Saint-Antoine -«deux flèches fort pointues»- retan a quienes, desde finales del siglo XIV, quieren poner a prueba su valor, a la vez que les persuaden

[105] *La terre aux loups*, p. 95.

[106] *Ibídem*, pp. 105 y 112.

[107] *Ibídem*, p. 311.

[108] Recuérdese que el Sena sirvió de refuerzo a la muralla galo-romana que construyeron los Parisii para defenderse de los ataques de los pueblos Bárbaros.

[109] *Op. cit.*, p. 22.

[110] En este contexto, una cadena es una serie de maderos enlazados que se pone en el río para cerrar el paso.

[111] *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 150 y ss.

de que no acometen una empresa fácil. Cuatro siglos más tarde esta entrada todavía cumple una función, aunque distinta de la que entonces tenía encomendada; apoyada en la Bastilla[112], sigue limitando el acceso al bastión que Carlos V mandó construir al este del recinto, pero de aquella época sólo quedan algunos restos de los antiguos fosos que defendían París y que en 1789 contienen hierba y desechos de los barrios vecinos[113].

En cuanto a la muralla de los Recaudadores de Impuestos, de la que se dijo que «Le mur murant Paris rend Paris murmurant», hay que aclarar que, a pesar de ser levantada por razones económicas, pues fueron los «Fermiers Généraux» los que promovieron su construcción, Margerit insiste en el hecho de que fue utilizada, sobre todo, con fines políticos y estratégicos. En 1792 se vota un decreto que ordena cerrar París para proceder a la detención de los sospechosos: los marselleses ocupan militarmente todas las entradas y barreras; la milicia nacional vigila «l'enceinte», varias escuadras se alejan en barcas río abajo mientras otras cortan el paso río arriba[114]. En esas fechas, los perseguidos no tienen escapatoria; en cambio, varios años después, Boissy d'Anglas facilita la salida de los insurrectos[115]. A ambos lados del muro fortificado un camino corre paralelo a la línea amurallada; desde el 13 de junio de 1794 -«le 25 prairial»-, las carretas, que transportan al *cementerio*[116]de Picpus los cuerpos sin vida de los guillotinados en la place du Trône-Renversé, dan la vuelta al pabellón sur de la barrera y recorren por dentro un tramo «mal distinct, sableux, creusé d'ornières» que les lleva al recinto de las Canonesas[117]. Veintiún años después, los soldados que regresan derrotados hacen por fuera el trayecto, llegan a la barrera de l'Étoile y pasan por delante de los «[...] pavillons d'octroi en forme de temple similigrec, coiffé d'une boîte à fromage» guardados por los artilleros que ponen a secar su ropa en las verjas. Este lado de París, doblemente protegido por el Sena, no tiene otras defensas por lo que grandes contingentes de infantería se instalan en esta zona[118]. En dirección a la barrière d'Enfer, escuadrones de caballería, columnas de infantería y destacamentos de artillería

[112] Véase el paralelismo existente entre el carácter defensivo del Louvre y el de la Bastilla en la época en que fueron construídos.

[113] *La Révolution I*, pp. 144-145.

[114] *La Révolution II*, p. 276.

[115] *La Révolution IV*, p. 300.

[116] En realidad se trata de una fosa común excavada en el antiguo huerto de las Canonesas.

[117] *La Révolution III*, pp. 469-470.

afluyen a la colina de Chaillot; se alinean para cruzar el Sena y avanzan por Vaugirard siguiendo la ruta que circunda la capital; frente a la puerta de Orleans y, un poco más lejos, ante la barrera de Arcueil las tropas esperan órdenes procedentes del interior de la ciudad, pero la consigna no es otra que atravesar el foso y presumiblemente capitular. París ya no necesita ser defendida pues, entre otras causas, la descoordinación existente entre el poder político y el poder militar pone fin a una guerra que termina con resultados desastrosos para Francia[119].

En lo que concierne a Limoges, las referencias a antiguas circunvalaciones son escasas pero significativas. En las primeras páginas de *La Révolution I* Margerit alude simplemente al cinturón que, en épocas anteriores, se extendía hasta los alrededores del convento de los Carmelitas, dentro del cual tampoco estaban incluídos ni las ruinas romanas ni el cementerio de los Penitentes grises[120]. Conociendo la historia de la ciudad, enseguida nos percatamos de que se trata del cerco que rodeaba la «ville haute», pero más adelante se detiene a explicar el por qué de la rivalidad existente entre los habitantes de la zona de arriba y la de abajo: en el pasado, Limoges-Château y Limoges-Cité eran grandes enemigas y cada una de ellas «[...] s'enfermait sourcilleusement dans son corset de remparts [...]»[121]; durante bastante tiempo, ambas murallas ciñeron a sus respectivas poblaciones a pesar de estar necesitadas de espacio, por lo que, cuando empezaron a expandirse, siguieron entrando en colisión. En *Frédéric-Charles Messonier*, el profesor Dubois se refiere a la fecha en la que los vecinos de la «ville basse» dejaron de estar comprimidos, momento a partir del cual dicha aglomeración urbana quedó desprotegida, si bien a lo largo de los siglos XVIII y XIX la que fuera su ciudad natal no sufrió transformaciones importantes[122]. En las novelas situadas en el siglo XX, vemos cómo las líneas circulares que describen los bulevares interiores coinciden prácticamente con las anteriores líneas de fijación[123] de Limoges; y en *La*

---

[118] *La terre aux loups*, p. 112.
[119] *Ibídem*, p. 130.
[120] *Op. cit.*, p. 70.
[121] *Ibídem*, p. 93.
[122] *Op. cit.*, p. 152.
[123] Si bien esta expresión designa no sólo las barreras físicas –tales como ríos o montañas–, sino también los obstáculos puestos por el hombre –en este caso, las murallas–, aquí nos referimos a este segundo tipo, ya que en este apartado no nos vamos a ocupar de la Vienne: indiscutible línea de fijación

terre aux loups[124] Lucien y Violette atraviesan el portail Imbert, una de las entradas por las que se accedía a la ciudad alta en el pasado, simple resto monumental de valor arqueológico que, por un lado, nos habla de la robustez del muro derruído y, por otro, confirma el poder y el prestigio que siempre tuvo la Cité. Imagen ambivalente, símbolo heroico-místico, el recinto amurallado que rodea las ciudades margeritianas protege y limita, preserva y aprisiona, defiende y desafía.

A diferencia de los pueblos nómadas cuya comunidad se estructura tomando símbolos temporales como punto de referencia[125], las sociedades sedentarias necesitan definir los límites del espacio con el que se sienten identificadas[126]; por eso, cuando los romanos decidían asentarse en un territorio, no sólo establecían el *umbilicus* sino que además fijaban el *pomerium*[127]. Pero además la forma y el tamaño de cada ciudad contribuyen a configurar su personalidad que, como acabamos de ver, varía si se producen alteraciones en su morfología. Por lo general, las ciudades margeritianas carecen de aristas, su figura es redondeada o bien son semicirculares. Pese a los esfuerzos de Haussmann por introducir la cuadrícula romana en el seno de París, en su conjunto la percibimos como una superficie de perfil curvo lo mismo que Limoges, si bien, en altura, esta última posee además una parte convexa y otra cóncava, una cima y una hondonada[128].

Dispuesta horizontalmente en la ladera de una montaña y de manera escalonada, Galapas se caracteriza por tener forma de media luna que, al reflejarse en el agua, dibuja la línea cerrada de una circunferencia. Recorriéndola en sentido vertical junto a los protagonistas, a medida que vamos subiendo peldaños nos alejamos de los barrios bajos y llegamos al punto desde el que se domina casi toda la bahía, lugar soleado en el que viven las clases altas y se concentra el poder local. El «croissant» es la representación

natural de la ciudad de Limoges. Véase al respecto, Antonio Zárate y Mª Teresa Rubio: *Análisis de la ciudad: espacio heredado, objetivo y percibido,* Madrid: UNED, 1990, p. 28.

[124] *Op. cit.*, p. 146.

[125] Michel-Yves Michel: «Les refuges sociaux de la ville. Éléments de symbolique urbaine: la cité, le centre et l'espace vert», *Circé,* nº 3, p. 257.

[126] Según Valentín Fernández Polanco: «La construcción de espacios de racionalidad», *Astrágalo,* nº 12, pp. 25-38, «[...] el ser humano, siéndole la infinitud completamente inabarcable y desproporcionada, no puede sobrevivir más que dentro de unos límites finitos y determinados».

[127] *Carne y piedra*: *el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental,* p. 115.

[128] *La Révolution I,* p. 70.

del principio pasivo, de lo femenino[129]; de ahí que, deseosa de satisfacer los apetitos acumulados durante la travesía por el árido mar, la tripulación del *Walrus* eche anclas en un fondeadero del puerto, desembarque en el muelle y penetre en la ciudad-isla[130]. La serenidad que emana de «[...] cet harmonieux amas de toits tranquilles, de jardins et de verdures, de cintres et d'ogives dentelés à la mauresque» y de su imagen reproducida en el agua podría hacer pensar en el empíreo, en un lugar delicioso en el que a los piratas les gustaría quedarse a vivir: pero ellos son conscientes de que se trata de un espejismo, de que en este falso edén el amor no es más que un fantasma que aparece e inmediatamente desaparece. Se diría que momentáneamente la línea del círculo[131] se cierra aunque no es más que una ilusión óptica: igual que les acoge, la ensenada les muestra la salida para que puedan marcharse renovados[132].

Neuchâtel se mira en el estuario del río Seyon y sus casas también se distribuyen siguiendo la inclinación del terreno. Esta imagen de la localidad suiza próxima a la frontera francesa podría relacionarse con la ocupación de Fauche-Borel, librero refugiado en el país vecino, encargado de imprimir y divulgar la «littérature royaliste» por el continente europeo. Esta descripción no ofrecería demasiado interés si no fuera porque, al otro lado de la frontera, una población de pequeño tamaño se opone a la anterior por su actividad desbordante: sus dimensiones y el ajetreo que circunstancialmente hay en ella son inversamente proporcionales. En Altkirch se percibe una agitación poco frecuente, se ven uniformes por todas partes, se escuchan voces marciales, redobles de tambores, toques de trompetas, relinchos de caballos, repiqueteos de herraduras sobre el suelo pedregoso; por ello, en esta especie de «[...] village bâti en amphithéâtre sur une colline dominant les eaux claires de l'Ill [...]», los ocupantes pasan a primer plano y el observador no presta demasiada atención a la estructura del citado municipio[133].

---

[129] Y para los musulmanes también es símbolo de la resurrección y del paraíso; véase *Dictionnaire des symboles*, p. 317.

[130] La «baie» –cuya forma coincide con la de la cavidad en la que se introduce el *ancla* masculina– y, por extensión, la ciudad –que adopta la forma que le impone dicho entrante natural– acogen a los caballeros de fortuna que se detienen para poder dar rienda suelta a sus instintos.

[131] Símbolo de la perfección, del cielo, del Paraíso y la armonía.

[132] *L'île des perroquets*, pp. 45-47.

[133] *La Révolution IV*, pp. 193-194.

«El espacio no existe, sólo el hombre lo construye»: esta afirmación de Jose Luis Sanz Botey[134] se puede aplicar perfectamente a la obra margeritiana y, por lo que respecta a la «ville», el carácter y las costumbres de quienes viven en ella contribuyen en buena medida a configurar su identidad. En el caso de «G...» la salacidad general de sus habitantes la convierte en una especie de Babilonia bíblica, antítesis de la Jerusalén celeste. Portadora del sobrenombre de «la paillarde», ella hace honor a este título que desde hace siglos figura en los anales, de manera que escandaliza a los recién llegados que optan por guardar las distancias. Procedente de una ciudad más grande y tras una breve estancia, Bruno nos cuenta sus impresiones mostrando su desconcierto: «G. était une ville singulièrement obsédée où l'on enlevait encore traditionnellement la "jarretière de la mariée", on portait "le chaudeau" aux époux, on faisait "le charivari" aux veuves trop pressées de convoler de nouveau». Le parece retrógrada y obscena, lasciva, libertina, pero no adúltera, aunque no por falta de ganas. Al ser demasiado pequeña, todo lo que se hacía era del dominio público: no contentos con sus aventuras nocturnas, los «parroquianos» se reunían por las mañanas a comentar sus últimas hazañas, las de sus vecinos e incluso sus proezas conyugales. Margerit se sirve de una sinécdoque para describir una localidad de la Francia profunda: los hábitos de la clase media son atribuidos al conjunto de la población y, por extensión, a todas las ciudades pequeñas de provincias que Bruno califica de irrespirables, mezquinas e intolerantes, si bien la atmósfera no es en todas la misma[135]. El ambiente alegre de «L... B...» es diferente: esta vez el protagonista parece menos indignado y reacciona de otra manera al llegar a esta estación balnearia: ante la imposibilidad de disfrutar de unas horas de intimidad en compañía de Jacqueline, las luces, los «smoking», los trajes de noche, los coches de lujo, el casino, las salas de baile o la música de las orquestas le irritan en lugar de excitarle[136].

Dejando la ciudad por un momento y adentrándonos en el medio rural, nos encontramos con tres tipos de aglomeraciones: «bourg», «village» y «hameau» que

[134] «Espacios, formas, imágenes... ideas, lenguaje, palabras. Reflexiones en torno a las vanguardias ya la desintegración del quehacer arquitectónico», *Astrágalo,* nº 12, p. 101.

[135] *Le Dieu nu,* pp. 146-147 y 155.

[136] *Ibídem,* p. 192.

responden a la idea de villa, pueblo y aldea que habitualmente solemos tener[137]. El primero es el menos frecuente, pues hemos de decir que tan sólo hemos hallado un ejemplo, si bien, en el contexto de *Le château des Bois-Noirs*, tiene asignado un papel importante. Saint-Rémy es el principal núcleo de población de la zona: a él acuden los campesinos de los alrededores a hacer sus compras, a disfrutar de sus ratos de ocio y a poner orden en su vida espiritual. La villa se articula física y socialmente en torno a la plaza de la iglesia; por encima de los olmos, el campanario de pizarra, añadido a la basílica romana, constituye desde finales del siglo XVI el único punto de referencia que orienta a los habitantes de la región; a su lado, la torre del antiguo castillo de los vizcondes no es más que «une énorme cheminée noire et rongée», vestigio de la época en la que los señores de Saint-Rémy eran respetados por sus vasallos. Uno de los protagonistas de la novela contempla el «bourg» en dos momentos diferentes y desde dos ángulos distintos; de esta forma Margerit nos ofrece dos visiones complementarias del lugar. Procedente de París, Hélène se sobrecoge la primera vez que ve la villa: un poco oscura, envuelta en jirones de bruma, con los árboles sin hojas al pie del «clocher», la torre en ruinas, las casas con techumbre puntiaguda y muy inclinada; al anochecer, Saint-Rémy le traslada a la Edad Media y le prepara para su llegada a La Vernière. Sin embargo, en una mañana soleada y tras varios días de encierro en la propiedad de los Dupin, este núcleo rural le devuelve al presente: dos casas de reciente construcción, unidas por el arco que forma un olmo pequeño, le invitan a adentrarse en este pueblo grande y a recorrer las calles en las que «[...] quelques devantures en faux marbre surprenaient mais rassuraient [...]»[138].

En cuanto a la noción margeritiana de «village», nos parece imprescindible remitir a la definición que dan los protagonistas de *Frédéric-Charles Messonier* y *Singulier pluriel*, si bien hay que aclarar que se trata de la impresión que esta realidad le produce a un niño de ciudad y que al lector le llega a través del recuerdo de un hombre de sesenta y un años que contándose a sí mismo intenta comprender su existencia. La descripción es la misma en las dos novelas, pero la que el personaje de la primera obra

[137] Hacemos esta precisión porque en «Le village limousin», *Limousin*, p. 72, Pierre Mazataud aclara que en esta región «village» equivale a «bourg» y «hameau» a «village»; sin embargo, esta equivalencia sólo se da algunas veces en las obras de Robert Margerit.

[138] *Op. cit.*, pp. 16, 37, 48, 53 y 79.

hace en marzo de 1971 es más expresiva que la que en la ficción literaria es concebida ocho meses después[139]. A Frédéric-Charles, Fontvieil le parece algo extraordinario: «Les petites maisons écrasées sous leur toit, la place sous des arbres énormes dont les ramures s'entrecroisaient, l'abreuvoir rond, mousu, devant le portail de la vieille abbaye, l'antre du forgeron, la chambre "chez l'habitant"»; es la antítesis del lugar en el que reside habitualmente: de tamaño reducido, este pueblo posee grandes árboles y viviendas cuya base apenas puede soportar el peso del tejado; cuenta además con espacios inherentes al modo de vida rural, cuya presencia no estaría justificada en la ciudad[140]; no obstante, el adulto que en su diario reflexiona sobre la propia infancia cree que, en este microcosmos maravilloso cuyas casitas de aspecto rústico y estropeado tanto le gustaban, se reaviva su miedo al fuego[141].

Por lo general, todos los pueblos presentan la misma estructura; en torno a un campanario reúnen «[...] leurs maisons pareilles à des volailles groupées aux pieds d'une fermière distribuant la provende»[142]. Vistos desde lejos, parecen sitios agradables y tranquilos: «[...] Aixe rassemblait ses toits couleur de framboise autour d'un clocher dont les ardoises scintillaient [...]»[143]; pero, a medida que nos vamos acercando, la mayoría están ocupados o vacíos. En el lado izquierdo, un lago, «[...] formant un large V renversé [...]», abre sus brazos para recibir al batallón de Bernard: la retaguardia y los flancos estarán bien protegidos a pesar de que todos sus habitantes hayan huído[144]. En Tirlemont, la torre de la iglesia que desde hace cinco o seis siglos ha conocido numerosas invasiones, vigila los movimientos de los escuadrones que se desplazan por los alrededores y pasa revista a los soldados que toman sus calles[145]. De Mont-Saint-Jean sólo divisamos la silueta de sus casas, pero sabemos que da cobijo a las tropas enemigas[146]. «[...] inondé par la mer humaine», Genappe es una especie de tumba que despide un olor pestilente desde la antevíspera.

---

[139] Ya que, según Jacques Margerit: «Mise à jour exhaustive de bibliographie», *Cahiers Robert Margerit*, nº III, pp. 37-46, *Singulier pluriel* fue escrita cinco años antes que *Frédéric-Charles Messonier*.

[140] *Frédéric-Charles Messonier*, p. 28.

[141] *Singulier pluriel*, pp. 76-79.

[142] *La Révolution II*, 595.

[143] *La Révolution I*, p. 14.

[144] *La Révolution II*, p. 395.

[145] *Ibídem*, p. 600.

[146] *La terre aux loups*, p. 36.

En cambio, Houtain-le-Val acoge amablemente a Lucien y a su compañía. «En temps ordinaire, ce devait être le royaume du calme et du silence», pero esta noche nadie duerme, las luces de todos los hogares están encendidas, las mujeres se ocupan de asar patatas y de auxiliar a los heridos y los hombres se afanan igualmente en ayudarles. En este valle, las humildes moradas de los aldeanos están resguardadas por grandes árboles y en su interior también esconde una cañada, «[...] dissimulée par des retombées de feuillages [...]», que guarece a los hombres que están exhaustos y necesitan descansar durante unas horas[147]. La protección que brinda esta cavidad, a su vez incluída dentro de otra cavidad[148], es característica de los «hameaux» margeritianos, salvo que, en tiempos de guerra, los campesinos tengan que abandonarlos[149] o que, por su superfluidad, parezcan simples decorados de teatro: como en el caso de la aldea que los representantes del pueblo tienen que visitar en Versalles[150] que, si bien resulta absolutamente artificial, muestra que ha habido cambios en la mentalidad de los monarcas. Thias es «un hameau de quelques feux», dominado por la única construcción que sobresale un poco del conjunto, rodeado de huertos inmensos cuyos productos van a verder a la ciudad las mujeres de los hortelanos[151]. El «château» de Rocquencourt también descuella sobre los tejados de la treintena de familias que componen la aldea, que al narrador le resulta curiosa por su distribución y su tamaño; sin embargo, lo que a un buen militar le llama la atención no es el apiñamiento de casas en un cruce ni las figuras que el sol dibuja en sus muros cuando se desliza por entre los abedules: Lucien se fija en los montes en los que se esconden los húsares enemigos a los que les gustaría pillarles desprevenidos[152]. En ocasiones, el autor se refiere a los terrenos comunales que pertenecen a cada núcleo rural pero, en el universo margeritiano el significado de éstos no se deduce del hecho de que sean o no propiedad de la comunidad: los campos, los bosques de abetos[153] y castaños[154], las dehesas y los caminos vecinales que circundan Le Breuilh tienen la

[147] *Ibídem,* pp. 62-63.

[148] Cuando una cavidad refuerza a otra, aumenta la protección y la sensación de seguridad se afianza; véase *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* pp. 233-247 y 274-293.

[149] *La Révolution II,* p. 595.

[150] *La Révolution I,* p. 154.

[151] *Ibídem,* pp. 13-17.

[152] *La terre aux loups,* pp. 119-120.

[153] Símbolo de perdurabilidad.

[154] Planta de gran vitalidad, conocida por su madera noble y sus nutritivos frutos.

función de aislar y realzar la belleza de este pequeño paraíso de tejados «couleur de vin gris ou de rose séchée»[155] y paredes color miel[156], situado a cinco kilómetros de la capital del Limousin[157].

En la oposición campo/ciudad, el campo se identifica a menudo con el espacio entrañable y acogedor en el que los personajes encuentran un refugio seguro frente a la heterogeneidad y, a veces, deshumanización de la maraña urbana; no obstante, en determinadas obras se invierten los términos: la valoración que hacemos de la segunda no es negativa y sí lo es la que se deriva del primero. Esta oposición adquiere todo su significado en el contexto de cada libro, de ahí que haya que seguir de cerca la historia contada en cada texto. Antes hay que aclarar que, cuando hablamos de campo, nos referimos no sólo a las localidades asentadas en suelo no urbano y a su entorno, sino también a las propiedades en las que individuos de una o varias familias viven alejados de una aldea o de un municipio.

En primer lugar, tumbado sobre la hierba, Axel observa el reflejo de luces y estrellas en el agua mientras piensa en sí mismo. Río arriba «[...] on devinait la ville au halo jaunâtre de ses lumières réverbérées dans la nuit», las conveniencias sociales y la consciencia; río abajo, «[...] la fuite des prés, les ondulations de la campagne étoilée de lumières clignotantes [...]», los instintos y la subconsciencia[158]. Después, la escapada de Adolphe al campo que le vio nacer: para olvidar sus preocupaciones y recobrar la felicidad infantil al lado de su progenitora. En el trayecto: París en paz de madrugada, como preludio del bienestar que sentirá a su llegada; una casa, a lo lejos, en medio de los árboles «[...] où il semble, on ne sait pourquoi, que la vie doive être merveilleuse»; minúsculos pueblecitos a la hora en que los chicos van a la escuela, las gallinas picotean a la puerta de las casas y los viejos salen al sol; un panadero haciéndose notar aquí, un vendedor ambulante exhibiendo su mercancía allá y un viajero fumándose un cigarro mientras se embebe en la contemplación de estos lugares; y, antes de llegar a los

[155] Tonos otoñolas cuyos brillos originarios han ido desapareciendo poco a poco.

[156] Ya nos hemos referido a las connotaciones positivas de la substancia que elaboran las abejas: este tono ambarino alude a la intimidad recobrada; véase *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* p. 297.

[157] *Singulier pluriel,* p. 180.

[158] *Nue et nu,* p. 61.

suburbios de Limoges, tristemente revestidos de humos, más tierras empapadas de silencio[159].

Mont-Dragon es una de las antítesis de París, territorio en el que viven señores y criados entregados a sus ocupaciones cotidianas –la cría de caballos y las tareas domésticas y del campo– sus aficiones –la música, la lectura y el estudio de los insectos– y sus amores, cuando el compás de la capital lo marcan los uniformes verdes y las banderas con la cruz gamada. Ajena de lo que sucede a cientos de kilómetros de su casa, madame de Boismênil echa de menos la animación de París en tiempos de paz, sus establecimientos comerciales y el bullicio de sus calles mientras Hortense guarda un recuerdo horrible de las jornadas allí vividas. Frente a las maneras toscas de Gaston y a su defensa de valores y creencias propios de lo que Ulf Hannerz denomina «sociedad comunal típica»[160], la mentalidad abierta y el refinamiento de su sobrina proceden del mundo urbano: en ciudades como Madrid, Londres, Lutecia o Vichy llevó una vida entretenida y llena de alicientes, muy diferente de la de ahora: monótona si no fuera por su reciente conquista y rutinaria hasta en las ceremonias sociales, pues, pese a las circunstancias que concurren en la muerte de Dormond y aunque el cortejo fúnebre sea un poco atípico, se le entierra respetando el ritual establecido[161].

En *Le vin des vendangeurs,* a comienzos del mes de diciembre «Toute la campagne, blonde, rousse, autour des raies de ses sillons et des alvéoles de ses champs, ressemblait à un gâteau de miel [...]». Nada más bajar del autobús, Philippe se nutre de este paisaje místico que asimila como si fuera un recién nacido[162]. En compañía de su anfitriona se adentra en un castañar, recorre estrechas sendas de tierra amarilla que les llevan a un lago –en cuyas aguas se refleja un cielo azul lino teñido de ocre y rosa. En el horizonte, las ondulaciones de las colinas aterciopeladas y el perfil de los árboles sin hojas le recuerdan la «tortueuse finesse d'un dessin japonais». La claridad

[159] *Phénix,* pp. 236-238 y 243.

[160] Sociedad en la que los contactos exteriores son mínimos, hay poca movilidad física, los jóvenes reproducen las mismas formas de pensar y actuar de los mayores, los parientes son los modelos para todas las experiencias, las convenciones atan tácitamente a las personas y existe un sentido muy fuerte de unidad y pertenencia; véase *Exploración de la ciudad: hacia una antropología urbana,* Madrid: Fondo de cultura económica, 1993, p. 75.

[161] *Mont-Dragon,* pp. 21-23, 156, 405-406 y 425-426.

[162] Véase la asociación de la miel y la leche materna en *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* p. 297.

languideciente realza los encantos de este entorno, hasta ahora desconocido para él, cuya belleza natural armoniza perfectamente con la sencillez de Jeanine. En este remanso de paz, el protagonista entra en contacto con recuerdos que él no tiene en su haber: el camino de la escuela, el lugar por el que a la joven le persiguió un toro, el abeto que partió un rayo. En un medio diferente ella tiene nuevas experiencias; cada semana deja el campo para vivir en la ciudad: para trabajar, para ir de compras o al cine y para verle a él. Ambos sitios tienen sus ventajas y sus inconvenientes; de ahí que al periodista, adaptado a otra realidad, le llamen la atención el retraso, la falta de higiene y los defectos físicos de la familia de Jeanine, por un lado, y, por otro, agradezca su enorme generosidad a la vez que escucha atentamente los relatos de la abuela: en una rústica habitación de una vivienda deforme, las historias sobre apariciones, sobre el diablo o las almas de los niños muertos sin haber recibido el bautismo le parecen muy sugestivas. Más adelante, los alrededores inmaculados de río Creuse exhiben una blancura que representa el final de una etapa ligada a Limoges y el comienzo de otra que transcurrirá en París; atrás quedan los peores años pasados en una ciudad de provincias que abandona con impaciencia[163].

Huyendo de los hombres y de las ciudades, Bruno busca refugio en el campo, pero enseguida se da cuenta de que no es el lugar idóneo para su exilio, pues el olor a miel y a fruta madura trae a su memoria el recuerdo de otoños felices en los que podía disfrutar de la compañía de sus seres queridos. El aire que respira y los sicómoros que arden bajo un cielo marchito, «[...] pâle comme une soie ancienne», reavivan su nostalgia de los días pasados en Lignère: cuando en la plaza del pueblo se destilaba el aguardiente de orujo, en el jardín de Jacqueline olía a ciruelas y a hojas secas y los cólquicos se iban extendiendo por los césped. La tristeza embarga su ánimo al percibir «ces odeurs pourrissantes» que se avienen con su propia agonía. Las colinas estilizadas a lo lejos, el vuelo de las hojas sobre el agua, los árboles que agitan fragmentos de cielo entre sus ramas, todo lo que él y su hermana admiraban cuando cabalgaban juntos abre sus heridas. Muy semejante al de su infancia y su juventud, el paisaje acoge a los fantasmas de sus dos amores. El final de *Le Dieu nu* nos ayuda a comprender el por qué de su destierro: ciudad equivale a sociedad, a progreso, a destrucción; las guerras y el

[163] *Op. cit.*, pp. 282-287 y 428-429.

desequilibrio del mundo acaban con la ilusión del joven que creía en la civilización y en la perfectibilidad social, de ahí que piense que la verdad está en «l'état de nature»[164]. Cuando aún no era un hombre maduro, «ville» era sinónimo de esnobismo y de vida mundana –espectáculos, concursos hípicos, etc.–, de humos y olor a gasolina, en cambio «la campagne» se asociaba a la vida social más íntima, a los aromas y las fragancias naturales que también impregnaban los interiores de los hogares y a las dehesas en las que pastaban las yeguas de su padre; no obstante, Bruno reconoce que fue en la ciudad donde conoció a Mme Beaufort y donde vivió una experiencia irrepetible[165].

Para Raymond, el campo representa la libertad, el aire puro, los animales domésticos, la simplicidad de las casas de los campesinos, la ausencia de sonidos discordantes, las comidas abundantes, ricas en productos lácteos y frutas recién cogidas, más sabrosas al paladar tras meses de austeridad, encierro, disciplina, deberes escolares y silencio en la mesa. Las vacaciones significan todo eso hasta que Henriette decide revelarle algunos secretos: al pie de una escalera descubre de repente la interioridad femenina, algo que hasta entonces ignoraba y que ahora le atrae y le repele al mismo tiempo, que le parece monstruoso y que despierta su apetito. Todavía no comprende que «Une nouvelle part de lui-même était en train de venir au monde»; por eso, cuando sorprende a Jean con la criada, entre el manzano[166] y las aguaturmas, no acepta que los hombres y las mujeres se apareen como los perros y rechaza el contacto físico cuando ésta se abalanza sobre él en el pajar[167]. Al contrario de lo que le ocurre a Raymond, cuanto mayor es la población, más cosas suceden: hechos que tienen que ver con el destino de la nación y que afectan a todos los ciudadanos, acontecimientos previsibles para quienes viven en las ciudades –pese a no ser el escenario en el que se desarrolla la acción– y que pillan desprevenida a la gente de los pueblos que, por desinformación o ignorancia, da por ciertos muchos rumores y que acaba siendo presa del miedo[168].

La Vernière nos muestra ya la cara oscura de la moneda. Comparada con localidades de diverso tamaño, la valoración que podemos hacer de ella casi siempre es negativa. Tras el primer susto, Hélène trata de buscarle los «pros» al lugar en el que

[164] Como Rousseau en *Julie ou la nouvelle Héloïse,* Paris: Garnier-Flamarion, 1967.
[165] *Op. cit,* pp. 11-14, 166, 239-240 y 292-293.
[166] Árbol del conocimiento y símbolo de los deseos terrestres.
[167] «Vacances», *Les Œuvres Libres*, nº 68, pp. 4 y ss., 16 y 21.

pasará el resto de sus días, pero casi siempre serán vanos sus esfuerzos. A su llegada: nubes fuliginosas y deshilachadas que se le echan encima, esqueletos de árboles, zarzas, una tierra áspera, un carricoche oxidado que hace agua, una vetusta morada que parece una tumba abierta, un cuarto oscuro y frío. Entre su anterior existencia y su nueva vida no hay parangón posible. La primera noche surge inevitablemente la imagen de su habitación parisina: cálida y luminosa, con las ventanas orientadas a la avenida Hoche, «[...] si calme la nuit, mais vivante». Harta de tanta afectación, la joven había decidido abandonar «cette existence vide»; no obstante, no puede olvidar tan deprisa que a esa hora se estaría arreglando para asistir a un espectáculo, a un concierto e incluso a una conferencia, «[...] car ses cousins supportaient même une conférence, à condition qu'elle fût de celles où *il faut* être vu»; como tampoco puede evitar pensar en los coches y en las casas de París: ella se hubiera conformado con poco, con un 5 CV, por ejemplo, pero, entre el Cadillac de sus primos, «mi-tank mi-paquebot» y el «monstre ferraillant» de su marido, la diferencia le resulta cuando menos desconcertante. Gustave debería haberle prevenido del rostro poco alegre de su nueva residencia pero, probablemente, estas cosas carecen de importancia para este hombre tan distinto de los que había conocido anteriormente: su simplicidad casi primitiva, «[...] évocatrice d'une vie tellement plus vraie que le perpétuel guignol parisien», le fascina y le inquieta al mismo tiempo: su oscura sensualidad, su falta de pudor, su nueva personalidad y la distancia que separa el tono de las palabras por él pronunciadas en Italia y en París y sus miradas, gestos y actitudes de ahora le producen desasosiego. Mientras le hizo la corte, estos lugares le procuraron una sensación de libertad, una renovación inesperadas para él, pero en cuanto vuelve a su medio habitual vuelve a ser el que era. Durante el día, Hélène se siente sola e ignorada ya que sólo se fija en ella a la hora de acostarse. Poco a poco, la vulgaridad de su marido comienza a hastiarle, su propia vitalidad se va extinguiendo y abandona su lucha contra la naturaleza que todo lo invade: en las cercanías existen rincones en los que la vegetación construye refugios que protegen la intimidad de los hombres pero, en esta novela, casi siempre destaca por su aspecto salvaje. A excepción de las temporadas en que reciben la visita de su cuñado y salvo los ruidos y la falta de espacio de la capital, cualquier población resulta más atractiva que

[168] «L'aventure de Monsieur de Douhet», *Les Œuvres Libres*, nº 95, p. 32.

La Vernière. Aunque anclado en la Edad Media, Saint-Rémy ofrece algunas distracciones y favorece los encuentros dominicales. Montluçon garantizaba «une existence facile» a la hija del médico, antes de convertirse en madame Dupin. En Vichy, Antoine tiene asegurado el anonimato y, en Clermont-Ferrand, Fabien trabaja en su habitación de alquiler, sale, ve a sus amigos y trata de divertirse para olvidar a las mujeres de las que se enamora y en cuya compañía no le está permitido vivir[169].

En *La Malaquaise,* el protagonista compara París a una amante seductora que cuesta abandonar porque, aunque carece de frescura, su hechizo la hace irresistible. El embrujo que la ciudad ejerce sobre sus habitantes reside en la diversidad de que están desprovistas otras localidades. Lo que a unos deslumbra, a otros les desagrada: la atmósfera cargada de los salones literarios, el hacinamiento de los círculos mundanos, el parloteo de «la gent à plume et à pinceau» en los cafés de moda[170], la febrilidad y la superficialidad que reinan en las reuniones oficiales irritan a quienes prefieren frecuentar establecimientos más tranquilos y se deleitan escuchando «le grondement monotone de la rue» desde sus casas. El narrador equipara este ruido al sonido de la lluvia que cae sobre el tejado en el Val-d'Arnin o el silbido del viento que sopla en Saint-Cyr; no obstante, la calma no es la misma ni tampoco las vistas que pueden contemplarse a través de las ventanas, como no es igual el comportamiento de los parisienses ni el ritmo de vida que llevan en el campo: «vie de famille», paseos a pie o en barca, tenis, pesca, baño y siesta en la arena, en verano; y toma de contacto con una realidad diferente, en otoño: excursiones por los alrededores para poder aspirar el olor a resina mezclado «[...] aux senteurs salines du vent et aux fumées du goémon que les pêcheurs brûlaient sur les dunes», caminatas por una playa con bañistas tardíos, que ya no forman parte de una comparsa de carnaval, y numerosas vueltas por Saint-Cyr para descubrir sus rasgos rústicos habituales. Menos turístico, el Val-d'Arnin fue un abrigo seguro contra los bombardeos en otro tiempo, es el retiro definitivo para quienes

[169] *Le château des Bois-Noirs,* pp. 15-16, 22, 31, 34-35, 45, 48, 59, 64, 79, 97-98, 102, 133, 149, 179, 183-184 y 254.

[170] Al salir de un café de la zona en el que «Le bourdonnement de mille conversations, orchestré par le cliquetis continuel des soucoupes et de la verrerie, et la musique tanguant dans cette houle étaient, en effet, assourdissants», al narrador le resulta silenciosa una de las avenidas que confluyen en el Arco de Triunfo; véase *Op. cit.,* p. 113.

decidieron quedarse aquí para siempre y guarda celosamente los recuerdos felices de la infancia y la adolescencia, preservándolos contra el olvido[171].

En el gráfico de *La terre aux loups* se aprecian varias oscilaciones, si bien, al final, queda claro cual es la tendencia dominante. En contra de lo que sucede habitualmente, los pueblos situados en las proximidades de París son menos tranquilos que la capital: indefensos, los campesinos abandonan sus tierras y sus casas y buscan refugio en la ciudad; carretillas cargadas con sus pertenencias se alinean formando convoyes que avanzan pesarosamente y con dificultad. En opinión del narrador: «Leur spectacle devenait plus démoralisant encore que ne l'avait été celui de la débâcle militaire»; desmoralizante e indignante, pues en el camino tienen que hacer frente no sólo a los saqueadores sino también a violadores que se cuentan tanto entre los prusianos como entre los desertores. Espacios que la naturaleza ha creado para dar cobijo y para el deleite de los sentidos se convierten en lugares hostiles. Allí donde nunca pasaba nada, donde se podía disfrutar de la soledad y la calma, hoy corren espantadas las aves de corral, los perros ladran entre las patas de los caballos y los que prefieren perder la vida antes que marcharse ponen su mirada fatalista en el horizonte: al pie del monte Valérien una línea ondulante centellea[172] entre los campos de trigo y se pierde entre el frondoso arbolado que impide que el sol seque el humus. Bajo los robles centenarios, los caballos hunden sus herraduras en el limo, que exhala «une odeur froide et comme souterraine»; los jinetes, atentos al menor sonido, avanzan con prudencia para no verse sorprendidos por el enemigo: de repente, «L'envol d'un pivert vous donnait un petit coup au cœur». Subiendo las colinas, los soldados dominan toda la región: pastos, masas forestales, lagunas, eriales y terrenos cultivados, cerca de los cuales pasan caravanas de civiles que buscan un sitio seguro donde establecerse[173].

Un año después del desastre, las primeras páginas de la segunda parte de la novela oponen vida simple, «une existence satisfaite de son train-train» y recursos más que suficientes para sobrevivir, a actividad, distracciones y dificultades económicas –si no se cuenta con los medios necesarios para poder instalarse en la ciudad. Lucien y Violette tratan de adaptarse a su nueva situación y se trasladan a Lern, cuyos frutos

[171] *Ibídem*, pp. 11-16, 29, 33-35, 56, 74, 83, 103, 113, 124-126, 145 y 162.
[172] Luz cegadora, con connotaciones negativas.
[173] *Op. cit.*, pp. 79-80, 83, 104, 114-115, 117-118 y 126.

garantizan un futuro sin penurias a la familia. Camino de su nueva casa, el paisaje es hermoso aunque accidentado. Gain muestra de qué y cómo vive la gente de la zona: cuenta con más graneros y establos que casas –«[...] plutôt de chaumières, éparses autour d'une petite église très fruste, aux murs moussus»; en sus calles, el estiércol fermenta al sol, ortigas blancas y flores amarillas adornan la parte baja de los chamizos y las tapias; por el suelo desigual se esparcen las boñigas de vaca; los niños juegan junto al lavadero y los abuelos descansan a la sombra. Girando a la izquierda, se adentran en el bosque por una sinuosa pista rocosa que rechina al paso de las carretas y que les introduce en el paseo central de su propiedad. El aspecto triste del jardín –«[...] maigre et nu dans l'opulence des verdures qui l'enserraient [...]»– y de la vivienda –pesada y rústica– en medio de tanta soledad, dejan perpleja a la mujer elegante que, con su sofisticada belleza, deslumbra a los lugareños e intimida a los criados. A un lado, un horizonte de castaños, pastos y landas que descienden hasta el río le deslumbra y, un poco más a la derecha, «[...] un océan d'espace et de lumière, de moutonnements étagés, verts puis bleus, mauves et qui finissaient par se confondre avec le ciel [...]» le sorprende igualmente. Por entre los barrancos y el monte alto, algunos pueblos de «la Terre aux loups» son como islotes que flotan engullidos entre dos olas; otros se agarran a doradas grupas «[...] auxquelles la blondeur des blés prêtait une couleur charnelle». Aunque alejada del mundo civilizado, a su llegada Violette valora el aire que hará crecer sano y fuerte a su hijo y se deja seducir por la exuberancia agreste de Villefort, pero el entorno va perdiendo su encanto a medida que la sociedad rural va coartando su libertad: espontánea en sus reacciones, la joven madre comete algunas imprudencias que no son del agrado de sus vecinos; aferrados a una moral estricta, éstos la repudian porque no comparte ni sus absurdos prejuicios ni sus envidias ni determinadas costumbres. El día del entierro de su nodriza y amiga es la última vez que le dirigen la palabra y la última ocasión en la que ella se someterá a sus normas sociales; para no transgredirlas, Lucien conduce el cortejo fúnebre camino del cementerio: él, detrás del féretro, junto a los hombres y por delante de las mujeres, y los días siguientes reciben a las visitas que, de forma obligada, vienen a darles el pésame[174].

[174] *Ibídem,* pp. 158, 165-169, 184 y 198-200.

Desocupado y sin más trato que el de su familia y sus criados, el coronel Montalbert añora su pasado militar y evoca con nostalgia las ciudades conquistadas: «Milan dont les femmes faisaient pleuvoir les fleurs du haut d'un arc de triomphe, Venise dans son écrin de perle et d'émeraude, Vienne grisante, Berlin, Moscou aux bonnets d'or». El recuerdo idealizado de las capitales tomadas, las escasas satisfacciones que obtiene con la caza y la necesidad de dar rienda suelta a sus instintos más salvajes, le deciden a hacer un viaje a París que es el lugar en el que se toman todas las decisiones. Acostumbrados a las ondulaciones del campo, a la vegetación exuberante, al silencio y a la inmovilidad, el decorado de piedra les causa una impresión de «dureté monochrome et anguleuse» y el continuo tránsito de personas y carruajes les produce vértigo[175]; la transformación física de la ciudad y las diversiones que les ofrece les cambian también a ellos durante unos días: otras modas, otros vehículos, otras distracciones y otros edificios estimulan de nuevo, aunque transitoriamente, la vitalidad que poco a poco se había ido anquilosando; pero, una vez renovados, la vuelta les resulta dolorosa a ambos: en su región, la gente «[...] c'est des culs de plomb», no hay novedades ni reformas, todo permanece inalterable. La inmutabilidad del paisaje angustia más que antes a Violette que, en este medio tan imperturbable, siente que la vida es efímera y perecedera. Ante la indiferencia del injusto «serviteur obstiné de la mort», que la considera culpable de que el ejército no le readmita y, en general, de todas sus desdichas, ella se da cuenta de que para él siempre ha sido una extraña, a pesar de haberle dado tres hijos. Lucien la rechaza y se muestra apático con sus vástagos; su único vínculo con el mundo son las gacetas que llegan a Lern y que, a partir de entonces, le dejan indiferente. Las condiciones climatológicas adversas endurecen todavía más la supervivencia: las bajas temperaturas, la violencia y la crueldad del viento del nordeste, el atroz concierto de los lobos, las quejas lúgubres del cierzo, los aullidos de las fieras que están siendo devoradas por sus congéneres van minando la paciencia de Violette, que algunas noches llora pensando en París: a la hora en que los parisienses salen del teatro y van a tomar mediasnoches a los cafés del bulevar o del Palais-Royal, ella tirita entre las sábanas heladas del lecho que comparte con el hombre que ya no la desea. Convencida de que ha malgastado los mejores años de su vida,

[175] Gilbert Durand asocia la agitación con el arquetipo del caos; véase *Les structures anthropologiques*

decide romper con la soledad y con la eterna monotonía de estos parajes[176] y se marcha a la ciudad en la que al principio subsistirá precariamente, después disfrutará de una mediocridad tranquila y, al final, morirá luchando contra el cólera. Tras el entumecimiento que padeció mientras estuvo sepultada en los confines de la tierra, París le hace sentirse viva tanto en los peores como en los mejores tiempos[177].

A Lern no llegan las epidemias, las guerras y las revoluciones que asolan las ciudades, pero tampoco conoce la prosperidad, el lujo y las comodidades: el pequeño de los Montalbert es un ser deforme, cerril, ruin y huraño que siempre huele a vaca y que, en lugar de conservar el patrimonio que les legó su padre, disfruta viendo cómo se desmorona la vivienda en la que nacieron él y sus hermanos. Dado que es él el encargado de hacer fructificar la tierra, el progreso y el bienestar que se extienden por todo el país encuentran aquí obstáculos insalvables. Enemigo acérrimo de cualquier tipo de innovación, Arthur es rutinario en su trabajo, en su comportamiento y hasta en sus gestos. A diferencia de su madre, los tres hijos de Lucien y Violette son incapaces de sustraerse a la influencia del entorno salvaje en el que crecieron, actúan movidos por los instintos y a veces reaccionan –unos más que otros– de manera poco civilizada. La soledad les convierte en «[...] bêtes sauvages comme les sangliers et les loups avec lesquels ils se mesuraient». Céline trata de escapar al malestar que le produce la atmósfera asfixiante de Lern y al paso inexorable del tiempo: de qué le sirve ser bella y sensual «[...] si tout cela devait se perdre ici dans le pourrissement lent des jours»; lejos de aquí, en «la ville où l'on se perd le mieux», podrá olvidar los peores momentos de su vida al lado de su futuro marido. Pero, cuando está a punto de conseguirlo, Joachim impide que se cumplan sus sueños. A partir de entonces, no encuentra ningún aliciente, nada que le ayude a librarse de sí misma; su viaje a América contribuye a aumentar su amargura y, a su vuelta, se consume más deprisa[178].

---

de l'imaginaire, p. 76.

[176] En su ensayo «Paris-province», en Pierre Nora (dir.): *Les lieux de mémoire,* vol. 2, Paris: Gallimard, 1997, (Quarto), pp. 2851-2888, Alain Corbin opone el hedonismo y la extraversión de la capital a la hibernación y el «enmohecimiento» de la «province», oposición que aparece a menudo en las novelas de Robert Margerit.

[177] *Ibídem,* pp. 236, 241, 255, 264, 291y 319-320.

[178] *Ibídem,* pp. 315-316, 343, 355, 381, 388 y 417-419.

El *Journal de «La Révolution»* [179] expresa someramente los inconvenientes que el propio Margerit le ve a París: la falta de espacio, los ruidos, las citas y las obligaciones, y abre el ciclo de *La Révolution.* Casi siempre, la valoración que el autor hace de la capital es negativa frente al campo, que se identifica con una especie de paraíso. La calma, la amenidad de las reuniones de amigos, el perfume de la fruta que va a servir para elaborar la sidra, las conversaciones de los campesinos en domingo, la excitación de los niños que corretean alrededor del estiércol, la siesta de los perros que descansan a la sombra y el mugir de las vacas en los establos, constituyen los principales atributos de Thias en un día de verano. Lo que al narrador le fascina de París es la animación de los paseos y las terrazas, el colorido de los jardines y la elegancia de los hombres y mujeres que exhiben trajes de moda y nuevos peinados. La agitación de las primeras horas de un día normal le recuerda el desplazamiento cotidiano de los parisienses que iban al trabajo cuando él era estudiante: un ejército de albañiles, «[...] pareils [...] à des fourmis blanches [...]», se pone en marcha; un barco de pasajeros desciende por el brazo más ancho del Sena; pequeñas embarcaciones pasan continuamente de un lado a otro del río; carretas cargadas de verduras van camino del mercado; las tablas de los puestos del puente se levantan para mostrar sus productos a los transeúntes. Sin embargo, el ambiente no es el mismo porque el contexto social, político y económico ha cambiado. Cuando Claude se dirige a sus familiares y amigos de Limoges, les relata los incidentes trágicos de la víspera y les alerta contra el peligro de responder a posibles provocaciones. Más adelante, se acuerda de la paz del campo mientras se asfixia en la salle des Menus y piensa en los cañones de la Bastilla que están preparados para disparar. Pese a que Fernand halla un lugar en el que soñar con Ovidio y los poetas griegos en las inmediaciones de l'île Louviers, entre los olmos, los lirios y los juncos, el estrépito de los mosquetes sobresalta al adolescente. Las descargas de fusiles que se expanden por entre muros de piedra, la masacre del Campo de la Federación invitan a abandonar la capital en busca de una localidad más tranquila: Fontenay-sous-Bois «au milieu de la verdure et des fleurs», Arcis u otras[180].

El pueblo natal de Danton le ayuda a apaciguar su cólera y su ardor excesivo; lejos del caos del Manège, su propiedad es el retiro en el que este sibarita pasa todo el

[179] *Op. cit.*, p. 83.

tiempo con los suyos y recibe a sus amigos. Hastiado de la vida pública, aquí se muestra alegre y afectuoso; se dedica a enriquecer su bodega y a completar su biblioteca, a leer al amor de la lumbre y a mimar a su esposa embarazada, que está a punto de dar a luz a un nuevo hijo. El deleite y la dicha que le producen estos ratos de ocio y somnolencia «[...] devait s'accorder à la lenteur des choses, aux indolences villageoises, aux sommeils de la pensée»; en cambio Claude, «citadin par toutes ses fibres», al verse privado temporalmente de sus funciones, siente que le faltan el ruido, el movimiento de la ciudad y las tareas que habitualmente desempeña en ella: los pequeños descansos en Thias le abstraen de la realidad y le procuran momentos de inmensa felicidad pero, acostumbrado al trabajo, enseguida reacciona contra la suspensión temporal de sus ocupaciones; «[...] toute vacance portait un symbole de la mort», por ello apenas deja que su alma y su cuerpo gocen de los placeres del campo. Las luchas que tienen lugar en el *circo romano* del Manège son, no obstante, el aspecto menos negativo de París. En septiembre de 1792, «La ville entière semblait vouée à l'effroi et à la guerre»; a Lise, a Gabrielle y a Claudine les parece más siniestra que cuando se marcharon: ya no se ven cadáveres por las calles, pero tampoco pasan fastuosos carruajes ni se exhiben indumentarias elegantes: «On n'osait se vêtir qu'en sans-culotte»; los acróbatas y los mimos que hacían las delicias de la gente en los bulevares se han marchado; los tambores y las trompetas resuenan por todas partes; los Campos Elíseos, las Tullerías y el jardín de Luxemburgo se han transformado en campos de instrucción militar. La confusión y la desconfianza reinan en los barrios; las intrigas, la calumnia y los abusos del poder convierten la capital en un espacio infame; *La Révolution II* la describe, en sus últimas páginas, como la morada del vicio y del crimen[181].

El tercer tomo de la tetralogía contrapone París a pequeñas localidades rurales. La primera población del país es la antítesis del lugar elegido por Danton para pasar su luna de miel, para disfrutar de su familia respirando aire puro y gozar de los placeres del campo sin restricciones; la «campagne champenoise» le distrae hasta tal punto que se olvida de sus obligaciones: su casa, su madre, la pesca, las conversaciones con sus amigos campesinos, los bosques y los prados de su tierra natal hacen que desatienda la causa pública. Mientras, los diputados se asfixian en el Palais national: la tensión va en

[180] *La Révolution I*, pp. 16, 128, 151, 183, 218, 221 y 439-440.

aumento, llueven las denuncias, la «ville» es un infierno. Los pueblos son más seguros aunque también están expuestos a pillajes de alimentos, que luego se venden en la capital a clientes selectos y a precios desorbitados. A mayor tamaño, mayores contrastes; por eso, frente a los estómagos aristocráticos, las colas de gente que espera con sus cartillas de pan y de carne tiñe las calles parisienses de una cierta oscuridad. La escasa iluminación y el silencio sepulcral de las zonas tradicionalmente animadas, los charcos de sangre, el aspecto lúgubre de las casas cerradas cuyas verjas han sido arrancadas, cuyos muros tienen llamativas cicatrices y cuyos árboles han sido amputados ensombrece todavía más el marco en el que se desarrolla la mayor parte de la acción de la novela. Menos tristes son los breves pasajes en los que Margerit alude a los momentos dorados vividos por Desmoulins y sus amigos en su casa de campo, a la paz que Maximilien busca en Saint-Cloud, Ville-d'Avray y Suresnes e incluso en el tranquilo campo de batalla, en el que «[...] tout est simple et pur»[182].

El cuarto libro de *La Révolution* se abre con la oposición Neuilly/París. Situada en las inmediaciones de la gran urbe, la primera constituye el cobijo en el que Lise amamanta a su hijo recién nacido y la guarida provisional de Claude cuando corre el riesgo de ser detenido; retiro fértil y madriguera al mismo tiempo, esta población, separada por el Bois de Boulogne de la sede del gobierno, vive ajena de lo que sucede a pocos kilómetros de distancia aunque se convierta en el hogar de quienes durante la semana van y vienen a la ciudad. En cambio París es el centro de actividad al que acuden los que quieren enriquecerse rápidamente o agrandar su fortuna, mientras la mayoría sobrevive precariamente; parece un campo de batalla en el que los soldados están preparados para iniciar la contienda y es el escondrijo en el que se ocultan los conspiradores que, con la ayuda de Verona, preparan un plan para restaurar la monarquía de derecho divino. Urbe muerta cuando los ciudadanos no se atreven a salir a la calle y las tiendas y las ventanas de sus casas están cerradas, la capital presenta un aspecto todavía más triste el día en el que las tropas extranjeras ocupan las Tullerías, el palacio Bourbon y el de Luxemburgo para reponer al rey. Como consecuencia de ello, los franceses que lucharon contra los prusianos se sienten no sólo humillados sino también amenazados al ver que un general, hasta ayer enemigo, va a encabezar el poder

[181] *Op. cit.*, pp. 13, 22, 307, 383, 406, 435 y 629.

militar, de ahí que elijan el campo para alejarse del ámbito en el que se toman decisiones con las que están en absoluto desacuerdo; sin embargo, en este caso, «la campagne» tampoco es el lugar idóneo para retirarse: la propiedad que Bernard desea transmitirle a su hijo cuando muera y el jardín en el que, en anteriores ocasiones, había disfrutado de la compañía de sus familiares y de sus amigos, se había deleitado pescando y escuchando el murmullo del arroyo, le distraen pero no impiden que tenga muy presentes los problemas que afectan al conjunto de la nación. Ni La Châtenaie ni ninguna otra residencia o núcleo rural distraen suficientemente a un exiliado[183].

En *Waterloo,* Bruselas es una ciudad alegre y luminosa: la noticia de la derrota francesa anima a la gente a salir de su casa para celebrarlo: una sensación de alivio y de euforia invade a la mayoría mientras los partidarios de Napoleón tiemblan a escondidas. No obstante, a 20 kilómetros al sur, miles y miles de víctimas de ambos bandos inundan lo que antes eran campos de cultivo: las corazas abolladas y ennegrecidas relucen bajo la luna como vacíos caparazones de tortugas; de entre las gavillas de cuerpos amontonados, los heridos tratan de soltarse, arrastrándose a duras penas: algunos sacan fuerzas de flaqueza para ayudar a los moribundos –amigos o enemigos-, otros, desarmados y ensangrentados, todavía intentan acabar con el adversario tendido en el suelo como ellos; por todas partes se escuchan estertores de la muerte, gemidos, gritos de socorro y relinchos agonizantes: «[...] rumeur déchirée soudain par le grand cri d'un homme sortant de l'inconscience pour rentrer dans la douleur, ou bien par la détonation solitaire d'une arme au moyen de laquelle un moribond en finit avec sa torture», sonidos sobrecogedores que normalmente no se oyen en estos parajes[184].

Y, por último, dos obras que en 1975 recogen de nuevo los rasgos más característicos de ambos medios. Por un lado, *Une tragédie bourgeoise* alude a la vida tranquila, aunque poco animada, de los habitantes de Senon, a su curiosidad malsana y a las envidias que pueden llevar a cometer un asesinato; si bien, este núcleo rural acoge fraternalmente a Lucien en su día de descanso. En cambio, la ciudad está relacionada con las ocupaciones y las distracciones habituales del joven periodista, con su independencia y su mayor libertad a la hora de actuar, dado que aquí se siente menos

[182] *La Révolution III*, pp. 18, 79, 189, 195, 252-253, 263, 335, 347, 377 y 508.
[183] *La Révolution IV*, pp. 19, 33-34, 92, 96, 114, 347, 440, 455, 459 y 472-474.
[184] *Op. cit.*, p. 402.

observado[185]. Por otro lado, *Frédéric-Charles Messonier* compara el paisaje campestre y el urbano; describe la peculiar fisonomía de un pequeño pueblo del interior del país cuyos espacios públicos y privados difieren sensiblemente de los que se encuentran en una ciudad por pequeña que sea ésta: la plaza, la fragua, el abrevadero y las casas particulares que dan alojamiento a los forasteros sorprenden al recién llegado acostumbrado a otras construcciones más acordes con el modo de vida urbano. A pesar de sus primeras reticencias, el protagonista prefiere residir en el campo y desplazarse estacionalmente o a diario; la tranquilidad y la amplitud de la casa de Le Breuilh le devuelven la inspiración que le restan el hacinamiento, los ruidos y el ajetreo de París: a prudente distancia de los salones en los que sus colegas asisten a recepciones, asambleas y exposiciones, él puede dedicar todo el tiempo a escribir y, si excepcionalmente se ve obligado a ayudar a limpiar el jardín, encuentra mayores compensaciones que el resto, pues en épocas de escasez los habitantes de «la campagne» saben y pueden ser autosuficientes[186].

Sin salir de la ciudad y antes de pasar a analizar cada uno de los espacios públicos que configuran el universo imaginario de Robert Margerit, habría que hablar de la relación ciudad-ciudad, que en la mayoría de los casos es de oposición. Hay que aclarar que, salvo en las páginas en las que el autor alude al enfrentamiento entre las provincias partidarias de la monarquía y las que defienden las ideas republicanas[187], en esta confrontación uno de los dos implicados siempre es París; el segundo suele ser una aglomeración urbana de Francia o, a veces, de otro país, si bien nos gustaría precisar que, a menudo, Margerit se sirve de la sinécdoque para referirse a una provincia o a todo un reino o nación. Por lo general, París se opone –explícita o implícitamente– al resto del territorio francés. «La France est dans Paris», dice Danton; «Francia no es sólo París, hay que tener en cuenta a los departamentos», declara Santerre[188]; lo cierto es que, pese a los esfuerzos de éste y otros revolucionarios por asignar un papel más importante al resto de las provincias, el centralismo francés sigue imperando[189]. El

[185] *Op. cit.*, p. 120, entre otras.
[186] *Op. cit.*, pp. 28, 112, 134, 139-140 y 177.
[187] *La Révolution IV*, pp. 469.
[188] *La Révolution II*, pp. 294 y 589.
[189] La centralización administrativa que según Tocqueville: *El Antiguo Régimen y la Revolución*, l. 2, cap. II, Madrid: Guadarrama, 1969, pp. 63-74, data del Antiguo Régimen está aún vigente; la capital

poder central está en la capital; alejarse de ella significa perder la posibilidad de acceder al trono o dejar en manos de otros el destino del país; por ser la sede del gobierno, aquí se toman todas las decisiones políticas, económicas y militares[190]. En lugar de enterarse por las gacetas de lo que sucede en las calles, en los comités, en los clubes o en la Asamblea, sus habitantes viven los grandes acontecimientos y pueden intervenir en la marcha de los mismos. París es el teatro en el que actúan los grandes hombres, en «la province» se quedan los mediocres: Claude abandona su ciudad natal para defender los intereses de la patria desde puestos elevados y Bernard no es más que «[...] un oiseau des cimes emprisonné dans une basse-cour», rodeado de torpes y de personas sin carácter y de corto entendimiento hasta que decide marcharse[191].

La capital es el modelo a imitar, por eso Limoges trata de reproducir su organización territorial administrativa y redistribuye a sus soldados siguiendo las mismas pautas; también es quien impele al resto de ciudadanos para que combatan en los distintos frentes y a veces se transforma en la fábrica de armas y municiones que surte de fusiles y pólvora a las demás provincias, si bien otras siete manufacturas funden asimismo campanas y verjas para forjar cañones y bayonetas[192]. Tomar París equivale a tomar el país[193]; de ahí que todos los accesos se hallen protegidos por las tropas republicanas que intentan frenar el avance de los aliados. No obstante, en su seno conspiran los partidarios de la monarquía: Verona colabora con ellos, pero Londres no se pone de acuerdo[194]. Danton propone acabar con Inglaterra: «On était Rome, elle était Carthage». Y, tras la restauración monárquica, Bruselas acoge a los exiliados revolucionarios[195]: la omnipotencia o, cuando menos, el carácter representativo de estas ciudades eclipsa al resto de poblaciones de sus respectivos territorios. Bajar de las alturas a un departamento no se entiende si no es para ocupar un puesto de

---

conserva la preponderancia que ha adquirido sobre las provincias y absorbe lo mejor de todo el territorio nacional. Véase Alain Corbin: «Paris-Province» en Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire,* t. II, pp. 2858 y ss.

[190] *La terre aux loups,* pp. 84, 89-90 y 130 e innumerables páginas de *La Révolution,* por ejemplo *La Révolution IV,* p. 474.

[191] *La Révolution I,* pp. 123, 283-284 y 401.

[192] *Ibídem,* p. 247, *La Révolution II,* p. 583 y *La Révolution III,* pp. 88.

[193] *La terre aux loups,* pp. 79 y 133.

[194] *La Révolution IV,* p. 114.

[195] *La Révolution II,* p. 585 y *La Révolution IV,* 481.

responsabilidad, pues, para un parisiense, una capital de provincia es «[...] un trou perdu et ses habitants des péquenots»[196]. A la inversa, subir a París supone ascender en la escala social aunque para algunos esto conlleva el sacrificio de apartarse de la familia y del lugar de nacimiento. Al principio, los provincianos se sienten perdidos: una simple calle es tan ancha como un bulevar de Limoges y su longitud parece infinita, el hormiguear de la gente que sin cesar pasa por ella y el tamaño de sus edificios les produce vértigo, pero luego, al volver a su tierra, encuentran excesiva calma[197].

Dentro de la gran ciudad hay rincones casi de provincias, vías tranquilas y barcos que transportan «[...] vers des Amsterdam poétiques ou de romanesques Anvers»[198]. Sin embargo, la agitación siempre es mayor que en los departamentos y las persecuciones más sangrientas[199]. Sadismo, canibalismo, horror y espanto definen al mundo que Claude deja durante unas semanas para disfrutar del ambiente pacífico de Limoges: aquí parece que nada ha cambiado desde hace un año, el terror no está a la orden del día, no huele a muerto y no reina la anarquía[200]. Desde comienzos de *La Révolution*, la capital del Limousin constituye la antítesis de París y, a menudo, representa a toda «la province». Aquí el contraste entre el lujo más insolente y la miseria más extrema no es tan grande, el número de indigentes no es elevado y muy pocos pasan hambre. En la metrópoli, las tasas de mortalidad son muy altas, hay miles de obreros sin trabajo, gente del pueblo que no tiene ni pan ni techo y con las limosnas y las ayudas que se recaudan no llega para nada: «[...] c'est une goutte d'eau tombée dans un désert»[201]. Quienes hasta entonces habían vivido en la opulencia y se ven obligados a huir, tienen que conformarse con un modesto alojamiento en París y los peores enemigos de los perseguidos se encuentran en sus ciudades de procedencia, por lo que buscan espacios amplios en los que se les garantice el anonimato; no obstante, cuando las potencias extranjeras amenazan con entrar en la capital, sus habitantes prefieren refugiarse en Normandía, Tours o las regiones del centro[202].

---

[196] *La femme forte,* p. 109.
[197] *La Révolution IV,* p. 230 y *La Révolution I,* p. 289.
[198] *Une tragédie bourgeoise,* p. 228 y *La Malaquaise,* p. 22.
[199] *La Révolution II,* pp. 63 y 316.
[200] *Ibídem,* p. 360.
[201] *La Révolution I,* pp. 127 y 179.
[202] *La Révolution II,* p. 64, *La Révolution III,* pp. 208 y 212 y *La Révolution IV,* p. 388.

Para terminar, habría que decir que cuando Margerit opone París a cualquiera de las otras ciudades francesas, implícitamente está contraponiendo la «ville» a la «campagne». Por eso Limoges se identifica con el «pays natal» y constituye el retiro idóneo para pasar el verano o dedicarse a cultivar el intelecto tras una vida llena de escollos[203]. Senon representa el respeto a los principios y a las normas de conducta socialmente establecidas, el decoro y la abstinencia del hombre soltero que en París no oculta sus debilidades y da rienda suelta a sus instintos: «[...] dans la capitale il ne se privait ni de passades d'une nuit ni de semi liaisons avec d'aimables créatures– et n'en faisait nul mystère»[204]. Y Marsella se asocia al horizonte sin demasiadas expectativas que contemplaba Napoléon antes de alcanzar la gloria: entonces se conformaba con una hija de ricos negociantes, ahora le parece insignificante cuando la compara con «les reines du jour»: mujeres deslumbrantes que le seducen por su belleza voluptuosa y su elegancia.[205]

[203] *La Révolution III*, p. 219 y *La Révolution IV*, p. 376.
[204] *Une tragédie bourgeoise*, pp. 84 y 125.
[205] *La Révolution IV*, p. 250.

CAPÍTULO II :
LAS PARTES DE LA CIUDAD

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Sin distinguir entre las diferentes aglomeraciones en las que transcurre la existencia del hombre margeritiano aunque sin olvidar las peculiaridades propias de cada medio, vamos a analizar los espacios en los que viven *comunicéntricamente*[206] los protagonistas de las obras de Robert Margerit y, tal y como hicimos con la casa, iremos recorriendo los lugares más significativos de la geografía imaginaria del autor.

PUERTOS Y ESTACIONES

Empezando por los sitios en los que se detienen o de los que parten los vehículos que nos traen o se nos llevan de una localidad, el puerto se halla en el límite que separa la tierra del mar, dos ámbitos opuestos cuyas connotaciones varían en cada contexto. En el reportaje sobre los bacaladeros que van a Terranova, el «port» es particularmente sombrío: el agua densa y viscosa que arranca a los pescadores de los brazos de sus familias cubre los muelles de lodo[207], bruma y ruidos de sirenas; a las gaviotas les

---

[206] Al igual que J. A. González Alcantud: «Espacio» en Ángel Aguirre Baztán (ed.): *Diccionario temático de antropología,* pp. 229-234, utiliza los términos «antropocéntricamente» y «familiocéntricamente» para referirse a la percepción del espacio, nos hemos permitido crear la palabra *comunicéntricamente* que define perfectamente la idea que en este caso queremos transmitir.

[207] No todas las asociaciones de tierra y agua son beneficiosas; las connotaciones frías y viscosas de esta unión anuncian una campaña dura y presagian un final trágico para algunos. Véanse a este respecto:

.../..

cuesta levantar el vuelo y a los hombres que van a arrostrar los peligros del Atlántico también; en Fécamp no hay bendiciones ni música ni comitiva que venga a infundirles valor. Los que se marchan saben que esto no es una fiesta y que algunos no volverán. Los abrazos desconsolados y las lágrimas contenidas de las mujeres se lo recuerdan, pero la esperanza de volver con un buen botín oculta la amargura de la separación. La angustia de las madres, las esposas y las novias se torna en desesperación y en profunda tristeza cuando, tras meses de espera, comprueban que sus allegados no se encuentran entre los supervivientes que bajan a tierra[208].

En *L'île des perroquets* descubrimos tres puertos distintos: el de Galapas, el de Cumaña y el de Toulon. El primero es un refugio poco seguro en el que el *Walrus* echa anclas para que la tripulación se reanime gastando su dinero en compañía de jóvenes cariñosas que apagan la sed que han ido acumulando durante el viaje; alrededor del fondeadero se extienden los barrios bajos de la ciudad, cuyas tristes casas permanecen sumergidas en la penumbra; por delante, el navío tiene el terreno despejado y está preparado para, si fuera necesario, poder zarpar a cualquier hora. En el segundo caso, el vaivén de las velas de los barcos anclados en los malecones de Cumaña recibe, al fondo de la laguna, a la chalupa de *La Portuguesa* mientras que la estrambótica embarcación que la había arrastrado hasta aquí se va a atracar mucho más al norte de la isla. Los curiosos y el capitán del puerto salen a acogerla enseguida y, en palabras del pirata que narra la historia, todo sale a pedir de boca; no obstante, a pesar de que esta escala es más prolongada, en cuanto el peligro les amenaza, los caballeros de fortuna se hacen de nuevo a la mar en un hermoso bricbarca que pasa por entre los diques que meses antes les dieron abrigo y que ahora les cercan. Por último, el bergantín *Ville-de-Toulon* lleva a Antoine y a Soledad a su puerto de origen, a la patria del protagonista y a la región en la que pasarán el resto de sus días[209].

Tras haber cogido las diligencias de Avignon y Barrochain l'aîné y haber atravesado el Ródano en barca, Hippolyte y Delphine llegan al «port maritime» que debería permitirles consumar su huida e iniciar una nueva vida en común lejos de los

---

J.-P. Richard: *Poésie et profondeur,* p. 51 y Christian Chelebourg (dir.): *Figures: cahier du Centre de recherche sur l'image, le symbole, le mythe,* (Dijon), nº 16-17, «Imaginaire de la boue», (1996).

[208] *Quand on est matelot…*, pp. 1 y 15.

[209] *Op. cit.*, pp. 45-46, 220 y 346.

lugares en los que se les puede identificar fácilmente y se pondría fin a esta unión ilícita. Avanzando por tierra firme, el narrador nos conduce al corazón de la localidad y, una vez aquí, se detiene a contemplar la «conque aux rives sinueuses» que parece querer engullir a la más joven de las dos protagonistas. Antes de embarcarse definitivamente, Delphine se replantea durante la espera la decisión que había tomado; la línea divisoria que separa el mar de la tierra es tan confusa como sus ideas: las fachadas de las casas están demasiado cerca de la superficie tornasolada en la que flotan las naves cuyos bauprés amenazan a las ventanas curiosas; a través de un entramado de vergas, el cielo apenas se vislumbra. Desde la habitación del hotel escucha el crujido de las planchas de las cubiertas en las que las jarcias se secan al sol; la visión oscilante de las velas y los barcos que se reflejan en el agua reaviva sus recuerdos en el momento de dar el paso. A bordo del *Hirondelle* se resuelven sus dudas, comprende que su temperamento no es aventurero, que Hippolyte le había arrastrado hasta aquí y que desea volver al punto de partida[210].

Por lo que respecta a los puertos fluviales, la gabarra que en una ensoñación romántica traslada al escritor de *La Malaquaise* a Amsterdam y a Amberes evoca un espacio poético que nada tiene que ver con el canal de 140 kilómetros de largo, 70 metros de ancho y 20 metros de profundidad por el que navegan sin dificultad los barcos de mayor calado[211], a pesar de que en ambos casos se trata de las mismas aguas. En la citada novela margeritiana no es el futuro sino el pasado el que inspira al protagonista: las cadenas o sucesión de maderos que impedían el acceso a la ciudad por el río en tiempos de Felipe Augusto le sugieren ideas que de alguna manera aparecen plasmadas en sus libros[212]. Como muy bien dice Pierre Mac Orlan[213], el Sena y sus muelles asocian pasado y presente. El propio Margerit sitúa en los célebres «quais» algunos episodios de sus novelas, que transcurren en distintas épocas. A finales del siglo XVIII, los pescadores habituales del quai des Orfèvres echan sus cañas como cada día,

[210] *Une âme damnée,* Paris: Colbert, 1946, (Trio), pp. 35-36 y 50.

[211] En la obra de Julio Verne: *París en el siglo XX,* Barcelona: Planeta, 1995, pp. 111 y ss., un ingeniero llamado Montanet excava este canal que sale de la llanura de Grenelle y desemboca cerca de Rouen.

[212] *Op. cit.*, p. 22.

[213] «Puentes y muelles», en Doré Ogrizek (ed.): *París,* Madrid: Castilla, 1955, p. 466.

sin inmutarse por lo que sucede en otros barrios de París[214]: ¿fanáticos de la pesca?, ¿«pêcheurs» por necesidad? No sabemos. A diferencia de Hemingway[215], Margerit prescinde de los elementos pintorescos del paisaje e insiste en la calma y en la vida cotidiana de la zona; el personaje principal de *La Malaquaise* acostumbra a pasear por esta zona y a menudo viene a comprar sellos, monedas y objetos diversos a los vendedores que diariamente están sentados junto a sus puestos en la isla de la Cité. Un poco más adelante, el quai Malaquais es el escenario ambivalente en el que coexisten el ajetreo de las reuniones literarias que tienen lugar en casa de Françoise, la agitación de una circulación febril y espasmódica y la despreocupación de la gente que deambula por la orilla izquierda del Sena observando las «golondrinas» cargadas de turistas que remontan el río y ensimismándose al escuchar el chapoteo del agua que golpea una barca o choca contra las piedras; además, sauces llorones que protegen los bancos de los enamorados con sus ramas y, al otro lado, frondosos plátanos cuyas hojas insinúan que están cerca las vacaciones[216].

Lejos de la capital, en una ciudad cuyo nombre desconocemos, el antiguo «port aux herbes» de *Les amants* [217] está ubicado en las afueras. Para llegar a él, Rico atraviesa lóbregas calles, al final de las cuales se atisban reflejos intermitentes de agua negra. Junto al río, los clientes de Chez Clodomir guardan sus coches en una mugrienta cochera antes de bajar la cuesta que les lleva hasta la barcaza más concurrida. Lo que fue una zona de carga y descarga, ahora se ha convertido en el lugar frecuentado por una mayoría de ricachones ávidos de placeres que colmen sus lujuriosos apetitos. Espacio sombrío, apartado de los barrios en los que imperan la moral y las buenas costumbres, este puerto aparece caracterizado como una especie de abismo tenebroso del que los pervertidos no pueden escapar[218].

---

[214] *La Révolution II*, p. 178.

[215] Ernest Hemingway: «Gente del Sena», *París era una fiesta*, Barcelona: Seix Barral, 1985, pp. 41-46.

[216] *Op. cit.*, pp. 14, 33 y 77.

[217] *Op. cit.*, p. 85 y ss.

[218] Gilbert Durand analiza el significado de los símbolos nictomorfos y catamorfos en *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, pp. 96-122 y 122-134 respectivamente. La satisfacción de los deseos más oscuros es una forma de luchar contra la angustia que produce el paso del tiempo.

En relación con los locales del servicio de transportes de los pueblos y ciudades margeritianas hay que decir que casi siempre están pensados para el traslado de personas y que señalan el punto de partida de un viaje que, en la mayoría de los casos sólo es de ida. Salvo la «poste aux chevaux» de la place Dauphine de Limoges, a la que acude Bernard varias veces en semana, bien para recoger sus pedidos, o bien para expedir los encargos de los minoristas de los alrededores[219], estos espacios de tránsito han sido concebidos para los viajeros, sus equipajes y sus acompañantes. En *La Révolution I,* los baules y las cajas voluminosas que contienen todas las pertenencias de los Mounier aguardan en el despacho de diligencias la salida del furgón que les trasladará al nuevo domicilio de Lise y Claude; tras despedirse de sus mejores amigos y escoltados por su fiel sirvienta, estos llegan con las últimas maletas y suben al vehículo que, entre adioses y lágrimas, les aleja de París a su pesar, un día siniestro azotado por la llovizna[220].

Sylvain no tiene el ánimo necesario para acompañar a sus padres a la estación porque le angustia pensar que el tren que le separará de ellos, de manera implacabe e indiferente, le dejará completamente solo en el andén cuando desaparezca por el túnel que incluso por la mañana es oscuro «comme du sang caillé». Si bien hay que reconocer que las circunstancias no son demasiado favorables para monsieur y madame Lazare, llegado el momento de independizarse, su hijo siente que le cortan el cordón umbilical para siempre, de ahí que sea incapaz de asistir a su marcha[221]. En este caso la experiencia es más dolorosa para el que se queda, aunque tanto él como sus progenitores tengan que empezar una nueva vida.

La misma estación pone fin a una etapa de la existencia de Philippe, que el aprendiz de periodista prefiere olvidar; por ello, espera con impaciencia el momento de subir al rápido que le conducirá a la ciudad en la que iniciará una relación satisfactoria y que le brindará nuevas perspectivas. Para subrayar las diferencias que existen entre dichas localidades, Margerit insiste en el aspecto sucio y desagradable de la «gare», construcción miserable cuyos ladrillos han absorbido el humo de las locomotoras desde hace muchos años y cuyo ajetreo y malos olores le irritan. Para evitar «la bousculade

[219] *La Révolution I,* p. 46.
[220] *Op. cit.,* p. 472.
[221] *Le vin des vendangeurs,* p. 339.

des hommes d'équipage poussant à grand fracas leurs chariots, le va-et-vient des arrivants et des partants, le roulement et le sifflement des trains qui emplissaient de leur fumée, de leur odeur de charbon, d'huile et de fer chaud le hall étroit», el protagonista sale fuera y se sienta en un banco del patio cenagoso en el que la hierba helada parece más marchita a la luz de las lámparas de arco. Observando el recinto con un profundo desprecio, Philippe saborea anticipadamente su revancha sin percatarse de que hace un frío húmedo que, atravesando el abrigo, penetra en sus huesos[222].

La barrera de Beyssac y la luz que de repente se atisba entre dos cortinas de cielo representan el límite que separa Mont-Dragon de París y la posibilidad de escapar a una existencia primero tediosa y después llena de sobresaltos: madame de Boismênil decide abandonar el lugar en el que se siente incómoda, vigilada y contrariada; para ello se sube al tren que poco más tarde se detendrá en La Jonchère y a cuya puerta Pierrette se humillará esperando que Germaine le permita ir con ella[223]. La gare d'Austerlitz, que Albert debería haber pisado unas horas antes, es asimismo el lugar al que el protagonista masculino de *Un soir à Paris* acude para librarse de la decepción amorosa de que ha sido víctima esa misma noche[224]; sin embargo, la de Brive es un sitio que el personaje de *Singulier pluriel* recuerda con agrado, pues, aprovechando que su padre tenía que desplazarse a la capital una vez al año, la familia comía ese día fuera de casa[225].

En cuanto a los puntos de llegada, habría que mencionar la «cour des Messageries» de Barrochaîn l'aîné, que en la huida de Delphine e Hippolyte marca el final del trayecto por tierra[226]; la de Limoges, que señala el comienzo de una fase de inactividad y de destierro como consecuencia de la inhabilitación militar de Lucien, y la estación de Beyssac. Minúscula, arropada por un bosquecillo de pinos, esta última consta de dos barreras blancas y de una caseta adornada con canastillos de alhelíes y pensamientos; a diferencia de las anteriores, esta «gare» traslada al viajero a un escenario romántico e irreal que parece salido del pasado: al otro lado del paso a nivel, un campesino tosco, vestido de terciopelo, aguarda al recién llegado junto a un cabriolet brillante aunque anticuado; la indiferencia de los hombres y del paisaje, el camino que

[222] *Ibídem,* p. 428.
[223] *Mont-Dragon,* p. 420.
[224] *Op. cit.,* pp. 19 y 30.
[225] *Op. cit.,* p. 166.
[226] *Une âme damnée,* p. 35.

se pierde entre los árboles, la pálida luz del cielo a la hora en que empieza a caer la noche, la placidez y el silencio que ni siquiera los silbidos de la locomotora logran turbar, alejan a Dormond del presente y de la realidad[227].

CALLES

Desde el puerto y la estación nos desplazamos a otros puntos de la ciudad a través de las calles; no obstante, este entramado de vías de comunicación está formado por fragmentos de terreno urbano, generalmente relacionados entre sí, que adquieren la categoría de lugar antropológico[228]. Casi siempre son los viandantes los que confieren el significado a las avenidas, los paseos, las travesías y los callejones margeritianos, pero la zona, la época del año y el momento histórico contribuyen a conformarlo. Reuniendo todos estos elementos, las primeras páginas de *Mont-Dragon* contraponen dos visiones diferentes de los ejes principales de París: la animación de los bulevares y de los Campos Elíseos, el atractivo de los escaparates de la rue de la Paix, la tentación de las tiendas de los soportales de la rue de Rivoli[229], los continuos desplazamientos de autobuses, taxis y coches desaparecen durante la ocupación; uniformes, caballos y banderas hormiguean entre l'Étoile y las Tullerías. Los más optimistas aprovechan para descubrir los secretos, hasta entonces ocultos, de estos lugares, pero quienes guardan un recuerdo horrible de las calles de la capital se niegan a volver a pisarlas si no recuperan su aspecto de antes de la guerra[230].

En ocasiones, Margerit nos introduce en barrios de trazado laberíntico cuyas vías son habitualmente inhóspitas. Para subrayar el contraste, caminamos previamente por una avenida bien iluminada y, de repente, giramos a la izquierda; de la mano del narrador cruzamos la rue d'Espagne, más estrecha y menos clara, y llegamos a la rue Vieille, sumamente oscura por la noche; avanzando por una extraña acera de tres

[227] *Mont-Dragon*, pp. 12-13.

[228] Espacio que tiene su propia identidad y que se opone a lo que Marc Augé define como «no lugares» en *Los «no lugares»*, p. 83 y ss.

[229] La rue de la Paix es conocida por sus joyerías y la de Rivoli por sus tiendas de recuerdos y de moda.

[230] *Op. cit.*, pp. 22-24.

escalones, observamos las fachadas miserables de las tenduchas que se alinean en esta especie de escalera formando entrantes y salientes; en un ambiente de hostilidad y violencia, asistimos a la primera prueba que ha de pasar Lurey y, dado que sale ileso, le acompañamos hasta las afueras siguiendo un recorrido intrincado que desemboca en la propiedad en la que tendrá que demostrar su valentía[231]. Si tomamos la rue de l'Arbre-Peint, tan estrecha que apenas puede pasar una pareja de frente, penetramos esta vez en un dédalo cuyas «[...] ruelles resserrées en couloirs, parfois couvertes, coupées d'escaliers tournants, se croisent et souvent se superposent en traversant les habitations»; una penumbra perpetua, cuestas empinadas que se pierden en la oscuridad y una sola criatura apoyada en una farola, pretenciosamente vestida, escuálida, encogida, «[...] plâtrée de blanc, rougie, charbonnée [...]», con los senos caídos y el triángulo que se dibuja entre sus fláccidos muslos al descubierto, ahuyentan al visitante que, ignorando dónde va, es conducido hasta este sitio y que se siente aliviado al salir a la avenue Niel, amplia, repleta de gente y con el horizonte del cielo a la vista[232]. En el puente de Alejandro acaba la claridad y comienzan las tinieblas; al otro lado del río, una maraña de «couloirs d'ombre lépreuse», de callejuelas de fachadas desconchadas y de pasillos estrechos y varicosos desemboca en el establecimiento preferido de los crápulas adinerados que tiempos atrás frecuentaban furtivamente la rue d'Espagne, calle obrera visitada por los burgueses libertinos que acudían a la guarida de Rico a disfrutar de los placeres que éste les tenía preparados[233].

Siniestro igualmente, el boulevard Pereire[234], en el que las «sirenas» que están al acecho a la puerta de los hoteles se abalanzan sobre los transeúntes[235]. «[...] venelle cabossée, gluante et sombre», la rue Torte conserva su «rusticidad» medieval en el siglo XX: fangosa, con fachadas de adobe y con un arroyo que arrastra lentamente detritos inmundos, esta callejuela suele estar muy concurrida cuando anochece; mujeres muy pálidas o muy maquilladas, con vestidos excesivamente cortos y batas demasiado

[231] *Ambigu*, pp. 22-25.

[232] *Ibídem*, pp. 51-56.

[233] *Les amants*, pp. 56 y 85.

[234] Aunque menos que las calles de Montmartre, de la Villete [sic], de Menilmontant, que describe Luis Bello en «Las calles siniestras», *El tributo a París*, Madrid: M. Pérez Villavicencio, 1907, pp. 96-100, y que «De día tienen un aspecto apacible e hipócrita» y, de noche «[…] sirven de fondo a figuras más siniestras que las calles y que las nieblas».

[235] *La Malaquaise*, p. 98.

abiertas, limpian la verdura, hacen punto y zurcen medias como cualquier ama de casa, a la entrada de los cafés y en espera de que lleguen los clientes; «ces maritornes et ces fausses mineures» ejercen la prostitución en un ambiente que a los más asiduos les parece familiar, pero que el narrador califica de sórdido: puesto de carne clorótica, cloaca miserable en la que se pudren estas criaturas marchitas mientras la gente bien –abogados, médicos, magistrados, comerciantes y comisarios de polícia– se disputa sus favores, la zona en la que el marido de madame Beaufort comparte sus ratos de ocio con sus iguales, a los ojos del protagonista, es nauseabunda[236].

La misma sensación de repugnancia experimenta Rex cuando se acuerda del domingo de noviembre en el que se desvanecieron las esperanzas que había puesto en Rose. Siempre rodeada de amigas, ella le miraba cada día cuando se cruzaban en la rue Nationale, él bajaba la vista y por la noche le escribía cartas que nunca echaba. Una noche gris, húmeda y fría, empezó a seguirla: por entre los plátanos sin hojas, ella aminoraba el paso, la distancia que les separaba disminuía y, a la luz de las farolas, él pudo contemplar por primera vez los cabellos que sobresalían de su toca de piel y las piernas que lucían envueltas en seda negra. A partir de entonces, siente la necesidad de verla andar por las calles sin que ella le vea; los días de fiesta recorre la ciudad en su busca, «[...] avec l'impression désespérante qu'elle était autre part quand il courait ici ou là». Dicha tarde de noviembre, a la salida del cine, Rosa da un rodeo invitándole así a decidirse, pero él, desconcertado y vacilante, es incapaz de reaccionar: su corazón late muy deprisa, se sonroja, le tiemblan las piernas y se queda estupefacto cuando la enternecedora niña que a él le hubiera gustado mecer y proteger, la mujer que había despertado sus deseos inciertos y su afecto, se vuelve para insultarle e intimidarle con sus gestos: «Elle se plaquait contre lui et sans perdre de temps à des préliminaires, sa main épouvantable allait droit au but». Paralizado y con ganas de vomitar, desde ese momento Rex se vuelve misógino y lucha contra sus propios instintos. Obsesionado con la pureza, por las noches sueña que anda desnudo por un laberinto de calles que se cruzan y se confunden; a cada paso, tropieza con un cesto como el de las vendedoras de quesos de cabra en el que busca la hoja con la que ha de cubrirse, pero sólo encuentra paja; vestido ya, ve a una mujer medio desnuda mientras él degusta una pieza de fruta

[236] *Le Dieu nu,* pp. 145-147.

tan fresca y tan jugosa que le produce un enorme placer y le eleva por los aires[237]. En estado consciente, repudia todo lo que le parece obsceno o lujurioso; por eso, cuando la mujer rubia y carnosa que le adelanta trata de provocarle con el movimiento de sus caderas, él se resiste, deja la rue Gambetta y coge varias calles estrechas y mal iluminadas sin perder el control de sus impulsos; si bien, el ruido de los tacones en el pavimento le excita y le exaspera de tal manera que, cuando de repente deja de oir el «tap-tap» de los zapatos de la chica que había inflamado su pasión, se lanza sobre ella: primero la agarra, pero enseguida la suelta; no puede soportar el contacto con la carne femenina ni la mirada de alguien que le conozca, de ahí que camine por delante a lo largo de una calle sombría y desierta. Involuntariamente, Rex toma los senderos de la humillación, de la mortificación y el envilecimiento[238].

El protagonista de *Un soir à Paris* también comete el error de enamorarse de una desconocida; sin embargo él no es un puritano. Su equivocación consiste en creer que la joven discreta y elegante que aparece y desaparece entre la multitud que entra y sale de los establecimientos nocturnos es distinta de las mujeres con las que se acuesta habitualmente. Aunque casto, el balanceo voluptuoso de su vestido le atrae como un imán y le arrastra por las aceras de la rue Royale, de los bulevares y, después, de la rue Sainte-Anne; si bien, antes de llegar al local en el que ella hace strep-tease, los pasillos del metro le preparan para la salida: la iluminación de las calles que recorren disminuye progresivamente y, en las profundidades del bar en el que penetran, se apagan todas las luces antes de que ella salga a escena. Decepcionado, Albert sale disparado en dirección a la estación, después se serena e intenta olvidarla y recobrar el dominio de sí mismo, reflexiona y se da cuenta de su desacierto[239].

Menos apasionados, otros personajes se conforman con admirar la belleza de las mujeres que transitan por las vías principales. Sus encantos constituyen el principal atractivo de las avenidas parisienses y pueden llegar a suplir la falta de alicientes que, excepcionalmente, hay en la capital: a pesar del triste aspecto que ofrecen las calles durante la Ocupación, las piernas de las ciclistas, que hasta entonces nunca se habían

[237] Sigmund Freud hubiera interpretado este sueño diciendo que se funda en una excitación sexual general, véase *Introducción al psicoanálisis*, Madrid: Alianza, 1982, p. 160 y ss.

[238] *Par un été torride,* pp. 134, 193 y 203.

[239] «Un soir à Paris», *Cahiers Robert Margerit,* nº III, pp. 18-20 y 30.

visto tan bien, atraen todas las miradas[240]. El enfermo que, tras meses de convalecencia, se atreve a salir a pasear con la esperanza de disfrutar contemplando la gracia y la distinción de las muchachas y las señoras, sufre una tremenda decepción al descubrir únicamente adefesios y seres de sexo dudoso: no entiende cómo la moda ha conseguido desfigurar incluso los rostros, echa de menos las minifaldas «[...] qui prêtaient aux jeunes femmes, [...], de gracieux airs de pages» y se consuela pensando que se ocultan bajo los abrigos largos que van barriendo las aceras, en espera de que llegue la primavera[241]. En cambio, Bruno vaga por entre acantilados grises, repletos de agujeros, en busca de madame Beaufort; se acerca a grutas misteriosas para explorar su interior, escudriña pasajes llenos de gente, se fija en los viandantes que se detienen a mirar los escaparates, en los que suben y bajan de los autobuses; en lugar de volver a casa, rastrea lo que le parece un complicado laberinto en el que no encuentra el Grial, pero que, tras disiparse las nieblas, le ayuda a aclarar sus dudas sobre sus propios sentimientos[242].

Algunas avenidas de París dan cuenta de la evolución de los sentimientos del escritor de *La Malaquaise* hacia Josette; desde su inicio, esta relación pasa por distintas fases que el narrador asocia a determinadas calzadas y aceras. A pie o en coche, los protagonistas recorren diferentes zonas de la ciudad. En sus desplazamientos, siempre es ella la que conduce y él se deja llevar, complacido y sin apenas resistencia. La primera vez que Bruno sube al automóvil de la joven no piensa en los hombres y mujeres que pasaron por aquí en otras épocas; a pesar de estar rodeado de vehículos, él sólo se fija en el rostro de Josette y en la deslumbrante perspectiva de los Campos Elíseos, «[...] moirés de reflets comme un fleuve et chatoyants comme un tapis déroulé depuis l'Arc [...]». Dichoso y melancólico, advierte que está empezando a vivir una historia que le parece de ficción y que sólo puede acabar en un callejón sin salida. Bajando por la avenue Foch, las ventanas iluminadas de las casas y el gran cielo abierto que alumbran las luces de París señalan el comienzo de un idilio para el que no hay demasiadas expectativas[243]. Más adelante, a la salida de un ruidoso café y tras dejar una de las arterias más transitadas de la zona del Arco de Triunfo, ella aprovecha para

[240] *Mont-Dragon,* p. 22.
[241] *Singulier pluriel,* pp. 6 y 23.
[242] *Le Dieu nu,* pp. 21-22.
[243] *Op. cit.,* pp. 81-85.

declararle su amor antes de llegar al Bois de Boulogne; con una puesta de sol como telón de foro, una cuesta tomada por «luciérnagas púrpura» que avanzan en línea recta y la sombría frondosidad de los árboles en la parte baja, el protagonista siente vértigo, se queda sin respiración, pero acepta el desafío: «J'étais comme un homme ébloui devant un trésor, et n'avais pas la capacité de le refuser». Bruno se percata de que se trata de una aventura que conlleva ciertos riesgos: nota que Josette se esconde entre la multitud, que elige lugares en los que puedan ser anónimos y que le oculta algo; no obstante, prefiere escuchar su llamada e ignorar lo que ella se guarda para sí ya que este envite le rejuvenece y reafirma su virilidad por última vez[244].

Pensando en todo lo que les separa, el escritor redacta una carta en la que expone las razones por las que deben poner fín a estos deliciosos encuentros. Por la acera de la avenue des Ternes, se dirige a la oficina de Correos; confuso y apesadumbrado, se pierde entre la gente que va de un escaparate a otro[245]. Los recuerdos le torturan al llegar a la esquina en la que ella le depositaba después de cada cita y siente un nudo en la garganta. Con la mirada puesta en la parte trasera de los automóviles, busca los faros del cabriolet de su amada; la perspectiva que tanto le gustaba contemplar cuando ella le recogía, hoy le parece truncada; le resulta doloroso ver a las parejas que se abrazan entre las ramas de los plátanos y le molesta hasta la luz fosforescente de la cruz verde de las farmacias. «[...] tout me faisait mal comme un courant d'air sur un large morceau de chair à vif [...]» porque, normalmente, a esa hora volvía después de haber disfrutado momentos muy agradables y se despedía hasta el día siguiente, mientras que ahora tiene la sensación de haber perdido lo que hasta ayer le hacía sentirse más joven y más vivo[246].

Superada la etapa en la que se enclaustran en su piso, deciden salir a pasear juntos de nuevo para ampliar su «comunidad de bienes»; él le guía por los barrios cargados de reminiscencias históricas o literarias y ella le muestra rincones menos librescos: «les rues villageoises de l'Abreuvoir», «les coins campagnards du XIVe».

[244] *Ibídem*, pp. 113-117.

[245] Años antes, el personaje de *La Malaquaise* podría haberse cruzado con los directores, los obreros y las taquimecanógrafas que pasan cuatro veces al día, de lunes a sábado, por la bonita calle industrial cuyo nombre ha olvidado el personaje de «Zone», pero que Apollinaire sitúa entre la rue Aumont-Thieville y la avenue des Ternes en *Alcools*, Paris: Gallimard, 1920, p. 8.

[246] *La Malaquaise*, p. 160.

Aquí y allá se encuentran con la simplicidad de la vida: les basta con contemplar una acacia aureolada de nubes, un tejado brillante como una armadura o una cúpula que se alza de repente entre dos calles como si fuera una burbuja de pintura. En los bulevares, el espectáculo al que asisten es de otro tipo: «[...] la foule, monotone comme la mer mais dont on ne se lasse pas plus que d'elle [...]» pasa sin cesar ante sus ojos; cada rostro traído y llevado por la marea humana, reproduce su propia existencia, pasea penas y alegrías como las suyas por las aceras. En solitario, Bruno atraviesa el Cours-la-Reine, anegado en brumas crepusculares; confuso, piensa en la información que acaba de recibir acerca del pasado de Josette y trata de convencerse a sí mismo de que lo importante es el presente. Casualmente, ve aparcado el cabriolet de la joven en las inmediaciones de la casa de Françoise y, de repente, se siente traicionado: analizando los detalles que sin darse cuenta había ido anotando, llega a la conclusión de que su última conquista le ha mentido y ha estado representando una farsa durante todo este tiempo. Finalizada su relación amorosa, de su existencia en común le queda el recuerdo de sus paseos por la ciudad que, como al resto de los enamorados, les acogió en su seno y cuyo corazón latía al mismo ritmo que el suyo[247].

El placer de andar sin rumbo fijo y sin prisa es el entretenimiento preferido del protagonista de *La Malaquaise;* en sus ratos de esparcimiento le gusta callejear por las zonas tranquilas del centro de la capital. Con la llegada de la primavera, los brotes de las ramas que llaman a su ventana, la transparencia del cielo y el sol que vuelve a salir después del último aguacero le incitan a salir de casa en dirección al Sena; en el muelle de Conti visita a la vendedora de monedas y, dejándose seducir por una pieza tentadora –«une didrachme de Carie», con el rostro de Helio[248] en una cara y una rosa[249] en la otra–, comete una locura. Su pasión por los sellos también le trae hasta los muelles: en sus puestos compra algunos de los ejemplares que luego cambia en los Campos

[247] *Ibídem,* pp. 186-187, 210, 260-261 y 287.

[248] Según Pierre Grimal: *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine,* pp. 183-184, a Helio se le suele representar «[...] en la plenitud de la virilidad y dotado de gran belleza. Su cabeza está rodeada de rayos, formando como una cabellera de oro»; de ahí que a Bruno le atraiga no sólo por su valor estético e histórico sino también por su significado.

[249] Símbolo de la perfección, pero también de lo efímero, que habría que relacionar con el idilio que está a punto de acabar. Véase *Dictionnaire des symboles,* pp. 822-824.

Elíseos[250]. Los aromas estivales procedentes de los cafés, la indolencia de los clientes que charlan tranquilamente en torno a las mesas de las terrazas, el sol, la ingravidez del cielo, la calma que se respira a la hora en que termina el trabajo le predisponen para que dedique lo que queda del día a la «flânerie». Lejos de los lugares en los que la velocidad y el tumulto crispan el ánimo de los parisienses, entre libros, mapas antiguos y grabados, Bruno escucha el murmullo del agua bajo los árboles. Entre el puente de las Artes y la place Saint-Michel, contempla la grandiosidad de los monumentos que tiene ante sus ojos e imagina la fisonomía de los edificios majestuosos que en esta parte de la ciudad presenciaron los acontecimientos más destacados de los siglos XIII, XIV y XIX. A la orilla del río, los parapetos de piedra que impiden que los sonidos poco armoniosos de París lleguen hasta aquí le trasladan en el tiempo: en los adoquines del pavimento resuenan los pasos de los truhanes y los malhechores de hace doscientos años; en las calles de los alrededores de la rue Dauphine escucha cómo provocan con insolencia a la patrulla que va de ronda; por el Petit-Pont desfila el séquito de Juliano el Apóstata, que se va a luchar contra los Bárbaros. Al atravesar la Cité, se cruza con las carretas que se dirigen con las víctimas del Tribunal Revolucionario a la place de la Concorde. En la rue Montmartre observa las fachadas de las casas y los rostros de la gente; absorto en sus pensamientos, se olvida del tráfico y de los malos olores y aspira el perfume fresco y verde de la primavera. Deambula ensimismado hasta llegar a la place de la Bourse y, sorprendido de haber venido a parar a este sitio, se dice que han sido sus reflejos de peatón los que le han llevado por las aceras. Reflexionando sobre sí mismo, el narrador nos explica que sus ojos tienen dos pupilas: «[...] l'une ouverte sur le monde extérieur, l'autre sur l'espace sans dimensions que nous portons en nous [...]», una que ve por donde van los coches y otra que le permite ir distraído[251].

Callejear implica «lentitud, disponibilidad y apertura al mundo»; mejor que cualquier diccionario, Pascal Dibie precisa el significado de dicho término en *La pasión de la mirada*[252]*:* «es dejarse llevar, no por los pies sino por los sentidos. Es seguir un color, es tropezar con un olor, es dejarse atraer por sonidos, es saborear el momento».

[250] Según Paul Gilson: «Balada de los Campos Elíseos» en Doré Ogrizek (ed.): *París*, p. 320, los filatelistas se agrupan en Marigny desde 1875 y son muy numerosos en la época en que Margerit sitúa esta novela.

[251] *Op. cit.*, pp. 20-25, 77 y 258-259.

[252] *La pasión de la mirada: ensayo contra las ciencias frías*, Barcelona: Seix Barral, 1999, p. 165.

En *Le vin des vendangeurs,* dos personajes se deleitan vagando por las calles de dos ciudades diferentes. El primero sale de su casa un poco malhumorado cuando de repente percibe la suavidad de la tarde de primavera. A la entrada de la rue Croix-Mandonnaud, un espino blanco que asoma por encima de un muro «[...] accrochait au ciel pas encore tout à fait noir, une grappe d'étoiles». Sylvain se asombra de que una callejuela que no tiene sino empalizadas y construcciones industriales le impresione más que un paisaje. Sorprendido de sí mismo, piensa en el último cuadro de Léomont y empieza a comprender, ya no sólo con la inteligencia sino también con el corazón y con los sentidos, la propensión de su amigo a pintar extrarradios grises. Exultante y deseoso de hablarle a todo el mundo de su reciente viaje a Holanda, este último le cuenta cómo su primer día en Rotterdam se perdió por las calles cercanas al puerto, cómo, sin preocuparse de buscar el camino[253], siguió adelante y sin rumbo fijo por entre los almacenes y las viviendas del barrio y salió a lo que le parecieron los dominios de la Bella durmiente del bosque: a lo largo de una calle ancha, reluciente y vacía, una gran cantidad de árboles cargados de hojas frescas ocultaban las fachadas, el cielo y el resto del mundo; tan sólo se distinguían algunas puertas barnizadas y ventanas con cortinas blancas; en medio del silencio, los sonidos atenuados y lejanos de un piano y un violín salían de una de ellas. Para expresar lo que sintió en ese instante, prefiere cederle la palabra a Baudelaire: «Mon enfant, ma sœur, songe à la douceur...»[254].

Recorrer Roma, en simón[255] y a pie, resulta igualmente agradable cuando se cuenta con un buen cicerone. Complaciente y sagaz, monsieur Dillon pasea a su mujer y a Lazare por los lugares de esta singular ciudad que más les pueden gustar: itinerarios de ensueño durante los cuales se limita a conducirles a los sitios de interés y no habla demasiado para que éstos no pierdan su encanto; trayectos cortos que incluyen visitas a los talleres en los que trabajaron los grandes artistas italianos, a los museos que

[253] Hans-Jürgen Gawoll: «El paseo: ensayo sobre la anticuada usanza del andar» *Revista de Occidente,* (Madrid), nº 160, (sept. 1994), pp. 85-86, considera que el paseo es más enriquecedor que la excursión pues: mientras esta tiene fijada una meta de antemano, el primero es un «libre deambular a placer».

[254] *Op. cit.*, pp. 69-71.

[255] Abreviatura de «coche de Don Simón» que alude al propietario de coches de alquiler y que en Madrid se aplicaba a los coches de caballos. En francés, «fiacre» procede de saint Fiacre, patrón de los jardineros cuya efigie figuraba en la entrada de una casa de la rue Saint-Antoine de París que alquilaba este tipo de vehículos; se empleaba metonímicamente por «cocher de fiacre»; véase *Dictionnaire historique de la langue française,* p. 1420.

conservan sus obras y a los rincones en los que transcurrió su vida privada; rutas agradables que pasan por antiguas vías, circuitos en los que, antes de volver al hotel, se detienen a otear un horizonte natural en el que destacan el río Tíber, los campos verdes y rojos y, al fondo, los Apeninos[256].

Las calles margeritianas no llevan sin más de un punto a otro de la ciudad. Incluso las que, a primera vista, no parecen dignas de ser mencionadas nos ayudan a interpretar los textos del autor. Una simple referencia histórica: «La rue de la Boucherie ramènera le touriste à l'époque des corporations et des consuls»[257], puede proporcionarnos cierta información sobre el pasado de toda una aglomeración urbana. La aclaración sobre el nombre de la cuesta en la que está ubicado uno de los espacios más significativos de «Un drame historique» es más valiosa de lo que creemos al empezar a leer este relato de estructura circular, pues «l'étroite rue Mont-à-Regret», además de abrir y cerrar la narración, enlaza el presente con los tiempos en que los condenados que salían de los calabozos del Présidial subían esta pendiente en contra de su voluntad[258]. En su lucha contra las negras sombras de la noche, el resplandor de las líneas de puntos que, al principio de la novela, nos permiten seguir el curso de las avenidas de *Les innocents et les coupables* nos orienta a la vez que nos introduce de lleno en la atmósfera de la obra[259].

En *Les amants,* la fastuosa perspectiva que brinda la avenida que desciende hacia los muelles subraya el contraste que existe entre dos barrios de una misma localidad y resalta la singularidad de la mansión de los Aigremore, cuya sobria decoración la distingue de las construcciones «[...] chargées de bossages, de cariatides, de guirlandes, de balcons ventrus [...]» de sus vecinos. La suntuosidad de las edificaciones levantadas en los siglos XVII y XVIII y los aires de grandeza de las residencias de los nuevos ricos constituyen la antítesis de las calles grises de fachadas ennegrecidas en las que viven y trabajan los obreros. No obstante, la nueva burguesía abre las puertas de sus moradas a algunos de los que nacieron en la rue d'Espagne y fueron a la escuela de la rue de la Tonnellerie, mientras que las familias de rancio

[256] *Le vin des vendangeurs,* pp. 392-396.
[257] *Le Limousin, province multiple.*
[258] «Un drame historique», *Ambigu,* p. 59.
[259] *Op.cit.* , p. 1.

abolengo se limitan a codearse con ellos en el club, las pistas de tenis o los campos de golf[260].

Diversas calles unen y separan al mismo tiempo; en particular, las de las islas de *L'île des perroquets*. Desde los barrios portuarios hasta la parte más alta de Galapas, los caballeros de fortuna suben por una pendiente muy pronunciada que va ganando en luminosidad a medida que van ascendiendo. Entre las zonas más sombrías y aquellas que dominan toda la bahía existen estadios intermedios que apenas son relevantes, ya que de lo que se trata es de llegar a la cumbre, lugar en el que Antoine toma conciencia de la belleza del entorno y del horror del garrote. En un extremo de Cumaña, la Alameda del Mar aisla el palacio del virrey, al bifurcarse en dos ramales que lo rodean completamente y, a un lado de éste, reúne auténticas joyas de la arquitectura hispanoárabe que miran o a la playa o a las arenas de la laguna; en dirección al centro, el paseo se estrecha, se inclina hacia arriba y disminuye la exuberancia de los jardines de las propiedades privadas[261]. En *Frédéric-Charles Messonier*[262] modernas vías, que desde la ciudad nueva se adentran en el casco viejo, dividen barrios que permanecen en la Edad Media: con callejas de casas de adobe y vigas de madera, entre las cuales las mujeres ponen a secar la ropa en tendederos de palo de escoba, y arroyos por los que corren riachuelos malolientes a las puertas de las viviendas[263].

La calle es, además, el espacio abierto en el que los empleados de un periódico de provincias pueden respirar aire puro después de haber estado absorbiendo los vapores de plomo que despiden las máquinas de la sección local[264]. A pesar de estar vacía, resulta acogedora para el que vuelve a sus itinerarios cortos y familiares tras haberse visto engullido por una inhóspita maraña de avenidas y pasajes subterráneos; menos íntima a la hora en que cierran las tiendas y se llena de empleados y clientes tardíos[265].

---

[260] *Op. cit.*, pp. 37 y 53-56.

[261] *Op. cit.*, pp. 46-47 y 219-220.

[262] *Op. cit.*, p. 152.

[263] Refiriéndose a las ciudades de provincias, Eugen Weber: *Francia: fin de siglo*, Madrid: Debate, 1989, p. 82, habla de los viajeros que, a finales del siglo XIX, se lamentaban de la desaparición de las calles medievales sin prestar demasiada atención a los olores pestilentes que emanaban de dichos lugares. Por la descripción de Margerit, deducimos que la conjunción de lo pintoresco y lo pestífero se prolonga en la ciudad natal del protagonista hasta la primera mitad del siglo XX.

[264] *La femme forte*, p. 62.

[265] *Une tragédie bourgeoise*, pp. 30 y 227.

«[...] un monstrueux manège de formes confuses, agressives, tourbillonnant dans une stridence assourdissante» hasta que el mundo curvo y rotatorio empieza a estabilizarse, a enderezarse, a recuperar las líneas horizontales y las perpendiculares: los suelos se aplanan, las aceras dejan de hacer olas; los muros, los árboles, los objetos y los rostros se mueven cada vez menos[266]. Medio oscura y amarillenta en pleno día, la «rue» parece el decorado de una película surrealista[267].

Onírico y grotesco es el espectáculo que ofrecen las calles de Cumaña el día de la fiesta de los Locos. Tras las solemnes ceremonias católicas de la Pascua, el instinto pagano, el gusto por la mascarada y la violencia de la España religiosa y despiadada se mezclan en esta encrucijada de culturas durante veinticuatro horas. Desde el comienzo de la noche y al amparo de los disfraces y las máscaras[268], se desencadenan los instintos mientras duran los autos de fe de la Inquisición. Las mujeres decentes se encierran en sus casas; el pueblo invade todos los lugares de tránsito de la localidad; del puerto y de los arrabales sube una «espuma» que, al juntarse con la de los extrarradios de la parte alta, se desborda. A través de la mirada curiosa y sorprendida del extranjero, seguimos de cerca a los primeros travestidos, que salen disimuladamente de los portales cuando suena el cañonazo que anuncia el cierre del puerto y van rozando los muros antes de decidirse a mostrar el enigma de sus efímeros atuendos; provistos de antorchas[269], algunos nos guían en nuestro descenso hacia la place Sainte-Estelle. En las paredes de la Alameda, unas vasijas de cristal de colores, en las que flotan unos discos de cera atravesados por mechas, iluminan desde abajo a la muchedumbre cada vez más compacta y proyectan en las murallas alucinantes frescos de sombras altas, monstruosas y en perpetuo movimiento.

---

[266] *Frédéric-Charles Messonier,* pp. 145-146 y *Singulier pluriel,* pp. 2-4. El protagonista de ambas obras tarda dos años en recuperarse de una terrible enfermedad que se manifiesta en forma de dolores oculares, naúseas, temblores y vértigos.

[267] *Singulier pluriel,* p. 23.

[268] La máscara revela tendencias inferiores de las que el individuo se quiere liberar, exterioriza inclinaciones perversas y es utilizada tanto en catarsis individuales como colectivas; véase *Dictionnaire des symboles,* pp. 614-618.

[269] Según Chevalier y Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles,* p. 956, la antorcha es la luz que ilumina la travesía de los Infiernos y los caminos de la iniciación.

Bajo una lluvia de pétalos de jazmín y rosas deshojadas[270], entre gritos, risas estridentes y llamadas, Michault y Antoine tienen que cogerse del brazo para no perderse; la multitud les empuja contra un gigantesco cochino rosado[271] que, empinado sobre las patas traseras, les restrega las delanteras en las narices lanzando unos gruñidos que hacen reir a una Venus de exuberantes formas aunque un poco marchita[272]; otra mujer acude a refrotar sus pechos bamboleantes contra ellos. La marea humana les separa y les arrastra a cada uno en dirección contraria. Dejándose llevar por la corriente, Antoine ve las llamas del Infierno cada vez más cerca; en las inmediaciones de la plaza, el barullo es tal que no se puede avanzar; sin embargo, un cortejo logra abrirse camino entre la gente penetrando como la reja de un arado. Llevada en andas, la voluptuosa estatua de Santa Estela se tambalea por encima de las cabezas, sosteniendo el cuerpo del mártir Esteban con el gesto de una fervorosa amante; seguida de penitentes con capirotes, la santa y apasionada pareja se pasea entre el olor a flores «agonizantes» y un agradable aroma a incienso[273]. A su paso, los rostros burlescos se inclinan, las rodillas se hincan en el suelo y las bocas modulan salmos invocando su auxilio. Detrás de la procesión, la muchedumbre arrastra de nuevo al protagonista, que gira con los demás pegado a una mujer de senos voluminosos y carne lechosa que, al tratar de apartarse de su posesivo compañero, le quita el capuchón de la hopalanda y deja su identidad al descubierto. En su inesperado encuentro con Israel Hands[274], el conde Henri de Giard

[270] A pesar de que por lo general la flor representa la virtud y la perfección, el significado de los pétalos arrancados y pisoteados está relacionado con el desenfreno y el desorden que reina en las calles de Cumaña.

[271] Símbolo de los deseos impuros; véase Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos,* p. 126.

[272] Hermana del sol e hija de la luna, Venus representa tanto el amor espiritual como la pura atracción sexual, si bien Margerit insiste en el significado crepuscular; véase *Dictionnaire des symboles,* pp. 999-1001 y Pierre Grimal: *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine,* pp. 39-40.

[273] Paradójica asociación de lo corruptible y lo incorruptible, la voluptuosidad y lo sagrado, lo divino y lo humano, que Margerit ha sabido captar a la perfección. Véase el significado del incienso en *Dictionnaire des symboles,* pp. 402-403.

[274] Uno de los piratas tomados de *La isla del tesoro* que abandonan a Antoine y a sus amigos en el cayo de los Papagayos. Margerit rinde homenaje a Robert Louis Stevenson respetando la identidad de Billy Bones, George Merry e Israel Hands y dando vida al temible Flint. Como cuando se entretenía modificando el destino de los protagonistas que encarnaban el Mal en las novelas de Julio Verne en sus noches de adolescencia (Madeleine Berry: *Robert Margerit*, pp. 28-29), el autor de *L'île des perroquets* rejuvenece a estos personajes, les da mayor consistencia psicológica y, para lograr mayor coherencia, les hace pasar por algunos lugares mencionados en el relato del escritor de Edimburgo, también a bordo del *Walrus*.

obtiene valiosa información y recibe una cuchillada en la mano; pero, cuando reacciona, el agresor ya se ha escurrido entre el hormiguero humano como la sinuosa serpiente que es[275].

A duras penas, consigue desmembrarse de este grupo oscilante de hombres y mujeres que intenta acercarse a la catedral. Dando un largo rodeo por unas calles transversales baja hacia los jardines sobre el mar, donde el gentío tiene sitio suficiente para expandirse, los gritos se apagan en los rincones oscuros y el mar se lleva los malos olores de la fiesta. Apoyado en una barandilla, escucha el rumor de las olas y el potpurrí de diversas músicas, observa cómo las parejas de baile se ponen frente a frente, se cruzan y vuelven a cogerse del brazo, cuando, de pronto, nota que le tocan el hombro; Michault le señala un grupo de enmascarados vestidos con hopalandas que han venido a buscarle y quieren hablar con él bajo los árboles del principio de una alameda. Con el alba, remontan el paseo y bajan al puerto para preparar su marcha[276]. En este retorno anual al caos primigenio, la ciudad entera se regenera. En su rebelión contra el tiempo concreto, los rituales de esta orgía carnavalesca y atroz permiten saltarse las normas que dictan la razón y la sociedad, de ahí que el delirio y las extravagancias propias de *los locos* tomen todos los paseos y avenidas durante ese día[277]. En este agotador recorrido por las calles de Cumaña, Margerit sabe mantener el interés del lector por la intriga de la novela y por las costumbres establecidas en los territorios españoles de ultramar; no obstante, en obras posteriores seguirá demostrando su habilidad para compaginar ficción y realidad.

Por lo que respecta al resto de celebraciones que tienen lugar en la isla, sólo sabemos que durante las grandes solemnidades los simples mortales ven pasar de lejos al todopoderoso virrey, dentro de su carroza y en medio de una pompa oriental[278]; si bien, los desplazamientos habituales de otros personajes también producen expectación. En sus paseos, don Gusman despierta la curiosidad de los viandantes: su carruaje, una

[275] Sin ningún escrúpulo a la hora de traicionar a sus amigos, Israel Hands se identifica con el reptil peligroso que se desliza por el mundo subterráneo y se mueve en los estratos más primitivos de la vida; véase Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos,* pp. 407-410.

[276] *L'île des perroquets,* pp. 277-290.

[277] Véase el significado de la fiesta, el carnaval, la orgía y el loco en Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos,* pp. 118, 204, 280 y 341.

[278] *L'île des perroquets,* p. 212.

especie de calesa con el escudo de la corona, navega como una suntuosa galera en un mar de cortesanos a caballo que le rodean y le ríen las gracias; a su alrededor, los coches de las mujeres, «ces basses balancelles d'osier»[279], forman una espumosa orla de muselinas y linón; agitada por un vaivén interior, la cabalgata se detiene cuando el secretario del virrey desea apearse para, con la excusa de presentarle sus respetos a alguna dama, hacer todo tipo de preguntas[280].

Mañuela causa admiración cuando pasa en su carroza de color venturina[281], tirada por cuatro caballos berberiscos blancos[282]; no obstante, no es el vehículo lo que más llama la atención: a pesar de su soberbia y su indiferencia, su extraordinaria belleza hechiza a todo el género masculino y algunos son capaces de humillarse ante ella repetidas veces. Mujer fatal que ni siquiera se digna en conceder una simple mirada a Brice, ella baja por la Alameda del Mar a la hora en que «[...] un doigt invisible montait la gamme des lumières qui s'allumaient l'une après l'autre sous les arcades» y empieza a hacerse completamente de noche. Como si su paso fuera un acontecimiento importante, el autor nos prepara previamente para la llegada de este momento de manera que, a la vez que describe el ambiente de esta avenida, va incrementando la impaciencia de quien se hace pasar por Louis D'Autremont y del propio lector, que espera inquieto el desenlace del episodio.

Montado en un hermoso caballo árabe, «une puissante bête noire»[283], Brice también está magnífico con una chaquetilla torera de seda dorada, unos bombachos al estilo andaluz, cogidos a la altura de la rodilla por unas botas de ante blanco con espuelas doradas, los cabellos sueltos y unos guantes de cuero sosteniendo un sombrero junto a la cadera. A una distancia prudencial, Antoine le sigue y nos va contando lo que sus sentidos perciben. En el primer tramo de la avenida, los vendedores ambulantes pregonan su mercancía: agua fresca, sandías, vasijas de barro... A la hora en que la luz del atardecer se despoja de su cruel fulgor, los carruajes de los hacendados descienden

[279] Embarcación con la proa más alta que la popa y acabada en punta.

[280] *L'île des perroquets*, pp. 252-253.

[281] Cuarzo pardo amarillento con laminillas de mica dorada. El significado negativo de este tono está relacionado con el orgullo, la crueldad y la degradación moral de la joven; véase René-Lucien Rousseau: *Les couleurs…*, pp. 135-137 y *Dictionnaire des symboles*, pp. 535-537.

[282] El color blanco deslumbra, pero indica frialdad lunar; además los caballos blancos anuncian la muerte de Brice; véase René-Lucien Rousseau: *Les couleurs…*, pp. 146-148.

[283] Representación de la impetuosidad del deseo del jinete.

por la parte de la alameda que conduce a los jardines sobre el mar; los caballeros dejan que sus monturas caracoleen en torno a los coches de las señoras que, tendidas y envueltas en muselinas, les acompañan; los capitanes de navío se abren paso con los codos entre los indígenas a los que tratan con desdén; unas mulas hechas un brazo de mar llevan a unos frailes mundanos; unas muchachas con mantón miran a todos de hito en hito con sus ojazos negros y, al girar sobre los talones, sus holgadas faldas descubren los tobillos a través de unas medias caladas blancas. En esta atmósfera a la vez vivaz y de molicie, fresca y lánguida, el narrador va haciendo el inventario pormenorizado de los detalles que más llaman su atención: «[...] le mouvement d'une main abandonnée à la fraîcheur de la course, un bras ployé hors des blancheurs, l'éclat d'une bouche, l'éclair d'un œil sombre...»; las flores que dan vueltas en el aire y caen dejando unos remolinos de perfume embriagador; la respiración del mar, escalofriante y voluptuosa. En esta encrucijada de diversas culturas, Antoine se fija en la palpitación de los volantes y las puntillas que dan mayor realce a frutas carnosas, en el crujido de los cueros, la nobleza escultural de los purasangres que levantan majestuosamente sus patas delanteras, los jinetes con trajes de colores llamativos, el sonido de las bridas cuando chocan con las espadas, las gualdrapas historiadas de las mulas, el impulso ascensional de los troncos que sostienen copas repletas de hojas y flores, los azulejos multicolores, la traslucidez de los mármoles, el atrevimiento de las columnatas, la perspectiva sobre las aguas más bellas: «[...] tout n'était qu'enivrement, luxe de la vie, beauté du monde» a los ojos del caballero de fortuna enamorado de Soledad y también lo hubiera sido para Brice si se hubiera sentido correspondido.

Sumamente inquieto sobre su cabalgadura, este último escucha los cañonazos de cierre del puerto, la campana mayor de la catedral iniciando el ángelus y otros tañidos que, al unísono, entran en el concierto que saluda la noche y que anuncia el paso de Mañuela[284]. Años atrás, cuando era niño, un repiqueteo levantó de la cama a los habitantes del pueblo en el que vivía con sus padres para avisarles de la presencia del rey en sus tierras; los vecinos se despertaron sobresaltados al oir unos toques

[284] *L'île des perroquets*, pp. 244-247 y 250.

preocupantes, estrepitosos y poco habituales[285]; asomados a las ventanas y a las puertas de sus casas con los ojos legañosos, vieron desfilar a infinidad de soldados que dejaron machacada y llena de cagajones la calle principal; en medio del fragor de herraduras y ruedas, el centelleo de las armas y la luz cegadora de las antorchas, una carroza azul, oro y fuego pasó como un rayo: «C'était le roi qui s'en allait à l'armée»[286].

Igualmente interesados por lo que sucede fuera de sus casas, los parisienses de finales del siglo XVIII y principios del XIX ocupan las aceras y calzadas de la capital cada vez que hay una convocatoria pública. Pese a que, durante este periodo, la normalidad es excepcional, en determinadas fechas se congregan los hombres y mujeres que quieren participar en manifestaciones solemnes y/o festivas en calidad de actores o como simples testigos oculares. El 4 de mayo de 1789, el pueblo invade las calles de Versalles desde el amanecer para asistir a la procesión que se celebra la víspera de la inauguración de los Estados Generales, con el fin de «appeler sur leurs travaux les bénédictions célestes». Convencidos de que el cielo no tiene nada que hacer en los asuntos relacionados con la razón e irritados por tan pueril demora, algunos representantes del Tercer Estado caminan en dirección al punto de encuentro convenido abriéndose paso entre la gente: numerosos vehículos de todo tipo –incluidas carretas– vierten sus ruidosos cargamentos e inmediatamente vuelven a tomar la dirección de París en busca de nuevos curiosos. La multitud comienza a tomar posiciones entre la iglesia de Notre-Dame y la catedral de Saint-Louis. A medida que aumenta la temperatura, las colgaduras de la corona que decoran los balcones desde el día anterior recuperan sus verdaderos colores; las banderas blancas y doradas, las oriflamas azul Espíritu Santo, los grandes adoquines de sílice claro terminan de secarse. Las ventanas, alquiladas a precios desorbitados, se llenan; las pandillas de muchachos que llegan a pie y chillando desde París se encaraman a los tejados y, alborotados por el trajín de abajo, los vencejos se arremolinan y chirrían en lo más alto. Poco antes de la llegada de las carrozas de la Corte, la guardia francesa y la guardia suiza despejan la vía pública empujando a la muchedumbre contra las paredes y formando hileras infranqueables. Pasan los

[285] Véase el significado ambivalente de la campana: por un lado, sonido armonioso que, en opinión de Chevalier y Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles*, pp. 262-263, «[...] dissout les limitations de la condition temporelle», y, por otro, ruido desagradable y de mal agüero.

[286] *L'île des perroquets*, pp. 90-91.

encargados de encender los cirios cuya llama apenas se ve con el sol. Los músicos de la capilla real abren la marcha cuando empiezan a sonar las campanas[287]. Sacerdotes y cantores entonan el *Veni Creator*. Tras los pendones avanzan los hombres de negro[288]. Claude se cuenta entre ellos; percibe el abigarramiento del gentío detrás de las líneas tricolores y bicolores, ve las ventanas llenas de cabezas y el hormigueo de los tejados, escucha las aclamaciones con que el pueblo acoge a sus diputados y el clamoroso «Vive le Roi!» que les acompaña durante todo el trayecto[289].

Dos años y dos meses más tarde, los sans-culottes trasladan los restos mortales de Voltaire al Panteón. Lise y Claude los ven desfilar bajo la lluvia, desde la casa de Buzot: el cortejo fúnebre parece interminable; un destacamento de caballería con sus trompetas, una unidad de zapadores, el batallón de los alumnos de la Escuela Militar preceden a la carroza tirada por dieciseis caballos blancos en la que viaja el cuerpo sin vida del célebre filósofo; en un despliegue de estandartes, en medio de un tropel de soldados nacionales y de músicos, las delegaciones se suceden: mozos de cuerda del mercado central con sus sombreros blancos y con sable, verduleras con picas de las que cuelga un letrero que dice: «La dernière raison du peuple» en respuesta a la «ultima ratio regum» que Luis XIV mandó grabar en los cañones, obreros provistos de las herramientas de su trabajo, actrices coronadas con hojas de roble[290], ancianos de semblante respetable[291], jovencitas y niños vestidos a la antigua, una representación de la Asamblea, de los Jacobinos, del Club de los Franciscanos, de las sociedades populares; Beaumarchais con un grupo de autores que se hace pasar por la familia espiritual de Voltaire; después, una diosa saliendo de una nube de gasa y un arca dorada con las obras del escritor. La puesta en escena y la música han cambiado. Los revolucionarios adoptan nuevos símbolos extraídos de la Antigüedad clásica. Con la laicización del Estado y la abolición de los antiguos privilegios surgen otros rituales en los que interviene activamente el pueblo. En opinión de Claude, la intención de

[287] Sonido que revela el inmenso poder de la divinidad; véase *Dictionnaire des symboles,* pp. 262-263.

[288] Los representantes del pueblo.

[289] *La Révolution I,* pp. 160-161.

[290] Adorno que en sí mismo y por la materia con que está hecho ennoblece y eleva espiritualmente a la persona que lo lleva; véase *Dictionnaire des symboles,* pp. 221 y 303-306; Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos,* p. 146-147 y De Gubernatis: *La mythologie des plantes II,* p. 65.

[291] Como los del Senado de la antigua Roma.

encumbrar a un hombre tan admirado por sus ideas es buena, pero la representación es desastrosa: «[...] la grandeur, en ce jour, n'était pas du côté du peuple». Como si se tratara de una venganza del Cielo, los aguaceros deslucen la fiesta: los cartones se estropean, las túnicas romanas se convierten en simples trapos empapados. Quienes desde la orilla derecha del Sena miran en ese momento tienen la oportunidad de resarcirse de sus agravios burlándose de un espectáculo tan grotesco. En definitiva, Voltaire sale perdiendo[292].

El 22 de julio de 1792, dos cortejos recorren las calles de París desde las ocho de la mañana para proclamar que la patria está en peligro. Para conmover a la ciudadanía, Sergent había fijado previamente el ceremonial a seguir. A la cabeza del desfile marcha un destacamento de caballería con sus trompetas. Detrás: seis piezas de artillería, los tambores, cuatro ujieres a caballo con las enseñas de la Libertad, la Igualdad, la Constitución y la Patria, doce oficiales municipales con su fajín, un guardia nacional llevando una enorme bandera tricolor, otros seis cañones, una compañía de la milicia nacional a pie y, por último, un segundo cuerpo de caballería. El conjunto avanza al ritmo fúnebre de los tambores y, a intervalos regulares, se detiene para hacer públicas las decisiones tomadas en la Asamblea: las trompetas convocan a la gente del barrio y entonces un guardia municipal lee en voz alta el decreto que termina con la frase: «Citoyens, la patrie est en danger»[293]. Pocos días después, una pequeña comitiva se forma espontáneamente y camina por la orilla izquierda del río en dirección a las Tullerías: un rascatripas, dos pífanos y un chiquillo tocando el tambor celebran la suspensión de Luis XVI y el triunfo del profeta Marat, quien, recién salido de su sótano, despechugado y con una corona de laurel[294] ciñéndole los cabellos negros, marcha victorioso a hombros de un obrero y un guardia nacional[295].

Más organizada aunque también más grotesca, la procesión de la que oye hablar Louvet en casa de Cibot recorre las calles principales de la Cité y la «ville haute» de Limoges, precedida por un destacamento de la milicia de sección y seguida por las cinco carretas de detenidos procedentes de Brive, Colonges, Meyssac, Obazine, Corrèze

[292] *La Révolution I*, pp. 403-404.
[293] *La Révolution II*, p. 144.
[294] Símbolo de gloria y fama.
[295] *La Révolution II*, p. 228.

y Lapeleau, entre los cuales se cuentan humildes labradores condenados por haber retenido el grano, trabajadores acusados de actuar en contra de los intereses de la Nación, negociantes sospechosos de federalismo, aristócratas parientes de emigrados. Para darles una lección, la Société populaire se sirve de «[...] tout ce qui faisait le *beau* de l'ancien régime, de tous ces objets pour lesquels ils avaient marqué un attachement si vif et si soutenu»: sans-culottes con capas y casullas, vestidos con toga, disfrazados de penitentes, frailes y monjas van por delante de un sacerdote que, blandiendo una patena y un purificador, cabalga a lomos de un asno con mitra. Les siguen un cochino tocado con una corona, rodeado de cordones, engalanado con cruces y con un cartel que dice: «Je suis le roi Cochon»; otro lleva la tiara, los hábitos pontificales y la inscripción: «Ego sum papa»; cuatro hombres con gorro rojo transportan un enorme sarcófago decorado con las palabras: «Royalisme, Féodalité, Superstition, Égoïsme, Fédéralisme». A su alrededor, ciudadanos y ciudadanas ataviados como aristócratas enlutados, con los cabellos sueltos[296] y gimiendo. Detrás, los que salmodian «Requiescant in pace» y, después, la música que acompaña a la Société populaire, cuyo presidente entona cantos patrióticos junto a los otros miembros y da el brazo a la diosa Razón. Los Jacobinos de Limoges, «[...] demeurés à la mode du mois dernier [...]», no saben que Robespierre está en contra de este tipo de manifestaciones públicas y que ahora su celo podría ser considerado contrarrevolucionario[297]. Durante los primeros años de la Revolución, estas mascaradas estaban permitidas, pero poco a poco la cúpula del poder se da cuenta de que un día u otro el pueblo también podría mofarse de sus actuales gobernantes, de ahí que trate de imponer cierta disciplina determinando por adelantado la indumentaria y el comportamiento apropiados[298].

Con Maximilien, el culto a la «déesse Raison» pasa a segundo plano y la fiesta en honor del Ser Supremo se convierte en el acontecimiento más solemne. Ayudado por cincuenta comisarios y veintiocho artistas, David se encarga de organizar la gran ceremonia. La víspera, carretas cargadas de rosas cogidas en diez leguas a la redonda, de plantas y flores silvestres desfilan por las calles mientras los parisienses se esmeran

[296] Según Chevalier y Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles*, pp. 234-237, en China todavía hoy se sueltan los cabellos en señal de duelo.

[297] *La Révolution III*, pp. 197-199.

[298] Richard Sennet: *Carne y piedra…*, p. 325 y ss., distingue entre el ambiente festivo de las calles de principios de la Revolución y el de los sucesivos regímenes revolucionarios.

en adornar sus casas. A la mañana siguiente, las fachadas aparecen decoradas con banderas y guirnaldas verdes y floridas que exhalan aromas penetrantes. Camino del pabellón de la Unidad, algunos miembros de la Convención se sienten ridículos con el uniforme exigido y el ramo de espigas y flores que tienen que llevar en la mano y recuerdan la procesión de los Estados Generales: bajo la autoridad de otro tirano, otra bufonada parecida e igual despilfarro de fondos públicos. Todas las mujeres acuden a las Tullerías vestidas de blanco: las casadas, con manojos de rosas; las solteras, con canastillos llenos de pétalos[299]. Durante la intervención del orador, los aplausos se expanden por las arterias principales del centro, pero al acabar resuenan algunas carcajadas antes de entonar el himno que todos los ciudadanos debían llevar aprendido. Formado el cortejo, cien tambores seguidos de un destacamento de caballería abren la marcha; en segundo lugar, los diferentes grupos de las secciones; luego, la Convención escoltando a un rústico carro tirado por ocho bueyes con los cuernos dorados, cubiertos con los colores nacionales: encima de él va sentada la Libertad, a la sombra de un árbol, con una maza y rodeada de utensilios agrícolas. Delimitando el espacio destinado a los representantes de la Nación, una cinta tricolor llevada «[...] par l'enfance ornée de violettes[300], l'adolescence ornée de myrtes[301], la virilité ornée de chêne[302] et la vieillesse ornée de pampres[303]» ciñe a los «convencionales» tal y como prescribe el programa; no obstante, la virilidad y la vejez hacen reír a los espectadores y el carro que precede al cuerpo de caballería que cierra el cortejo también resulta grotesco transportando a un grupo de ciegos que a coro van cantando alabanzas a la divinidad.

Contrario a la descristianización del pueblo, el Incorruptible trata de conciliar deismo, civismo y patriotismo el 8 de junio de 1794, para lo cual reúne en este desfile diversas representaciones de los valores que quiere transmitir a toda la ciudadanía: por

[299] Símbolos de castidad y de pureza respectivamente.

[300] Pierre Grimal: *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine,* p. 222, cuenta la historia de Yamo, el niño de las violetas.

[301] Una de las plantas predilectas de Dioniso, que cedió para que pusieran en libertad a su madre, y también materia con la que, según una versión de la leyenda de la Bona Dea, ésta fue flagelada por Fauno, su padre, al negarse a acceder a sus deseos amorosos; véase Pierre Grimal: *Ibídem,* pp. 66 y 126-128.

[302] En un roble sagrado se encuentra la solución a la impotencia de Ificlo; véase *Ibídem,* p. 235.

[303] En relación con la sabiduría, véase *Dictionnaire des symboles,* p. 1012.

un lado, la capacidad de trabajo y sacrificio de los ocho[304] bueyes[305] que podrán levantar el país; por otro, el respeto y la sumisión al poder que encarnan el vehículo del Sol[306] y la maza[307]. Pero los que le rodean no están de acuerdo con él y así se lo hacen saber: caminan de mala gana haciendo caso omiso al ritmo que se les marca y se agrupan como mejor les parece, increpan a David, se burlan de las llamadas al orden de los ujieres y se separan cada vez más de Robespierre para dejar sitio a los muertos. A pesar de los vítores de la multitud y las salvas de la artillería, el celebrante se siente solo en este desierto, triste y amargamente decepcionado; sin embargo, no es consciente de que, como él, esta fiesta es tiránica: desde las cinco de la mañana tiene de pie a miles de mujeres, niños y ancianos que tienen prohibido comer, beber o sentarse «[...] parce que cela eût été contraire à la majesté de la cérémonie». Al final del trayecto se desvanecen numerosas siluetas blancas y, poco antes de iniciar la vuelta, se produce la desbandada[308].

En 1814, para adular servilmente al conde de Artois y a la duquesa de Angulema, Beugnot toma la iniciativa de imponer la observancia de las fiestas religiosas y de restituir las procesiones: los habitantes tienen la obligación de decorar las fachadas de sus casas, los ciudadanos han de descubrirse y arrodillarse ante el desfile, la circulación está prohibida y las tiendas, los restaurantes y los cafés no pueden permanecer abiertos mientras duran los oficios. El narrador comenta la impopularidad de estas ordenanzas –dictadas por el director general de la Policía– que contribuyen a desacreditar a Luis XVIII y, unas páginas más adelante se refiere a las ceremonias que, con motivo del aniversario de la muerte de Luis XVI, se celebran el 21 de enero de 1815. El traslado de tan augustos restos adquiere un carácter expiatorio: los mariscales acompañan al rey, las campanas doblan a muerto, las calles presentan un aspecto lúgubre, pero entre la poca gente que sale a ver el cortejo se escuchan burlas y los

[304] Número asociado al equilibrio cósmico, a la regeneración de la humanidad y a la resurrección ; véase *Dictionnaire des symboles,* pp. 511-512.

[305] Símbolo de la fuerza tranquila, relacionado con el trabajo y la fecundación de la tierra y vinculado al Sol por sus cuernos dorados; *Ibídem,* pp. 133-134.

[306] Conducir el carro equivale a llevar las riendas del país; asociado a Júpiter, este vehículo representa el poder soberano de Robespierre; *Ibídem,* pp. 208-211 y 548-549.

[307] Símbolo de los métodos dictatoriales utilizados por Maximilien en su ejercicio del poder; véase el significado de la maza en *Ibídem,* pp. 618-619.

[308] *La Révolution III,* pp. 420-432.

soldados que presentan sus armas canturrean «Bon voyage, monsieur Dumollet!»[309]. Esta es la última referencia a festividades o conmemoraciones que hemos encontrado en la tetralogía revolucionaria; no obstante, «la rue» es el espacio en el que se hace la Revolución, por lo que, además de estas celebraciones, Margerit recoge los pequeños y los grandes acontecimientos que se producen tanto en las avenidas como en las callejas de París, Limoges u otras localidades en este periodo de la historia de Francia.

En el primer tomo de *La Révolution,* Margerit nos describe el ambiente de las calles de una ciudad de provincias antes de pasar a la capital. A primera vista, la atmósfera de finales de 1788 es la misma que la de meses atrás: unos pasan, otros pasean y algunos se dan cita en un callejón sin salida que pronto dejarán de frecuentar[310]. Sin embargo, enseguida advertimos que la situación está cambiando: un hombre extraño, por su forma de mirar y por su aspecto, trata de llamar la atención de Claude; después toma apresuradamente la calle que baja, da la vuelta al edificio de la Moneda y, a última hora de la tarde, se adentra con decisión en un dédalo oscuro, de fachadas desconchadas y calzadas irregulares que ora se estrechan, ora se ensanchan, por las que se desliza de manera tortuosa hasta llegar al domicilio de otro hermano francmasón[311].

Las primeras muestras lemosinas de descontento tienen lugar en abril del 89. Cansado de escuchar promesas que no llevan a ninguna parte y harto de tener que pasar penurias mientras los privilegiados viven desahogadamente, el pueblo se amotina en la «ville basse» para pedir que se reparta el trigo que almacenan los acaparadores. Camino de la plaza en la que se producen los disturbios, el diputado Mounier-Dupré atraviesa las calles insólitamente vacías de la parte alta de la ciudad: ninguna familia de paseo en esta tarde de domingo, nadie en el umbral de la puerta de las casas, miradas escrutadoras que se acercan a las ventanas al escuchar el más mínimo ruido... En la zona

[309] *La Révolution IV,* pp. 426 y 439-441.

[310] No sólo por las bajas temperaturas del invierno, sino también porque la relación de Bernard y Babet no irá más allá; véase *La Révolution I,* p. 44.

[311] Es evidente la similitud que existe entre este trazado sinuoso y complicado y el camino que han de recorrer el extraño personaje cuya identidad todavía no conocemos y François Nicaut para subir un peldaño más de la escalera de la masonería y cumplir con las obligaciones contraídas el día del juramento; a este respecto, véanse *La Révolution I,* p. 71, José A. Ferrer Benimeli: *La masonería española en el siglo XVIII,* Madrid: Siglo veintiuno, 1974, p. 31 y ss. y *Ritual del aprendiz masón: grado primero del rito escocés antiguo y aceptado. Obras masónicas oficiales I,* Madrid: Felipe Samarán, 1923, p. 69 y ss.

del Château, las mujeres se han encerrado en sus hogares y los hombres, o bien se han incorporado a sus respectivas compañías o, dejándose llevar por la curiosidad, se han acercado a la Cité. Por fín, en la rue Boucherie, Claude encuentra a un centinela que le pone al corriente de la situación. A medida que va bajando, la tensión va en aumento. En las proximidades de la catedral deja su calesa junto a los carruajes de las autoridades de Limoges; aquí aguarda la milicia que está de reserva. Un poco más allá, artesanos, mujeres de condición humilde, hombres de edad e incluso sacerdotes tratan de averiguar qué sucede aunque sin correr demasiados riesgos. Detrás de la iglesia, las callejuelas que descienden hacia el río rebosan de gente exaltada que un grupo de soldados y de burgueses uniformados intenta detener para evitar que se sume a los que protestan blandiendo garrotes y herramientas de hierro[312].

A finales de ese mismo mes, en el faubourg Saint-Antoine de París estalla una revuelta sonada aunque incomprensiblemente violenta[313]. La efervescencia del primer día es moderada: un simple estruendo provocado por falsos rumores que alarman a los supuestos empleados de Réveillon, quienes, tras manifestar su descontento delante de la fábrica de papel pintado, se marchan sin armar demasiado alboroto y sin haber causado daño alguno. El martes 28 de abril, bandas de individuos salidos de no se sabe dónde[314], procedentes del quartier Saint-Marceau, vienen a quemar esta vez no a un muñeco, sino al propio dueño de la manufactura. Cuadrillas de violentos invaden la vivienda, saquean la tienda, destrozan los talleres y hacen fogatas con los muebles, los papeles y las mercancías, en medio de la calzada y sin que nadie les detenga. Las fuerzas de orden público llegan muy tarde, pero la reacción es brutal: interceptan la calle, conminan a los rebeldes a dispersarse y, al recibir abucheos y pedradas por respuesta, abren fuego sobre la turba. Furiosa, ésta se lanza contra los soldados y provista de armas, hiere a los caballos para desarzonar a los jinetes. Una hora más tarde, el temporal amaina y, poco a poco, vuelve la calma; cuando los representantes del pueblo llegan al lugar de los hechos a informarse de lo sucedido, se cruzan con un vehículo militar que traslada muertos y heridos y encuentran a los vecinos, apesadumbrados y pasivos, asomados a

[312] *La Révolution I*, pp. 111-112.

[313] Ya que era de todos conocido que el trabajo de los obreros de Réveillon estaba bien remunerado.

[314] Al parecer, se trataba de provocadores pagados por el duque de Orleans; véase *Histoire et dictionnaire de la Révolution française,* pp. 1066-1067.

las ventanas y a las puertas de sus viviendas. Los rayos del crepúsculo[315], que iluminan la Bastilla al fondo, se cuelan por entre las fachadas. Dubon y Claude se acercan a observar las fumarolas de la casa de Réveillon, las cicatrices dejadas por las balas en sus muros y las salpicaduras de color rojizo que decoran las paredes de los edificios contiguos. Cadáveres de caballos con el corvejón cortado yacen en medio de charcos de sangre. Una mano ha quedado marcada al pie de una parra amputada de la que penden racimos púrpura. Un cuerpo sin vida se halla suspendido de una chimenea con la cabeza hacia abajo. A pesar del olor a quemado y del hedor que despiden los regueros que todavía corren por el suelo, el protagonista percibe el perfume de las lilas de los jardines cercanos; si bien, a su lado pasan dos seres harapientos que pasean los restos sanguinolentos de algunas víctimas de la matanza y hacen chantaje a los viandantes reclamando un óbolo[316] para estos pobres desgraciados[317].

Aunque también existan rincones por los que poder ir tomando el sol tranquilamente una tarde de domingo, el grado de crispación popular es mayor en la capital y la reacción de la gente que vive en la miseria es más desmesurada. Al llegar a la rue des Cygnes, Brissot, Pétion, Santerre y Claude se encuentran con una multitud vociferante que avanza levantando una gran polvareda y agitando en el aire «[...] deux espèces de boules indéfinissables que l'on eût dites chevelues»: entre las palas de unas furibundas lavanderas cuelgan dos cabezas humanas zarandeadas por madereros y canteros –reconocibles por la carmañola y el pantalón blanco– armados con picas y horcas[318].

Sin embargo, el comportamiento de «la foule» no siempre es agresivo: el 17 de julio de 1791, cuando los Jacobinos se ven forzados a salir del convento, la multitud abuchea a los cobardes representantes y ovaciona al Incorruptible, «[...] qui dissimulait ses frémissements sous un aspect glacial [...]» y que, entre los vítores y los aplausos de los patriotas, se dirige a casa de Pétion en busca de asilo. Antes de abandonar el recinto, los miembros del Club escuchan el creciente rumor que viene del exterior, pero, esta

[315] Símbolo del final de un ciclo y del comienzo de otro nuevo, este crepúsculo vespertino precede a la oscuridad y al caos del periodo revolucionario.

[316] Clara referencia al óbolo que recibía Caronte por pasar las almas a la otra orilla del río de los muertos; véase Pierre Grimal: *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine,* p. 89.

[317] *La Révolution I,* pp. 141-146.

[318] *Ibídem,* pp. 429-430 y 432.

vez, las amenazas e injurias provienen de los soldados de La Fayette, que, de vuelta del Campo de Marte, solicitan permiso para asaltar la sala y destruirla a cañonazos[319]. No obstante, las calles del primer tomo de *La Révolution* también están frecuentadas por transeúntes anónimos que forman parte del decorado y se limitan a representar la diversidad, el movimiento y la animación cotidiana de París, por diputados que recorren diariamente el *pasadizo* que une el Manège con las Tullerías y por personajes que, como Pétion cuando atraviesa el oscuro túnel del bulevar[320] en busca de los reyes, jugaron un papel importante en la historia de Francia[321].

Por lo general, la «rue» de la segunda parte de la tetralogía suele estar muy concurrida, pero hay momentos en los que la población se queda en casa o despeja la mayoría de las calles para concentrarse en determinados puntos de la ciudad. El día en que la Convención nacional condena a muerte a Luis XVI, Claude atraviesa un «univers déshabité» a media noche, vigilado por patrullas y fríamente iluminado; horas más tarde, cuando los vendedores ambulantes de periódicos pregonan la muerte del rey, las ventanas siguen cerradas y una mano se estira por entre las hojas de algunas puertas para comprar la última gaceta[322]. El 21 de enero de 1793 los parisienses tienen prohibido salir de sus viviendas antes de la ejecución del ciudadano Capet; por las vías principales de la capital sólo transitan hombres armados fieles a la república, si bien, la mayor parte de los soldados cumple con su obligación a pesar suyo y entre ellos se hallan infiltrados numerosos defensores de la monarquía, dispuestos a dar su vida por su soberano y preparados para desviar su carruaje en el momento preciso e introducirlo en la angosta rue de la Lune. La víspera, a la vez que los pregoneros anunciaban la hora y el sitio en el que tendría lugar el ajusticiamiento, los organillos se compadecían del pobre Luis y, antes del alba, se fijan carteles que invitan al pueblo a levantarse contra la tiranía de la Convención, la Comuna y los Jacobinos, pero, en el instante en que, tras los tambores, los granaderos, los dragones y la artillería, pasa el cupé en medio de un

[319] *Ibídem*, pp. 440-441.

[320] A pesar de sus palabras tranquilizadoras, Pétion sabe que tiene encomendada una tarea delicada que asume con disimulada incertidumbre.

[321] *Ibídem*, pp. 289, 346 y 367.

[322] *La Révolution II*, p. 533.

«buisson de baïonnettes», el barón de Batz y otros ocho hombres son detenidos por la doble hilera de fusileros con casco de cuero que les separa de la berlina[323].

Durante las horas nocturnas de las primeras semanas del año, las bajas temperaturas recluyen a los habitantes de París en sus hogares; de manera que sólo constatan el frío y el vacío de los trayectos urbanos aquellos que han permanecido reunidos hasta muy tarde y que se detienen por el camino a analizar la situación política[324]. En épocas de miseria, paro y agitación popular, los ciudadanos no se atreven a salir después del crepúsculo de la tarde si no es necesario o si no van armados; desde que oscurece, «[...] les rues deviennent de véritables coupe-gorge [...]» : en las lóbregas callejas de la Cité, en los callejones miserables del barrio Maubert y en los sórdidos islotes repartidos por toda la «ville», hormiguean vagabundos venidos de fuera, mendigos y maleantes que cometen hurtos, saqueos, agresiones e incluso asesinatos[325]. Aun cuando salir al exterior comporta ciertos riesgos, permanecer encerrado durante el día supone vivir aislado; por eso, aunque angustiada, la criada de los Mounier-Dupré se deja llevar por la curiosidad y recorre el trecho que le separa de sus parientes más próximos: ver, saber lo que pasa, contrastar el punto de vista de sus señores y asistir al desarrollo de los acontecimientos le ayudan a vencer el miedo[326].

La oposición zonas tranquilas / barrios agitados señala a menudo la distancia que separa a quienes se despreocupan de las cuestiones de interés general de los hombres y mujeres que cambian el curso de la historia. La serenidad que emana de los muelles contrasta con la excitación de la rue Saint-Honoré: a un lado, individuos que pescan en calma; a otro, patriotas que se interesan por las decisiones que se toman en la sección de los Quinze-Vingts[327]. En el Marais, impasibles ante los estruendos que se escucharon por la mañana, algunos burgueses juegan a las cartas al final de un «hermoso»[328] día de verano mientras en otros paseos y avenidas celebran con exaltación y alegría la toma de

[323] *Ibídem,* pp. 543-545.
[324] *Ibídem,* p. 38.
[325] *Ibídem,* p. 79.
[326] *Ibídem,* p. 310.
[327] *Ibídem,* p. 178.
[328] Obsérvese la ironía de este término, pues Margerit se está refiriendo al 10 de agosto de 1792.

las Tullerías o se lamentan de los destrozos ocasionados por las balas de cañón y se quedan estupefactos al contemplar las huellas de la matanza[329].

A Nicolas le impresiona la normalidad de la rue du Dragon cuando, procedente de Saint-Germain-des-Prés[330], verifica que ese domingo las parejas pasean y las familias toman el fresco a la puerta de sus casas como cualquier otro día de fiesta, que un zapatero da repetidos golpes sobre una suela a la entrada de su taller y que ciudadanos a los que el toque de alarma, las proclamas y los rumores de complot dejan indiferentes se remojan el gaznate en las tabernas. En torno a la Abadía, el protagonista se sobrecoge al escuchar gritos como de animal degollado provenientes de simones que, a su paso, van dejando regueros de sangre y aplausos que alientan a quienes introducen sus picas y sus sables a través de la portezuela de dichos vehículos, pero, después, la placidez de la rue de Vaugirard le desconcierta igualmente: cerca de los lugares en los que los revolucionarios más feroces se ensañan con sus víctimas, los tenderos disfrutan de la benignidad de la tarde, las sirvientas van sin prisas a comprar el pan y el vino de la cena y se cruzan con los que vuelven contentos del campo; en los alrededores del monasterio tan sólo se oyen las risas y el ruido de la vajilla de los vecinos que están tomando un tentempié en el jardín contiguo al convento. Parece mentira que la vida sosegada y la muerte más atroz coexistan a tan pocos metros de distancia, que a los vecinos no les perturbe lo que sucede al otro lado de los muros ni se alteren cuando mujeres y niños pasan haciendo bromas, cantando y agitando la mano de uno de los cadáveres que transportan a Saint-Sulpice[331].

En su *Journal de «La Révolution»*[332], Margerit comenta que tuvo que hacerse un plano de la zona de la Abadía para no perderse en este dédalo hoy difícil de imaginar dado que las calles de trazado posterior y la actual acera de Saint-Germain-des-Prés impiden que nos hagamos una idea clara de la distribución del barrio en 1792. Gracias a estas precisiones sobre «[...] cet enchevêtrement de cours, de rues, de venelles» percibimos mejor la confusión y el desorden que siguen a las detonaciones de los cañones del Pont-Neuf y a los toques de campanas que invitan a los vecinos a correr: la

[329] *La Révolution II*, p. 230.
[330] En las páginas anteriores, Margerit alude a las degollinas de septiembre que tienen lugar aquí.
[331] *La Révolution II*, 315-316 y 322-323.
[332] *Op. cit.*, p. 47.

mayoría, para volver a toda prisa a sus casas y atrancar los postigos de sus ventanas y, algunos, para ir a buscar a otros artesanos que, armados como ellos con sus instrumentos de trabajo, van a «Faire de la bonne besogne patriotique». Los sans-culottes van engrosando el cortejo precedido por el comisario de la Commune y los tambores. La multitud aclama a los voluntarios. Grupos de hombres desaliñados y sobreexcitados que salen de los cafés vociferando arrastran a los indecisos hacia la rue Sainte-Marguerite. Entre los agitadores, Nicolas reconoce a una de sus clientas, antaño revolucionaria a medias y ataviada ahora con un vestido tricolor. Un clamor popular se acerca, se agudiza y se extiende desde el Sena hasta la rue Dauphine. Un ramal de esta corriente humana penetra en la estrecha y sinuosa rue de Bussi, fluye batiendo los muros y después se expande con violencia. Arrojado a la rue des Ciseaux, Vinchon atraviesa un pasaje bordeado de tiendas desde el que ve pasar armas resplandecientes, vehículos cargados de «traidores» y un tropel de gente que arremete a gritos contra los refractarios. Deslizándose por un pasadizo lleno de curiosos y por un callejón oscuro, paralelo a un costado de la prisión, el protagonista toma un atajo que le evita tener que aglutinarse con la muchedumbre enardecida[333].

Del 10 de agosto de 1792, Margerit nos muestra dos instantáneas: una de la mañana y otra de la tarde. A la hora en que los silbidos de los vencejos que se arremolinan en el cielo despiertan a Lise, a la rue Saint-Nicaise llega un vago rumor de los alrededores de las Tullerías, se escuchan lejanos redobles de tambor procedentes de algún muelle y resuenan levemente los toques de alarma. En ese mismo momento, la milicia nacional desciende por la rue Saint-Antoine: una masa azul, blanca y negra marcha por compañías de cien hombres; unos diez mil soldados avanzan con el fusil al hombro, bayonetas resplandecientes, tambores que van marcando el paso, banderas desplegadas y la artillería detrás de cada batallón. Por las callejuelas adyacentes bajan los ciudadanos pasivos[334], con sus picas, sus pantalones y sus gorros de lana roja, camino de la plaza en la que se unirán a las fuerzas regulares. Una vez más, el autor se sirve de la antítesis para oponer, en primer lugar, la atmósfera de dos barrios diferentes;

[333] *La Révolution II*, pp. 311-314.

[334] Aquellos que no formaban parte del ejército permanente, pero que eran requeridos en caso de necesidad. Para ser «citoyen actif» había que tener una renta de al menos doscientos cincuenta francos.

después, el distinto ambiente de dos tipos de calles de una misma zona[335] e, implícitamente y con un paréntesis que explica el por qué del cambio, el estado de la rue Saint-Nicaise cuando el sol comienza a disipar las brumas matinales y cuando más calor hace.

A lo largo del capítulo XIII de la segunda parte de *La Révolution II* Margerit relata los cruentos sucesos que se producen antes del mediodía y en el capítulo siguiente expone el resultado del desenlace de los mismos. Terminado el combate, la gente sale a enterarse de lo ocurrido. Dada la cantidad de soldados nacionales que transitan por estos lugares con el uniforme totalmente limpio y sin restos de pólvora en el rostro, se diría que es la fiesta de la Federación; sin embargo, los burgueses que encerrados hasta ahora se arriesgan a abandonar sus domicilios se conmueven al ver los montones de muertos que yacen aquí y allá; rodeados de mirones, estos cadáveres no llaman la atención de los viandantes despistados hasta que descubren un reguero de color rojo que corre hacia una alcantarilla de la rue Saint-Honoré. Un poco más adelante, varios hombres, más sucios que los operarios de un matadero, apilan cuerpos sanguinolentos como si se tratara de leños, haciendo un ruido que muy pocos son capaces de soportar. Cristales rotos, farolas destrozadas, postigos estriados y muros agujereados por las balas completan el desolador panorama que ofrecen las calles próximas al palacio de las Tullerías antes de caer la tarde[336].

Nueve meses después, en la rue Saint-Honoré, en la rue de l'Échelle y en sus alrededores se asiste a un espectáculo que Margerit califica de extraordinario, pues, durante la noche del 9 al 10 de mayo de 1793 se trasladan al Palais national todos los servicios de la Convención y los despachos de los veinte comités que todavía ocupaban la salle du Manège, el convento de los Fuldenses y el de los Capuchinos. En doce horas, entre el cierre de una sesión y la apertura de la siguiente, se vacían dichos edificios: miles de mesas, asientos, escritorios, clasificadores, tinteros, lámparas, cajas de cartón, carpetas, millones de legajos que se acumulaban allí desde el otoño del 89 son transportados por un gran número de ciudadanos enviados por las distintas secciones para ayudar. A la luz de la luna, de las farolas y de las lamparillas encendidas en todas las ventanas del citado trayecto pasan carros cargados de objetos destinados a amueblar

[335] *La Révolution II*, p. 197.
[336] *Ibídem*, pp. 224-225.

las habitaciones de las comisiones, una carreta con los mil doscientos candelabros necesarios para su iluminación y carretillas repletas de registros, informes y papel sin usar, tiradas o empujadas por burócratas y voluntarios[337]. Hervideros nocturnos y organizados, como éste, no son frecuentes en *La Révolution*. La agitación y el ruido de esta mudanza parecen más propios del día que de la noche, de ahí que Margerit haga hincapié en la claridad que baña todo el recorrido[338].

En relación con la oscuridad, en julio de 1793 los refractarios parisienses apenas transitan por las vías subterráneas del dédalo en que se esconden y que los habitantes de la superficie desconocen. En los últimos días de ese mismo año, dado que la municipalidad economiza el combustible de las farolas y la población permanece arropada con su edredón hasta el amanecer, las calles de Limoges están desiertas antes del alba: a las seis de la madrugada los tejados se confunden con el cielo, todos descansan menos los que están de guardia en sus puestos, las patrullas que, provistas de un farol, van de vuelta a casa y Guillaume Dulimbert, que se desliza con precaución para llevar a cabo otro plan secreto[339]. En una brumosa y fría tarde de diciembre, cuando el sol se pone, un sacerdote ultramontano sube la penosa cuesta de la callejuela de Monte-à-Regret, camino de la guillotina; mientras que Claude y Robespierre van dejando atrás los motivos que les llevaron a enemistarse y tratan de llegar a un acuerdo a medida que ascienden por la pendiente soleada que Maximilien recorre a diario en los dos sentidos y que representa los aciertos y desaciertos de sus intervenciones públicas, el alza y la baja de su popularidad[340]. Esta costana simboliza la ambición desmesurada del Incorruptible, quien ansía dirigir los destinos de la nación imponiendo sus criterios. En el tomo II de *La Révolution*, Babet confesaba que en su adolescencia soñaba con el boulevard de la Pyramide, con alcanzar una posición social y económica que le permitiera vivir en las mismas condiciones que los dueños de las casas a las que acudía –para servirles– desde los barrios bajos de la ciudad. La hija de Sage, el carretero, logra elevarse más de lo que había previsto, aunque, como Maximilien, pronto cae en picado;

[337] *Ibídem*, p. 638.

[338] En este caso, el peso del «determinante» es decisivo a la hora de interpretar el símbolo de la noche, ya que este «accidente» modifica sustancialmente su significado. Véase Gilbert Durand: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, pp. 96 y ss. y 197-198.

[339] *La Révolution III*, pp. 55 y 202.

[340] *Ibídem*, pp. 199 y 313.

si bien, al final de la novela, ella es un mujer acomodada que consigue la estabilidad deseada y Robespierre hace tiempo que ha muerto[341].

En marzo de 1795 Levasseur viene en busca de Claude para, a la luz de las farolas de su barrio, prevenirle de las estrategias que se están planeando y de las decisiones que podrían tomarse al día siguiente en la Asamblea, pero enseguida se dan cuenta de que no conviene hablar aquí porque hay espías que les observan. A estas horas, la presencia de «mouches»[342] en las calles indica que la insurrección se está preparando y que cualquier paso en falso o cualquier información reservada, captada por los adversarios, puede tener graves consecuencias[343]. Esta agitación encubierta se manifiesta abiertamente en mayo de 1795. El centro y el oeste de París parecen un campo de batalla. Las arterias principales están a la defensiva: las bayonetas relucen por encima de los uniformes azules y blancos, o azules con las solapas rojas de los soldados de infantería de línea, cuyo bicornio lleva sujeto un penacho de plumas escarlata. Por todas partes se ven compañías en marcha, batallones acampados con los fusiles recogidos en haces, pelotones de dragones verdes, de húsares grises, idas y venidas de estafetas. Las salidas de los «faubourgs» están fuertemente vigiladas. Hacia las tres, Kilmaine dirige sus entre mil doscientos y mil quinientos petimetres hacia la rue Antoine. El pueblo les deja avanzar burlándose de ellos. De repente, la columna se detiene ante una impresionante batería de cañones que les fuerza a retroceder: con una sola descarga de metralla les despedazarían en esta estrecha vía que no permite atacar en formación abierta. Al llegar a la única transversal de estos parajes, una barricada levantada a toda prisa con carretas y materiales preparados para este fin les cierra el paso. Viendo que están dispuestos a morir luchando, la gente aprecia su valentía y se limita a humillarles haciéndoles salir uno a uno de esta trampa, pero sin desposeerles de sus armas: «[...] on se contenta de rabaisser leur morgue en les faisant passer par les fourches caudines». Por la noche, dado que todos los accesos están cerrados con barricadas y artillería, los vecinos se van a dormir confiando en sus centinelas. A la

[341] Véase *La Révolution II*, p. 569.

[342] Jugando con el doble significado de la palabra «mouche», podemos hablar de nuevo del isomorfismo negativo de los símbolos teriomorfos y nictomorfos que traducen de nuevo la preocupación de los protagonistas; véase *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, pp. 75 y ss. y 96 y ss.

[343] *La Révolution IV*, p. 41.

mañana siguiente[344], el ejército termidoriano, a las órdenes del general de Boussay[345], apresa a las fuerzas populares «[...] dans un espace facile à défendre, certes, mais aussi à bloquer» y obliga a los rebeldes a capitular[346].

En otoño del mismo año, el 4 de octubre varias secciones realistas se alzan en armas contra los «buveurs de sang». Los comerciantes cierran sus tiendas, los burgueses se visten con el uniforme azul y blanco y sus correspondientes correajes mientras los patriotas convencidos acuden con lo puesto a defender los principios republicanos a la zona de los Quinze-Vingts. En esta ocasión, el barón de Menou, reacio a combatir contra sus iguales, ya sean nobles o burgueses adinerados, no reúne a sus batallones y escuadrones hasta que no se hace de noche y, en vez de formar tres columnas, los conduce en orden cerrado por la rue Vivienne. A la altura de la Bolsa, bajo la lluvia y entre luces vacilantes, se amontona un tropel de soldados de a pie, jinetes y cañones. En la rue Filles-Notre-Dame la cabeza de la columna sobrepasa la puerta del convento. En lugar de tomar posiciones, el general se dirige a la asamblea de la sección; es entonces cuando se da cuenta de que ni puede utilizar la artillería ni atacar con la infantería o la caballería: desde todas las ventanas les apuntan y tienen bloqueadas las salidas. Atrapado en esta ratonera, Menou no tiene más remedio que parlamentar y evacuar la zona. Algunos curiosos se cuelan por la rue de la Loi y la rue Colbert, se informan de lo sucedido y corren a contarlo. El barón es destituido y el 5 de octubre Bonaparte aplasta la revuelta: en la rue Saint-Roch crepitan los mosquetones, el humo se estira formando estratos alargados, las balas de cañón abren brechas en el bando enemigo, los partidarios de la monarquía responden, las bayonetas sans-culottes replican a su vez. Los insurrectos lanzan una mortífera descarga de fusilería, un redoble de tambor avisa a los patriotas e inmediatamente las bocas de fuego vomitan metralla. Tras el horrible estruendo, las volutas descubren numerosos muertos y heridos que profieren gritos y lamentos, los tenderos huyen a la desbandada y los más valientes se ponen a cubierto detrás de los cadáveres para seguir disparando. Napoléon enfila entonces la rue Saint-Honoré a derecha e izquierda, termina de diezmar a la facción rebelde y acaba con algunos infortunados revolucionarios que casualmente pasaban por aquí.

[344] El 23 de mayo de 1795.
[345] Más conocido como barón de Menou.
[346] *La Révolution IV*, pp. 92-94.

En la orilla izquierda del Sena, Maulevrier desemboca en el quai Malaquais procedente del faubourg Saint-Germain. Sus numerosos e ingentes batallones llegan a la vez por la rue des Saints-Pères, la rue de Beaune y la rue du Bac. Las masas de granaderos que fluyen por los distintos cauces se derraman por el muelle y lo cubren por completo, pero, además, otro aluvión de bicornios negros y correajes blancos cruzados en la espalda, proveniente del quai des Orfèvres y de la place Dauphine, pasa por delante del edificio de la Moneda en dirección al antiguo collège des Quatre-Nations: unos siete mil hombres con guerrera «bleu roi»[347], calzón y polainas blancas confluyen con el anterior caudal de uniformes para, poco a poco, ir inundando las tierras arrebatadas al rey por los revolucionarios. Las huestes de Lafond-Soulé y de Duhoux esperan órdenes para anegar en sangre a las tropas sans-culottes cuando los soldados del futuro emperador les acribillan a hierro y plomo. Apenas rompen éstos el fuego, el grueso y la retaguardia del ejército sublevado huyen por las calles próximas, tirando el fusil para correr más deprisa. En cambio, la vanguardia, formada por intrépidos chuanes, vendeanos y emigrados, resiste hasta que Verdière les ametralla de cerca: entonces, unos se dispersan y otros caen al lodo en el que yacen los suyos[348]. Estrepitosas detonaciones, grandes humaredas, charcos de sangre, cadáveres destrozados, un asfixiante olor a pólvora y el desorden más absoluto son la expresión del caos reinante en las calles de París en 1795. Por un lado, quienes detentan el poder tratan de restablecer el orden social vigente y acabar con las fuerzas del mal y, por otro, los refractarios inundan determinadas vías para terminar con el actual sistema de gobierno y restaurar la monarquía. En ambos bandos luchan para que la luz venza a las tinieblas.

Veintidós años después de la muerte de Luis XVI, edificios y trazados que evocaban escenas trágicas del pasado han desaparecido y el aspecto de la zona del Louvre y las Tullerías ha cambiado desde que empezaron las obras de la rue de Rivoli; no obstante, en un día tan señalado como el 21 de enero, el sonido lúgubre de las campanas y el vacío de las calles traen a la memoria recuerdos difíciles de olvidar[349]. El ayer resurge al observar las modificaciones que se han llevado a cabo en dicha parte de

[347] Azul de ultramar.
[348] La *Révolution IV*, pp. 276-295.
[349] *Ibídem*, pp. 440-441.

la ciudad. Desde una perspectiva elevada, Lucien domina la rue Saint-Honoré a la hora en que se pone tranquilamente el sol y compara este momento apacible con épocas anteriores en las que esta vía era la única que ponía en comunicación el París antiguo y el moderno. Mirando por la ventana del piso de Violette, se ve con diecisiete años en el exterior de la salle du Manège –esperando noticias sobre la marcha precipitada del rey– y se acuerda del ambiente de crispación popular que un año más tarde se vivía en ese mismo sitio. Examinando las fachadas grises de las viviendas de enfrente, trata de imaginar a los vecinos, temblando detrás de los postigos entreabiertos al paso de las patrullas de vigilancia y de las carretas que llevaban a los condenados a la guillotina durante los años que él pasó luchando en el campo de batalla. Por lo que le contaron, por aquí pasaron Luis XVI[350], su esposa, Charlotte Corday, los Girondinos, Danton y sus amigos antes de morir; en esta calle resonaron los ecos de los debates apasionados que tenían lugar en los conventos de los Jacobinos y los Fuldenses y los pasos de Robespierre cuando desde el domicilio del ebanista Duplay se dirigía al Comité de Salvación Pública instalado en las Tullerías. Piensa asimismo que nadie debía imaginar que el 27 de julio Maximilien no volvería a casa y que al día siguiente todo el mundo le vió tendido en el vehículo que le trasladaba a la plaza en la que iba a ser ajusticiado. Rememorando la derrota de los realistas a manos del bajito general corso, el 5 de octubre de 1795, el protagonista de *La terre aux loups* se asombra todavía más del silencio que al atardecer sólo alteran los gorriones que pían en los canalones de los inmuebles de esta arteria del centro de la capital[351].

Sin embargo, París rebosa de refugiados que vuelven de Waterloo y la gente se concentra en torno a la sede de la comisión ejecutiva, burbujeando como la leche que empieza a hervir. En las inmediaciones del Palais-Royal, abundan las casacas azules con la cruz de San Luis[352] y escasean las levitas que lucen condecoraciones de la Legión de honor[353]; las mujeres agitan pañuelos de un blanco agresivo y la mayoría de los hombres

[350] El resto sí, pero Luis XVI siguió otro recorrido.

[351] *Op. cit.*, pp. 105-107.

[352] Orden real y militar fundada por Luis XIV en 1693, suprimida en 1792, restablecida en 1814 y desaparecida definitivamente en 1830.

[353] Orden instituída por Napoleón para recompensar los servicios civiles y militares. En 1804 se instituyeron cinco grados que comportaban cinco tipos distintos de condecoraciones.

se muestran mezquinos y altivos cuando por allí cruza alguno de los vencidos: los partidarios de la monarquía se pavonean de su triunfo[354].

Apartado de la carrera militar por un tiempo, Lucien es enviado a Limoges. A su llegada le acompañan por una bajada muy pronunciada[355] al Hôtel de la Biche. A pesar de tener que presentarse todos los días en el puesto de policía, tiene libertad para moverse por toda la ciudad, recorrer la parte alta, pasear por los anchos bulevares; si bien, cuando Violette viene a visitarle, considera más prudente quedarse en la «ville basse»[356] y evitar los barrios más animados. Los pintorescos dédalos formados por callejones cuyo aspecto parece no haber cambiado desde la Edad Media satisfacen la curiosidad de la joven en un primer momento, les ayudan a conocerse y le descubren a Lucien la verdadera vida de civil, pero un día ella desea subir al centro para asistir a un espectáculo y conocer la zona que hasta ahora le estaba vedada. Con la intención de integrarse en la sociedad de esta localidad de provincias caminan hacia arriba por una empinada cuesta y atraviesan una de las antiguas puertas de Limoges. Sus intentos resultan infructuosos, pues el prefecto se entera de sus relaciones ilícitas y manda al comisario a comunicarle que Violette tiene que marcharse. Margerit sitúa dicha conversación en una calle angosta, oscura, de fachadas negras y muros ventrudos de madera y adobe que hacen eco al sonido de sus pasos y al murmullo de sus palabras. Los chirridos de un letrero de hierro movido por el viento acentúan todavía más la crispación que siente el protagonista al recibir un mensaje que proviene de una persona de gran estrechez de miras[357].

De vuelta a París, tras pasar siete años en el campo, ambos se quedan sorprendidos al contemplar el decorado de piedra –en pavimentos, fachadas y tejados– que tienen ante sus ojos. Cuando se marcharon, en la rue de Rivoli apenas había construcciones; todo eran derribos, bloques de caliza y montones de tierra removida procedente de los jardines de los antiguos conventos. Mientras que ahora, desde la place de la Concorde hasta el pabellón de Marsan, una fila casi ininterrumpida de edificios

[354] Victoria de los aliados que Lucien se resiste a aceptar; véase *La terre aux loups*, pp. 95-96.

[355] Símbolo del decaimiento de Lucien al tener que abandonar las armas.

[356] En este caso, la «ville basse» representaría al subconsciente ya que coincide con la etapa en la que los protagonistas están ávidos de satisfacer sus deseos y viven al margen de la sociedad.

[357] Este pasaje está cargado de símbolos diurnos cuyo significado es evidente; véase *La terre aux loups*, pp. 139-147.

parecidos que descargan su peso en los fustes de sus soportales, ofrece una perspectiva maravillosa al encenderse las farolas y las luces de las tiendas. El tránsito rodado y el continuo ir y venir de los viandantes les produce un poco de vértigo; no obstante, lo que más les llama la atención es la nueva indumentaria de los parisienses. Callejeando, Violette se acerca a los escaparates y se fija en los tocados y los trajes de las señoras: los sombreros, «On les portait davantage en avant, dégageant le chignon. Les robes se faisaient beaucoup plus courtes, au-dessus de la cheville, avec la taille plus haute». La moda cambia, pero el atavío femenino sigue siendo elegante; sin embargo, los hombres están ridículos con sus nuevos uniformes: a Lucien le parecen falsos guerreros, de apariencia triste, poco distinguida y todos prácticamente iguales[358].

Margerit se detiene a menudo a describir la forma de vestir de una determinada época: por un lado, sitúa al lector en el tiempo y, por otro, despierta su interés por detalles que de otra manera pasarían desapercibidos. Como ya hemos dicho, casi siempre son las mujeres las que suscitan sus comentarios y, en ocasiones, además de por su atuendo, por su maquillaje. En el diario del protagonista de *Singulier pluriel* deja constancia de sus opiniones al respecto: «Comment la mode réussit-elle à enlaidir même les visages?» se pregunta en la página escrita el 30 de noviembre de 1970. Indios como los que aparecen en las novelas de Fenimore Cooper[359] y poceros con los pantalones metidos dentro de las botas pasean por las avenidas de l'Étoile. El escritor, tremendamente decepcionado, se lamenta de que, cuando París recobra la normalidad tras los acontecimientos del 68, cuando por fín vuelve a mostrar la animación y el rostro resplandeciente de antes de la revuelta, los gustos de las jóvenes y su sentido de la estética han cambiado y ni son tan femeninas ni enseñan ya las piernas[360].

[358] *Ibídem*, pp. 264-268.

[359] Novelista americano (1789-1851) cuyos relatos hablan de la vida de los indios de las regiones colonizadas por su padre.

[360] *Op. cit.*, pp. 6 y 23.

PLAZAS

Además de converger en otra vía de igual o mayor envergadura, las calles margeritianas también afluyen a una plaza, espacio concreto y simbólico que, como en el caso anterior, unas veces es producto de la ficción literaria y otras es el fiel reflejo de la realidad; si bien, en el primer tipo de relatos el lector descubre en ocasiones las fuentes de inspiración del autor y en las novelas históricas nos cruzamos con personajes que nunca vivieron los acontecimientos narrados. Al final de *Nue et nu*, l'Esplanade aparece rodeada de acantilados de casas que hacen de ella una especie de mar cerrado al que van a desembocar diversas oleadas, compactas, negras y agitadas, procedentes de las avenidas. La manifestación convocada por los partidos de derecha atrae a numerosos participantes que, en lugar de desbordar esta cavidad, forman una masa densa que, debido a su propia presión interna, se va solidificando. De cerca se observan remolinos que enardecen los ánimos de la concurrencia, «bouillonnante comme une lave»; si bien, enseguida se cubren los huecos y la multitud deja de moverse. Del centro de la plaza emerge una estatua cuyo zócalo sirve de tribuna, primero, al monstruo salido de estas aguas turbias que da la bienvenida a los asistentes a la reunión y, después, al orador que desde su pedestal domina el horizonte de cabezas. La furia de los contramanifestantes se desata, los rumores se transforman en truenos: miles de gargantas entonan la *Internacional.* Una bandera se despliega, una piedra golpea un altavoz, la marea roja avanza hasta que el servicio de orden le pone freno, pero, por detrás, los camisas negras se abren paso. En medio de la vorágine, el protagonista recibe un disparo en el pecho que le hace perder el equilibrio y el conocimiento; un flujo viscoso se desparrama por su boca y su nariz[361]. En estas páginas, en las que la violencia del agua[362] expresa la tensión que se vivió en los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial, Margerit ha alterado el ritmo cotidiano de una plaza que circunstancialmente se convierte en espacio político.

Asimismo, el día de la fiesta de los Locos la place Sainte-Estelle experimenta una singular metamorfosis cuando se hace de noche. El autor nos ofrece tres

[361] *Op. cit.*, pp. 168-172.

[362] A este respecto nos gustaría precisar que, si bien es el agua el elemento principal que inspira este pasaje, el fuego contribuye a dar mayor expresividad a este texto.

perspectivas distintas de la misma. En la primera, distinguimos la torre octogonal de la catedral iluminada por reflejos rojizos que animan las estatuas de la fachada y avivan las llamas del infierno esculpidas en sus muros. Protegida por una cortina de humo y por encima del gentío, la multitud de piedra también baila zarabandas. Máscaras, hogueras y movimientos lascivos nos trasladan al tiempo de la orgía, de la transgresión y el caos de los orígenes. Cuatro páginas más adelante nos damos cuenta de que la escena se repite desde el principio de los tiempos y de que esta alteración provisional del orden social es un exceso permitido necesario para dar continuidad a las normas establecidas. Este lienzo detalla el ritual[363] del auto de fe celebrado anualmente en Cumaña: delante del pórtico con triple ojiva de la iglesia, en un cuadrilátero formado por monjes y penitentes, se encuentran las lenguas de fuego que abrasan a las víctimas de la Inquisición ataviadas con sayos blancos y mitras amarillas. Enfrente, en los escalones del templo, el clero de la isla «[...] couronnait toutes ces agonies d'une frise de moire, d'hermine, de blanches dentelles, de pourpre et d'or». En un estrado más alto, por encima del virrey, los «ministros del holocausto» contemplan su obra maestra. Los tristes salmos cantados por los monjes y las lamentaciones de los penitentes se mezclan con los chasquidos de las hogueras y los alaridos que da la muchedumbre cuando un poste de tortura se derrumba. La pompa de los representantes de Dios en la tierra y los sonidos que ambientan tan cruenta ceremonia subrayan el horror de estas ejecuciones públicas; si bien, el resplandor del amanecer revela la atrocidad del espectáculo de la víspera[364]. El alba pone de relieve las ojeras de los rostros, las arrugas de los disfraces y los estragos de la orgía[365].

Durante la fiesta de Saint-Martial, en la place de la République se instalan las barracas de la feria. Por el día, las atracciones descansan bajo sus fundas, las persianas permanecen bajadas y las cortinas corridas; tan sólo se escucha la cantinela de un

[363] Según François-André Isambert: «Fête» en *Encyclopædia Universalis*, 7, Paris: Encyclopædia Universalis, 1985, pp. 913-914, la fiesta es un género mixto que oscila entre la diversión y la ceremonia o, lo que es lo mismo, entre el ritual y la orgía.

[364] De acuerdo con las afirmaciones que el protagonista de *Singulier pluriel*, p. 139, hace en su diario, el barroquismo de estas descripciones data de la primera versión de *L'île des perroquets*, obra que en un primer momento pretendía ser una novela surrealista que transcurría a la vez en el París de François Villon, en el mar de las Antillas del siglo XVII y en el quai des Chartrons de 1937, pero que por diversas razones acabó convirtiéndose en el relato que hoy conocemos.

[365] *L'île des perroquets*, pp. 279-280, 283-284 y 287-288.

tiovivo blanco, rojo y azul que entretiene a los más pequeños; no obstante, un persistente olor a dulce, a menta y a acetileno recuerda que, al contrario de lo que sucede normalmente, esa semana las horas nocturnas son las de mayor actividad. En busca de Léomont, «[...] éternel passionné de toutes les fièvres humaines», Sylvain se ve obligado a atravesar una nube de polvo y a abrirse paso entre la gente que se divierte en medio de una «joyeuse cacophonie». El joven pintor se siente a disgusto entre la multitud que alborozada proyecta sus sombras arremolinadas en los edificios que le rodean; las casas, los árboles y la fachada del teatro empiezan a moverse. Las rutilantes luces de colores, las crepitaciones y la música atronadora procedentes de las casetas le invitan a marcharse.

Margerit introduce entonces el punto de vista de Philippe quien, fascinado por lo que a él le parece una jirafa que intenta comerse la cola de una serpiente[366], se queda extasiado observando a racimos de muchachos que pierden el equilibrio, a chicas con la falda levantada, contorsionándose y dando gritos histéricos, agarradas a la barandilla. A diferencia de Lazare, Mora admira la grandiosidad apocalíptica del conjunto. Lo que su amigo asocia con el suplicio de los condenados de *El juicio final* de Rubens, a él le hace pensar en *La Kermesse* del célebre artista. Al joven periodista le seduce este «[...] universel chancellement dans le feu, la poudre, les éclairs et le rugissement de la fête»; a Sylvain le repele. Sin embargo, a pesar de su tenaz resistencia, éste se deja contagiar progresiva e imperceptiblemente por toda esta exaltación dionisiaca. Dos botellas de espumoso fresco compartidas con Bertin, Néné, Yvonne y Lucienne terminan de desinhibirle; la atenta compañía le arrastra hasta el tobogán: con ellos sube, baja, sube de nuevo, cae, libera su fogosidad contenida ; suda, tiembla, ríe, grita sin saber muy bien lo que dice; por fín sale despedido a un colchón que contiene un revoltijo de brazos, faldas, piernas y cabezas. De ahí a los coches de choque, a apagar su sed una vez más, al «Tren Infernal»: a bordo de un vagón abarrotado, estrujado entre el cuerpo húmedo de Lucienne y el pecho aplastado de Yvonne, penetra en las fauces[367] tenebrosas en las que fulguran espectros sulfurosos, osamentas y calaveras; relámpagos,

[366] «La girafe, c'était le bâti d'un tapis roulant par lequel on s'élevait à la hauteur d'un troisième étage; le python, un toboggan par lequel on redescendait vertigineusement jusqu'au sol».

[367] La entrada en el túnel se asocia al significado negativo de la boca que engulle a su presa, símbolos de la angustia, el miedo y las dificultades inherentes a todo proceso de iniciación.

truenos, abismos y círculos de llamas tensan los nervios de los viajeros que, exasperados, profieren carcajadas y exclamaciones desquiciadas[368]. Es obvio que Dioniso[369] preside esta escena de delirio colectivo en la que el protagonista no sólo rompe con el ritmo ordinario de su vida sino que además descubre sensaciones que hasta ahora desconocía. Esta especie de iniciación le regenera en la medida en que supera las pruebas que conlleva este viaje al mundo infernal y caótico de la feria. La excitación, la euforia y el aturdimiento le llevan a cometer excesos, a compartir cierto grado de embriaguez y de desenfreno sensual con el grupo.

Discretamente, sin llamar la atención de los habitantes de la isla y con la intención de reanimar a una tripulación hastiada de la rutina del mar, Flint lleva a sus muchachos a un establecimiento ubicado en un rincón de la plaza principal de Galapas. Ávidos de placeres, los caballeros de fortuna suben por una empinada cuesta pensando en la satisfacción de los mismos cuando, de repente, su mirada tropieza con el garrote. Situado en el centro, el estrado en el que se ejecuta a los sentenciados a muerte les deja helados; de ahí que se giren inmediatamente para contemplar la ciudad desde el punto más alto: entonces se quedan impresionados por la belleza de las vistas y por la serenidad, aparentemente imperturbable, que emana de los tejados y jardines que se extienden alrededor de la bahía. Pero, al menor movimiento, sus ojos se vuelven hacia el collar de cuero que acaba con la vida de los condenados. En paralelo con este brutal contraste, la risa amarga de Brice incide en la ambivalencia de este espacio que deja indiferente al capitán[370].

Sensible al aspecto de las plazas que recorre en busca de madame Beaufort, Bruno tiene una decepción cuando llega a la place d'Espagne, pues se la encuentra vacía, triste, mal iluminada y dominada por las horcas negras de los árboles del jardín botánico que en noviembre se perfilan en el cielo. En la place Alexandre III, se abstrae observando los globos de la farola del refugio que se refractan en la bruma y sueña con encontrar a su amada; no obstante, este reflejo es un efecto óptico y sus ilusiones, vanas. Deseoso de estar a solas con ella, el brillo de las luces de la place des Thermes, los

[368] *Le vin des vendangeurs*, pp. 126 y 132-139.

[369] Deidad infernal, símbolo del desencadenamiento ilimitado de los deseos, que aquí aparece representado por la serpiente, uno de los atributos que normalmente se le adjudican; véase Juan-Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, p. 172.

[370] *L'île des perroquets*, pp. 46-47.

fracs, los esmóquines, los trajes de noche que en procesión se dirigen al casino y a las salas de baile de los soportales, los coches de lujo, la música de las orquestas no le entusiasman como a sus acompañantes. Esta atmósfera de estación balnearia le irrita y le desagrada[371]. En relación con la época vacacional, al protagonista de *La Malaquaise* le gusta acercarse a la place des Ternes en mayo y en otoño ya que, en primavera, este lugar le anuncia la llegada del verano y desde finales de septiembre le recuerda los días estivales: las hojas amarillas de los árboles, las banderas que ondean a la entrada del Salón del automóvil, el toldo púrpura de la Brasserie Lorraine y el naranja de Dupont recrean el ambiente de fiesta patronal de un pueblo[372].

Una vista matinal de la place d'Espagne[373] de *Les amants* nos ayuda a profundizar en la personalidad de Rico. La bruma, los esqueletos de los árboles del jardín botánico, el sol «blanc comme un œil crevé»[374] que logra abrirse paso por encima de ellos, el frío primaveral y las amas de casa que, bien abrigadas y al calor de los braseros, dan vueltas alrededor de las cabezas de pescado y los tronchos de las hortalizas de los puestos, hablan, por un lado, de sus dudas respecto a sus sentimientos y, por otro, de sus orígenes, del barrio en el que nació, se crió y sigue compartiendo domicilio con su progenitor, del papel que éste jugó en su vida, ya que, clarividente y autoritario, siempre le reprochó el que no siguiera sus pasos, de una existencia sombría que él ha tratado de colorear[375].

En el primer relato breve de *Ambigu*, una explanada rodeada de tilos delgaduchos y casas ocultas tras sus jardines nos sitúa en los extrarradios de la ciudad, en la zona más alejada del centro y, por lo tanto, más olvidada de dicha población. En el segundo, escaleras retorcidas y callejas empinadas convergen en un nudo que más bien parece el descansillo de un inmueble en el que viven familias obreras. Mientras que, en

[371] *Le Dieu nu*, pp. 21-22 y 192.

[372] *Op. cit.*, p. 92.

[373] La misma que aparecía en *Le Dieu nu* aunque, dado que el argumento es distinto, la atmósfera y algunos elementos del decorado varían.

[374] Esta identificación sol-ojo tuerto no es peyorativa pues, como muy bien dice Gilbert Durand: *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 172, «[...] l'extrême valorisation intellectuelle et morale de l'organe visuel entraîne son oblation parce que l'organe charnel se sublime et qu'une seconde vue archétypale au sens platonicien de ce terme, vient relayer la vision commune». El ojo solar representa el super yo, la conciencia moral, la censura que ejerce monsieur Artigues sobre su hijo.

[375] *Op. cit.*, pp. 49 y 54.

el tercero, la place du Palais-de-Justice es una especie de acuario a primeras horas de la mañana: a los ojos de alguien que, sin haberse acostado, va temprano a trabajar, el decorado de piedra, césped todavía húmedo y árboles desmedrados del parque se identifica con el de las profundidades submarinas; los transeúntes se convierten en buzos y los tranvías rojos y amarillos, en peces de colores que, en lugar de despedir burbujas, expulsa viajeros delante del templo dórico de Temis[376]. En los tres casos, el significado de la plaza está íntimamente relacionado con la historia que se cuenta en cada uno de los relatos y, en todos ellos, la atmósfera es desconcertante[377].

En el núcleo de la ciudad de provincias en la que transcurre la acción de *Une tragédie bourgeoise* dos plazas ordenan la existencia de los personajes: la place de l'Hôtel de Ville y la place de la République. La primera, «gâteau de Savoie» decorado con abetos y con cuatro farolas cuya luz macilenta se refleja en la fuente a las horas en que transitan por ella los clientes del Café d'Orient[378], es centro administrativo, zona de paso de peatones y bicicletas que se anima a la salida del trabajo y lugar de recreo hasta bien entrada la noche. La segunda, más homogénea, es un espacio de ocio nocturno: la carrocería de los coches que aguardan la salida del Royal-Ciné refleja las luces del establecimiento mientras dura la sesión, el cartel luminoso del cabaret La Roseraie emite destellos rojos y blancos frente al café en el que la Union Sportive celebra sus reuniones; si bien, cuando estos locales cierran, tan sólo se vislumbran la fría claridad que emana de los tres globos de la farola erigida en medio del inmenso cuadrilátero y el alumbrado amarillento del bulevar que los tilos, «des sentinelles perdues à la lisière d'un no man's land», dejan entrever. El arbolado de hoja perenne y la forma cuadrangular[379], por un lado, y el ciclo de veinticuatro horas que regula el ritmo cotidiano de la población indican en ambos casos estabilidad social[380].

A diferencia de las localidades más grandes, los pueblos y aldeas suelen contar con una sola plaza, recinto *sagrado* protegido por árboles de gran tamaño que, dándose

[376] Personificación de la justicia que se representa con los ojos vendados, sosteniendo una espada y una balanza. Según Pierre Grimal: *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, p. 448, era consejera de Zeus y residió en el Olimpo.

[377] *Op. cit.*, pp. 25, 52 y 73.

[378] Único local en el que se puede disfrutar de la compañía de sus chicas a la salida del teatro.

[379] Véase *Dictionnaire des symboles*, pp. 165-169.

[380] *Op. cit.*, pp. 10, 15, 50 y 58.

el brazo, cubren el espacio en el que habitualmente confraternizan sus habitantes y cobijo de los veraneantes en la época estival[381]. En *Le château des Bois-Noirs*, el campanario de una pequeña basílica romana sobresale por encima de los olmos que, todavía desnudos, se reflejan en el abrevadero, cerca del cual, a la salida de misa, dos señoras de edad avanzada que se comen con los ojos a la joven esposa de Gustave esperan a que Hélène les sea presentada oficialmente para así satisfacer su curiosidad; un poco más allá, los verdaderos amigos de la familia Dupin le dan una bienvenida cariñosa en el punto de encuentro dominical[382].

La plaza en la que durante la semana los niños juegan a «l'assoce» antes de entrar a clase y las parejas se reúnen por las tardes se convierte en el lugar elegido por Margerit para enmarcar la escena en la que Rex recibe el grosero desplante de Rose, un domingo a la salida del cine. Viendo que la joven y su acompañante aminoran el paso y considerando que el rodeo dado por ellas es un envite para que se decida a dirigirle la palabra, él continúa hacia adelante a pesar de que sus piernas se niegan a seguir andando; su corazón late muy deprisa y las ideas que pasan por su cabeza le hacen sonrojarse. Entonces ella se vuelve bruscamente, le humilla con un gesto obsceno, le insulta y le deja estupefacto, traumatizado para siempre: solo entre tapias de jardines, apoyado en un tronco y con ganas de vomitar[383]. En oposición a ésta, la place de la République de *Le vin des vendangeurs* es el lugar idóneo para darse cita con los amigos y degustar un buen menú a pesar de que aquí el cielo sea pequeño. Y la place Denis-Dussoubs, el punto en el que Philippe, al despedirse de su compañero, comprende que se le acaba de abrir una puerta[384].

Pasando a las plazas en las que tuvieron lugar acontecimientos históricos reseñables, *La Révolution* nos ofrece numerosos ejemplos dignos de ser analizados. Dado que los personajes de ficción inventados por Margerit son originarios de Limoges, el narrador trata de llamar nuestra atención no sólo sobre puntos clave de la capital sino también sobre nodos menos conocidos de esta ciudad de provincias. La primera vez que el autor se refiere a una de estas encrucijadas nos traslada a la llamada place Dauphine

[381] *Frédéric-Charles Messonier*, p. 28.
[382] *Op. cit.*, pp. 48 y 53.
[383] *Par un été torride*, p. 136.
[384] *Op. cit.*, pp. 69 y 212.

cuyo nombre conmemora desde hace siete años[385] el nacimiento del primer hijo de Luis XVI y María Antonieta. En la antigua place Montmailler desembocan la ruta de París y la de Poitiers, cerca del despacho de diligencias al que acude Bernard varias veces en semana para recoger o enviar mercancías y, en uno de los edificios recién construidos, blanco con marcos de ladrillo[386], viven Claude y Lise desde el día de su boda. Aquí confluyen los destinos de estos tres personajes que acabarán siendo buenos amigos y en este mismo sitio es donde la pareja ve por primera vez al extraño hombre que, al pasar cerca de ellos, se les queda mirando fijamente una tarde de domingo. De vuelta de Thias, el cochero les deja en la puerta de su casa; todo parece normal: los delfines de la fuente lanzan chorros de agua a las conchas de bronce, la gente pasea plácidamente, un caballo toma la dirección de París, un charabán trae del campo a una familia numerosa, chicos y chicas toman algunas bebidas en las mesas de fuera del Grand Cygne. Sin embargo, bajo un cielo rosa y verde que el azul de la noche va cubriendo, se sienten intimidados por el desconocido cuyo sombrero de ala ancha oculta su identidad. Dicho individuo no es un viajero cualquiera; por ello, a sabiendas de adonde encamina sus pasos, se dirige a la place Saint-Martial –la plaza comercial por excelencia– y entra en una de las pañerías mejor surtidas. En este entorno y con este personaje tan misterioso, que resulta ser un francmasón, Margerit nos hace ver que en otoño de 1788 la Revolución se estaba fraguando[387].

El lunes 16 de marzo de 1789, junto a algunos de sus familiares, Claude atraviesa la place de la Boucherie para asistir a una asamblea de electores del tercer estado; entonces, el narrador se remonta al tiempo en el que los habitantes de Limoges-Château luchaban contra sus vecinos de Limoges-Cité en lo que era el campo de batalla que las separaba. Ya elegido diputado y tratando siempre de utilizar la palabra para solucionar todo tipo de problemas, Mounier llega a la place de la Cathédrale que, en contra de lo que ocurre habitualmente un día de fiesta, está llena de carruajes de autoridades locales, de soldados y de individuos de ambos sexos que quieren saber qué pasa, pero que no se atreven a ir más adelante y prefieren quedarse atrás con las cuatro

[385] La acción se sitúa en 1788.

[386] El ladrillo es símbolo de la vida sedentaria, del hombre instalado en su casa con su familia; si bien, en estos inmuebles predomina el blanco, Lise todavía está recelosa con su marido y aquí vivirán muy poco tiempo. Véase *Dictionnaire des symboles*, p. 148.

[387] *La Révolution I*, pp. 46 y 70-71.

compañías de reserva que, en posición de descanso, esperan la orden de disolver a los amotinados. Estos se concentran un poco más allá, en una plazoleta triangular, delante del convento de las Dames de la Règle: en su mayoría mujeres vociferantes y algunos hombres de mal aspecto –«la lie du port au bois»– que, armados con garrotes y arpones, se niegan a escuchar al representante del pueblo; si bien, ellas imponen un poco de calma a su alrededor y Claude llega a un acuerdo con ellos, con ayuda de la razón. En la plazuela, el alboroto se transforma en un simple rumor, pero en torno a la catedral se soliviantan los ánimos del bando del alcalde y el protagonista tiene que volver a mediar[388]. Así nos introduce Margerit en el ambiente agitado que reina en Limoges tres meses antes de la toma de la Bastilla. Después, la mayor parte de las páginas dedicadas a relatar lo que sucede en las plazas de *La Révolution* se refiere a París.

El mismo personaje va a despedir a Pétion a la place Vendôme la noche pálida, estrellada y calurosa en que la estatua de Luis XIV[389], Robespierre y la gente alarmada por la noticia de la marcha del monarca ven subir al comisario a la berlina que sale en busca de la familia real. Y veintidós días más tarde presencia delante de Notre-Dame la grandiosa representación popular de un drama nacional: a imagen de los Misterios puestos en escena en la Edad Media, el 12 de julio de 1791 el pueblo interpreta *La prise de la Bastille* con grandes orquestas y coros numerosos, sin oropeles, sin cartón piedra, sin falsas diosas, en el corazón del casco antiguo de la capital[390].

En la primavera de 1792, Claude escucha las noticias que su cuñado le trae de Limoges e imagina las escenas de efervescencia popular que días antes se han producido en la place du Gouvernement de dicha localidad. La multitud afluye al pequeño hueco que queda entre el edificio de la antigua Intendencia –en esta época sede de todas las administraciones y de la municipalidadad– , el convento de Saint-François, la fachada del tribunal provincial, un costado de la iglesia de Saint-Michel, cuyo

[388] *Ibídem*, pp. 93 y 111-114.

[389] El 7 de abril de 1699 se coloca en el centro de la place Vendôme la estatua ecuestre de Luis XIV, representado como un emperador romano por François Girardon. El 15 de agosto de 1810 se inaugura la columna que conmemora las victorias napoleónicas con la figura del emperador como César. Posteriormente, Enrique IV ocupa su lugar, Luis XVIII instala una flor de lis colosal, Luis Felipe repone a Napoleón vestido de cabo, la Comuna derriba una reproducción de la primera estatua de Bonaparte y la Tercera República vuelve a levantar la columna con una réplica de la primitiva efigie del pequeño gran general.

[390] *La Révolution I*, pp. 367 y 404.

campanario, con sus pináculos, su aguja y su bola verde hace girar su sombra sobre el pavimento, y la que fue la Tesorería, ocupada por el actual pagador del ejército. Harto del desprecio que le muestran todos los poderes y de la superioridad que ostentan sus representantes, el pueblo irrumpe valientemente en este *recinto* y, ante la insolencia y las provocaciones de Thérèse, responde con determinación. Dos disparos lanzados al aire deciden al comandante de la gendarmería a dar la orden de limpiar la plaza, pero los cazadores se oponen y cruzan la bayoneta. Los gendarmes dudan, una lluvia de piedras les cae encima y sus caballos se encabritan. El desorden reina en las filas. Lapidadas, las brigadas vuelven grupas y se marchan a galope. Entonces la masa humana invade la parte baja del local en el que se hallan reunidas gran parte de las autoridades. Como el caudal que se desborda del cauce que tiene marcado, la muchedumbre lemosina inunda estos lugares y obtiene esta pequeña victoria[391].

En julio de ese mismo año las principales plazas de París se convierten en centros de alistamiento. La place du Pont-Neuf cuenta con un estrado patriótico desde el que se domina el cabrilleo del gentío. Junto a la estatua de Enrique IV y el terraplén sobre el que se encuentran los tres cañones que, apuntando al Sena, disparan cada hora, se alza una tienda de campaña de cutí a rayas, procedente del Campo de Marte. Varias coronas cívicas y verdes guirnaldas entrelazadas con cinta tricolor adornan su techo; una oriflama azul, blanca y roja[392] flota al viento; a la izquierda, guardias nacionales sostienen una bandera y, a la derecha, suena la música militar. Dentro de la tienda, un oficial y cuatro enviados municipales sentados en una mesa larga rellenan las hojas de reclutamiento de los voluntarios que, aclamados por el público, suben por un lado y bajan por el otro. Adolescentes, quincuagenarios, obreros de gorro rojo[393], burgueses

[391] *La Révolution II*, pp. 56-58.

[392] Para algunos autores, esta asociación cromática simboliza la reconciliación del Tercer Estado, el Clero y la Nobleza; si bien, no existe acuerdo en el color correspondiente a cada orden. Por otro lado, parece más acertada la interpretación de quienes afirman que fue La Fayette el que, para fomentar la cohesión de sus tropas, introdujo el blanco del uniforme de la guardia francesa entre el azul y el rojo de la milicia de París. Véanse al respecto Jean-François Fayard: *Histoire et dictionnaire de la Révolution française,* p. 1126, y Raoul Girardet: «Les trois couleurs», en Pierre Nora (dir.): *Les lieux de mémoire,* vol. 1, pp. 49-66.

[393] Gorro semejante al que usaban los frigios, adoptado por los revolucionarios franceses como emblema de la soberanía popular y de la libertad, que sigue adscrito a las representaciones alegóricas de la república francesa. *Ibídem,* p. 592 y Wolfgang Bruhn: *Historia del traje en imágenes,* Barcelona: Gustavo Gili, 1966, pp. 59 y 117.

con frac, hombres de todas las edades y condiciones engrosan audazmente las listas de combatientes. Los símbolos de la iconografía republicana, los aires marciales, los estruendos de las descargas, el calor, el olor a pólvora y la solemnidad de las palabras que figuran a la entrada de la tienda: «La patrie est en danger», avivan la exaltación de las masas congregadas a ambos lados de la casa de los Dubon, pues el humo, el polvo, el jaleo y el sonido de los tambores y las trompetas de la place Dauphine también penetran en su domicilio[394]. Días antes de la rendición de Verdún, un oficial municipal arenga a los curiosos que se acercan a escucharle al carrefour[395] de Bussi. Entre redobles sostenidos, sus palabras exhortan a los ciudadanos a dar su vida por la nación; estos responden con aclamaciones y cantos revolucionarios[396].

De estos hervideros patrióticos, Margerit nos traslada a diversas plazas de la orilla derecha del Sena. Tres perspectivas diferentes de la place du Carrousel, obtenidas a distintas horas del 10 de agosto de 1792, nos ayudan a hacernos una idea de las dimensiones de la matanza que tuvo lugar delante del palacio de las Tullerías. En primer lugar, nada más levantarse, Lise y Claude contemplan este espacio desde el balcón de su casa: el sol, todavía pálido y vaporoso, ilumina el recinto vigilado por uniformes azules y por los Suizos y, en este momento, sólo pasan por aquí algunos vecinos de los alrededores. Mientras Rœderer se dirige a sus soldados, el narrador enfoca la place du Palais-Royal, tomada por la gendarmería montada, y la Grève, inundada por la milicia nacional y por el ejército de sans-culottes del faubourg Saint-Antoine que, imbuidos de ideales revolucionarios, llegan con sus picas.

En la segunda, vemos cómo se desplazan los cañones de la milicia nacional hasta la verja del palacio real y disparan al tejado para no alcanzar a los suyos. Entonces los Suizos se despliegan, forman tres frentes de dos filas en la plaza y acribillan a la gente que huye a la desbandada. Cuando los refuerzos de las tropas del monarca llegan al Carrousel, con sus heridos y con las piezas de artillería arrebatadas a sus adversarios, el fuego se extingue; no hay más que muertos, picas y gorros –menos rojos que los charcos de sangre– por todas partes. El reloj marca las nueve y diez en el momento en

[394] *La Révolution II*, pp. 144-145.

[395] Este cruce de calles invita a los patriotas a detenerse, a reflexionar y a dar un paso que cambiará el rumbo de la vida de los hombres que se alisten. Véase la importancia simbólica del cruce en *Dictionnaire des symboles*, pp. 172-176.

[396] *La Révolution II*, pp. 311-312.

que Westermann, con los bretones y los marselleses, descubre los cadáveres de un gran número de combatientes inexpertos e inmediatamente reanuda la batalla. Entre explosiones y fogonazos se va mermando el contingente de ambos bandos. En medio de un humo fuliginoso que les produce picor de ojos, nariz y garganta, surgen nuevas banderas y fantasmas tricolores entonando fragmentos de *la Marsellesa* y del *Ça ira*; sus potentes voces eclipsan los lamentos de los heridos y el silbido de las balas. De repente, una serie de descargas de paquetes de artillería tiñe de rojo la penumbra del fondo; no obstante, los agudos gritos del enemigo no sobrecogen a los hombres de Santerre y Westermann, quienes, viendo montones de cuerpos de patriotas, atacan con cólera y con más brío. Este fuego que oscurece, asfixia, devora y destruye es un fuego infernal; el olor a azufre y los reflejos de las llamas que acaban con los Suizos lo confirman; si bien, las fulguraciones también simbolizan la virilidad y el ardor guerrero[397]. Por la tarde, siguen ardiendo los edificios incendiados, los perros vienen a olfatear y las moscas urgan en las heridas de las víctimas ensangrentadas, mutiladas, agujereadas o destripadas que yacen en el suelo. A escasa distancia, bandadas de gorriones, palomos y mirlos están de francachela en la place du Louvre sin inmutarse porque un anciano llene su carretilla con los cagajones de los caballos de la gendarmería, único vestigio de la contienda que termina con prácticamente toda la guardia suiza de Luis XVI[398].

Once días más tarde, la guillotina se traslada de la Grève al Carrousel a petición popular. En el momento en que la carreta que transporta a Collot entra en la plaza, los sans-culottes exigen que la Louisette se instale delante del palacio del tirano para castigar allí a sus cómplices. Mientras Sanson obtiene respuesta del ayuntamiento, los más exaltados hacen girar el vehículo en el que el condenado, aprovechando la confusión, trata de soltarse para escapar o importunan a los ayudantes del verdugo para que se marchen. Después se abalanzan a desmontar la máquina justiciera y la conducen a su destino. Cuando el sol se está poniendo, la multitud que escolta las carretas cargadas con los maderos se desparrama por el Carrousel, descarga planchas y tablones, los alinea para construir el estrado rectangular y no demasiado grande en el que, a la luz

[397] Véase el simbolismo heroico y la ambivalencia del fuego fulgurante en Gilbert Durand: «Symbolisme du feu» en *Encyclopædia Universalis*, 7, pp. 920-921.

[398] *La Révolution II*, pp. 197-199, 206-210 y 225.

de las antorchas, Collot es ejecutado con la colaboración de un joven patriota, que, tras mostrar la cabeza del guillotinado a todos los presentes, cae muerto. Margerit describe con detalle el sufrimiento del hombre que sube a la plataforma iluminada dando alaridos que se pierden en el clamor de la muchedumbre[399].

Por el contrario, Luis XVI soporta con dignidad la humillación del día de su muerte. Para su decapitación, se elige un espacio más amplio del centro de la capital, que había sido reformado en 1791[400]. La Revolución concebía la ciudad como un espacio despejado, cuyas plazas debían ser pulmones descongestionados en los que se pudiera respirar con libertad[401]; sin embargo, el 21 de enero de 1793 la atmósfera de la place de la Révolution es tensa y la mayoría de los espectadores no tiene visibilidad. Colocados tras las tropas de línea que delimitan el extenso cuadrilátero, se apiñan los entre dos mil y tres mil sans-culottes que tienen el privilegio de poder asistir al derrocamiento de la monarquía. Los más afortunados bordean la terraza de las Tullerías por encima del foso, con su gorro rojo, su pica y su sable. Desde aquí, los ojos del narrador contemplan el paisaje: enfrente de él, los árboles sin hojas de los Campos Elíseos visten el fondo del escenario con una fina capa de carboncillo. Al otro lado del río, de color hojalata[402], la bomba que distribuía el agua de París erige su columna piramidal como un faro que guía a los navegantes[403] y, en las inmediaciones del palacio Bourbon y en el puente de la Revolución[404], bulle toda la reserva de París: cascos, roses de húsares, cañones, regimientos con el antiguo uniforme blanco, voluntarios de azul y rojo. A la derecha, otros dos masas de militares dispuestos en orden cerrado ribetean la desembocadura de la rue Royale; en el porche del edificio de la Marina se hallan los comisarios de la comuna y del departamento junto a los delegados del Consejo Ejecutivo y, entre el palacio de Gabriel y los racimos humanos del zócalo que

[399] *Ibídem*, pp. 261-263.

[400] Ese año se derribaron los árboles de la antigua place Louis XV, se pavimentaron sus jardines y se aplanó la tierra para convertirla en un volumen abierto y vacío. Véase su anterior distribución en Clotilde Lefebvre: *Paris*, Paris: Gallimard, [1996], pp. 62-63.

[401] Véase *Carne y piedra*, pp. 312-323.

[402] Blanco grisáceo que, como el cielo macilento, se asocia a la muerte; véase René-Lucien Rousseau: *Les couleurs*, pp. 146-148 y 160.

[403] Hito que, además de servir de punto de referencia, nos ayuda a imaginar la estructura de esta plaza eminentemente abierta.

[404] Antiguo puente de Luis XVI y actual puente de la Concordia.

anteriormente ocupó Luis XV, una banda de jinetes con capote azul y de soldados de infantería con gorro de plumas de gallo cerca el cuadrado en el que se alza el cadalso.

De lejos, Nicolas Vinchon ve cómo Sanson verifica el mecanismo de la guillotina –cuya cuchilla le deslumbra cada vez que el sol se abre paso entre dos nubes– y observa con interés la llegada de varias filas de tambores que, de repente, dejan de tocar y se distribuyen ordenadamente por el interior de la figura de cuatro lados que rodea al estrado. A las diez y cuarto, el cupé verde se detiene ante el patíbulo: Luis se asusta al verse acorralado[405]; no obstante, no permite que nadie le abra la camisa y se arrodilla ante el sacerdote. Después, le atan los puños con un pañuelo, como a cualquier otro condenado, y le cortan el pelo; sube los peldaños de la plataforma de ajusticiamiento, pronuncia unas palabras que los redobles tratan de acallar e inmediatamente colocan su cuello entre dos medias lunas. Un grito espantoso precede la caída de la hoja que le corta la cabeza e igualmente horrible es la expresión del rostro que el ayudante de Sansón muestra a los espectadores. En el charco de sangre mojan sus picas y sus sables los sans-culottes y empapan pañuelos los realistas, para guardarlos como reliquia. La caballería prorrumpe en vivas moviendo sus cascos en el aire, las salvas de artillería proclaman la muerte del último rey. El público de la terraza sale por el lado de la Orangerie para sumarse a los ciudadanos y ciudadanas que cantan y bailan con frenesí agitando trozos de tela enrojecidos que algunos extranjeros –en su mayoría ingleses– compran a peso de oro. Otros se pelean por una cinta, un botón, el sombrero o la chaqueta del monarca mientras las tropas escoltan los restos mortales de Luis Capeto, que, dentro de un cesto, toman la salida de la rue Royale[406]. Tras el sacrificio que reitera la validez de las ideas republicanas, Margerit alude a esta manifestación de euforia colectiva que encubre el luto y la confusión interna de gran parte de la multitud aquí reunida.

A finales de agosto de 1793, diversas plazas de París se convierten en forjas al aire libre en las que los patriotas fabrican fusiles para los soldados; pero, unos días más tarde, los agentes del ministro Bouchotte –todos hebertistas– les animan a abandonar sus puestos de trabajo y les conducen a la Grève para reclamar pan y aumento de

[405] Doblemente rodeado: por el cuadrilátero de la plaza y el cuadrado que describen los soldados.
[406] *La Révolution II*, pp. 545-549.

salario[407]. Hacia las once de la mañana, la place de l'Hôtel-de-Ville se llena y los manifestantes se congregan en torno a una mesa situada en el centro de la misma, que redacta una petición dirigida a la corporación municipal[408]. En este caso, el Ayuntamiento y el mueble colocado provisionalmente se reparten el protagonismo, aunque normalmente es el edificio el que define la función y el significado de este espacio cívico por excelencia al que a menudo acuden los parisienses a informarse de lo que pasa cuando están desconcertados o a reivindicar sus derechos[409]. La noche del 27 al 28 de julio de 1794 Elisabeth Le Bas se despide de su marido entre piezas de artillería, caballos, curiosos y la milicia de la sección. Tras encenderse parte del alumbrado de un día de fiesta o de amotinamiento, el tejado se sigue confundiendo con el cielo oscuro y sólo destaca la mitad inferior de la fachada de la «Maison commune». En la plaza, estrecha e irregular, reinan el desorden y el ajetreo. Más adelante, vacía e iluminada por las luces de la cornisa y de las trece ventanas del primer piso del Ayuntamiento, la place de Grève es ocupada por las tropas fieles a la Convención: avanzan los cañones y las columnas procedentes de las calles; Dubon se detiene ante la escalinata con un piquete de granaderos y dos tambores e inicia su advertencia; de repente, Augustin[410] se precipita sobre los ciudadanos que han salido de los soportales y, entonces, los hombres de Barras aprovechan el alboroto para detener a Robespierre y a los demás insurrectos[411].

Previamente, las fuerzas nacionales se habían reunido en la place du Carrousel para ayudar a los representantes de la nación. Desde la muerte de Lazouski y Marat, este lugar está dedicado a la memoria del Amigo del pueblo y del artillero que atacó con contundencia las Tullerías: la tumba del segundo y la pirámide que conserva la escribanía, el último artículo –manchado de sangre– y el cuchillo que le quitó la vida al revolucionario inmortalizado por David en su célebre cuadro constituyen el principal foco de interés del recinto y restan importancia a las construcciones circundantes durante cierto tiempo[412]. El 21 de marzo de 1795 la plaza presenta el aspecto de los días

[407] En la Edad Media la Grève era el punto de encuentro de quienes no tenían trabajo.
[408] *La Révolution III*, pp. 88 y 95.
[409] *Ibídem*, p. 558.
[410] Hermano de Maximilien, llamado Robespierre el joven.
[411] *La Révolution III*, pp. 565-566 y 575.
[412] *Ibídem*, pp. 162-163.

de tumulto: los patriotas, acompañados de amas de casa que llevan pañuelo y gorro rojo, deambulan cantando *La Marsellesa*; otros gritan: ¡Viva la República!, ¡Vivan los Jacobinos!, ¡Abajo los aristócratas! Jóvenes provenientes del Palais-Égalité, con los cabellos trenzados y bastón en mano, replican: ¡Viva la Convención!, ¡Abajo los Jacobinos!, ¡Abajo los terroristas! y entonan un canto que dos meses antes apareció en *Le Messager du Soir*, el día del aniversario de la muerte de Luis XVI. Tampoco faltan los que no quieren perderse una pelea ni las patrullas de guardias nacionales burgueses, vestidos de azul y blanco, que, a pesar de sus ideas, tienen que intervenir para mantener el orden público. Claude observa los cambios que se han producido en la envoltura y en el ambiente de este hueco ahora rebosante. Poco después, el continuo ir y venir de gente en la oscuridad le recuerda las escenas de que han sido testigos estos edificios y se pregunta qué seguirá representándose en este teatro en lo sucesivo[413].

Durante la Revolución, el cambio de nombre de las plazas parisienses se hace extensivo a toda Francia[414] y, con el Terror, las matanzas y ejecuciones también se propagan por todo el país. En la place de la Fraternité de Limoges, varias carretas de condenados asisten a la decapitación de un cura ultramontano al final de una fría y brumosa tarde de diciembre: el sol se oculta tras las copas de los árboles del jardín de Orsay, pero sus últimos rayos iluminan «le rasoir national» cuando el sacerdote reaccionario se encuentra sobre la plataforma[415]. A menudo, el crepúsculo vespertino es el momento elegido para ajusticiar a los detenidos[416]; no obstante, en la capital la máquina del doctor Guillotin funciona también a otras horas del día. Bajo un cielo plomizo, los Brissotinos llegan a la place de la Révolution a comienzos de la tarde del 31 de octubre de 1793. Entre el jardín nacional y la estatua de la Libertad, erigida por David para la fiesta del 10 de agosto en el centro de la plaza, se halla el estrado al que suben Vergniaud y sus diecinueve acompañantes entonando el *Hymne des Marseillais*.

[413] *La Révolution IV*, pp. 19-20 y 42.

[414] Véase cómo en Limoges la place Dauphine pasa a ser la abanderada de la libertad y la place d'Aine, de la fraternidad.

[415] *La Révolution III*, pp. 199 y 202.

[416] Juan-Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, p. 151, identifica el crepúsculo vespertino con Occidente, «el lugar de la muerte».

Acompasada por el sonido sordo y regular de la cuchilla, la voz del coro se va debilitando; en media hora todas las gargantas dejan de cantar[417].

En el transcurso del invierno, la lluvia esparce la sangre que se vierte diariamente en el cadalso y, en primavera, las carretas que transportan a los dantonistas desembocan por la rue Royale. En parte oscura y en parte iluminada, la place de la Révolution está abarrotada de gente el 5 de abril de 1794. Con el sol a punto de ponerse, el cielo adquiere la tonalidad lila de las flores que crecen en las terrazas de las Tullerías; la corona de los castaños de los Campos Elíseos va cayendo y la sombra de la Libertad se extiende hasta el patíbulo. El cuchillo nacional brilla en lo alto y poco antes de hacerse de noche acaba su tarea. La última silueta se recorta sobre un fondo ardiente y, tras el correspondiente destello de la lámina cortante, Sanson exhibe la «grosse boule» de Danton[418]. La descripción de Margerit hace hincapié en la crueldad de la matanza: las referencias a la estación en que las plantas brotan de nuevo y la presencia irónica de la representación de la Libertad subrayan lo absurdo de la muerte de unos patriotas que lucharon hasta el final por defender los principios revolucionarios. Este lienzo crepuscular recuerda a una de las pinturas negras de Goya: *Saturno devorando a sus hijos* y remite a la leyenda mitológica de Crono[419]. En las semanas siguientes, ciudadanos de diversa edad y condición son conducidos a la denominada place du Sang[420]: sacerdotes, burgueses, criados y aristócratas de entre treinta y setenta y tres años esperan su turno y el 10 de mayo la princesa Élisabeth es degollada después de haber visto pasar a veinticuatro personas acusadas de maquinar acciones contrarrevolucionarias[421]. La víspera de la fiesta del Ser Supremo ruedan doce cabezas cuya sangre tiene que limpiar un grupo de obreros por la noche para que, a la mañana siguiente, Robespierre no encuentre ningún rastro del ajusticiamiento del día anterior;

[417] *La Révolution III*, p. 128.

[418] *Ibídem*, pp. 252 y 369-370.

[419] Eric M. Moormann y Wilfried Uitterhoeve: *De Acteón a Zeus: temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*, Madrid: Akal, 1997, pp. 87-89, aluden a otras representaciones iconográficas y literarias de Crono.

[420] El día en que la pena de muerte es abolida, esta plaza cambia oficialmente de nombre y se transforma en la place de la Concorde; véase *La Révolution IV*, p. 317.

[421] *La Révolution III*, p. 386.

sin embargo, los miembros de la Convención desfilan a veintidós pasos de él para hacer hueco a los «fantasmas»: a los diputados decapitados durante su mandato[422].

Viendo que estas carnicerias producen repugnancia física y moral a la población, que los transeúntes se deslizan por una tierra teñida de rojo que impregna las suelas de sus zapatos y que el olor a «matadero» se hace insoportable en esta zona de la ciudad, la guillotina se aleja del centro[423] y se traslada a la place du Trône-Renversé a principios del mes de junio. Hornadas de reos procedentes de todos los departamentos llegan a esta inmensa plaza circular rodeada de una doble hilera de árboles. A un lado, dos columnas conmemoran la entrada en París de Luis XIV y su joven esposa; un poco más al fondo, con el bosque de Vincennes detrás, se ve una de las barreras de los Recaudadores de Impuestos entre los dos puestos de guardia. Y, en la parte más despejada, la Louison proyecta su larga sombra desgarbada sobre un suelo blanco y polvoriento, ocultando un desagüe que vierte la sangre y el agua turbia en una fosa profunda. Por lo que respecta a los espectadores, hasta aquí sólo se acercan algunos sans-culottes del vecindario, gente del barrio atraída por la novedad y un cura vestido de laico, que, clandestinamente, da la absolución a los condenados. En este marco es decapitada la hermana de Bernard a pesar de su inocencia. Así lo quiere la diosa que hace girar su rueda en perjuicio de Léonarde[424]. Una vez más, el narrador logra impresionar al lector recurriendo a sensaciones visuales[425], táctiles: «le contact gluant», olfativas: «l'odeur du sang» y auditivas: «un hurlement que trancha le vent d'acier». Conmovidos y asqueados, vemos cómo, tras el cruento espectáculo, los curiosos se marchan a sus casas, los encargados de enterrar los cadáveres los cargan en las carretas, los ayudantes del verdugo limpian la guillotina y el estrado y Sanson guarda la cuchilla en su estuche. Antes de anochecer se escucha el silbido de los vencejos por encima de la plaza; después, se diría que aquí no ha pasado nada[426].

Por último, el cuarto tomo de *La Révolution* nos ofrece un ejemplo de plaza redonda que encierra una figura cuadrangular en su interior. Del relato de Margerit se

---

[422] *Ibídem,* p. 429.

[423] Jean-Paul Bertaud: *Francia en los tiempos de la Revolución: 1789-1795,* Buenos Aires: Javier Vergara, 1990, p. 308, hace una enumeración de las plazas en las que estuvo funcionando la guillotina.

[424] Véase la relación existente entre la rueda de la Fortuna y la forma de la plaza.

[425] Véase la descripción de la guillotina, el estado en que llegan los detenidos y sus reacciones.

[426] *La Révolution III,* pp. 468-470.

deduce que, en lugar de transmitir una sensación de movilidad o protección[427], este círculo aprisiona a todo un batallón. Por su forma, esta unidad debería tener un carácter defensivo[428]; sin embargo, sus armas no están cargadas y los soldados permanecen inactivos y en silencio hasta nueva orden. Incluso la bandera que sustituyó a la estatua de Luis XIV[429] ondea alicaída. Desinformadas e inquietas, las compañías ponen su mirada en las señoras que hacen la limpieza de las casas circundantes con las ventanas abiertas. Hacia las nueve, los capitanes mandan romper filas y armar pabellones; entonces empiezan a circular rumores: camino de sus despachos, los empleados de la bolsa traen noticias, si bien, son vagas o contradictorias. Después llegan las esposas o las sirvientas de la milicia burguesa con comida e información de primera mano. De este modo, el autor contrapone dos espacios públicos: la plaza y el local en el que se toman las decisiones que afectan al conjunto de la nación[430].

En *La terre aux loups,* siguen los enfrentamientos entre los defensores de la república y los partidarios de la monarquía. A la salida de uno de los cafés del Palais-Royal, Lucien y Violette perciben la tensión que hay en el ambiente de la plaza estrecha y abarrotada de gente por la que pasean tanto los asiduos clientes de la zona –petimetres con pantalón de pata de elefante, camisa hueca y enorme sombrero de paja y «fausses paysannes coiffées de madras»– como los burgueses que acuden acompañados de sus esposas, los oficiales que exhiben la empuñadura de su sable y los antiguos soldados revolucionarios que vienen a provocar a los realistas. Atentos a cualquier chispa, varios piquetes de la guardia nacional vigilan con la bayoneta calada antes de que estalle la tormenta. Todos aparecen bien caracterizados y enseguida los reconocemos por su atavío[431].

Unas páginas más adelante, Margerit llama la atención sobre una visión poco frecuente de la place de l'Étoile: los soldados que, desde el otro lado de la barrera, echan una ojeada a la plaza ven cuatro «muñones» de un arco en construcción, rodeados

[427] Véase el significado del círculo en *Dictionnaire des symboles,* pp. 191-195.

[428] Gilbert Durand: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* pp. 283-284, opone la seguridad natural del círculo al carácter defensivo del cuadrado.

[429] Recuérdese que esta plaza fue un lugar de culto para los partidarios de la monarquía.

[430] *La Révolution IV,* pp. 353-354.

[431] *Op. cit.,* p. 101-102.

de bloques de piedra esparcidos por la hierba[432]. En estado de abandono, este lugar carece del valor que irá adquiriendo con el tiempo. Además de ser uno de los nodos principales de París, en casi todas las obras margeritianas en las que aparece brinda grandiosas perspectivas de la capital y cuando, en un momento dado, las grúas, las hormigoneras, las planchas de madera y diversos materiales amontonados lo desfiguran y afean es para resaltar su porte distinguido[433].

El resto de las plazas de *La terre aux loups* están relacionadas con la dirección que toma la vida de Lucien. La tarde en que el cabriolet le deposita en la place Dauphine de Limoges, Montalbert llega a una pequeña encrucijada de casas con molduras de ladrillo y cubierta de tejas que se inflaman al declinar el sol. Tres calles y un bulevar confluyen en la farola que enciende este astro antes de ponerse y desde la cual puede verse a lo lejos, ya fuera de la ciudad, la explanada en la que las compañías de la octogésimo cuarta legión hacen instrucción[434]. Aquí comienza el final de su carrera militar y el principio de una existencia que para él carece de alicientes: al pie de «[...] un réverbère suspendu à sa potence sur un haut socle de granit»[435]. Tras siete años de espera, Lucien piensa que es el momento de solicitar su reincorporación y para ello viaja a París con Violette. Al desembocar en la place du Palais-Royal, las luces de las tiendas y de los establecimientos públicos, el alumbrado de gas y el ambiente de la zona les deslumbran. Fascinada pero triste, la joven se da cuenta de que se han quedado desfasados. Dos días más tarde comprende que, desde el momento en que atravesaron juntos la minúscula place des Barres, aireando una relación mal vista y saltándose las normas sociales, se empaña el brillante expediente del soldado y se decide su suerte. De repente, la plaza que está contemplando desde la ventana del hotel le parece lúgubre en pleno día: las viviendas ruinosas ya no le resultan pintorescas, la entrada de la jefatura de policía presenta un aspecto bastante sórdido y el busto ennegrecido de Desaix pierde lustre e interés[436].

---

[432] *Ibídem*, p. 112.

[433] *Singulier pluriel*, p. 6 y 24.

[434] La misma que en *Nue et nu*, p. 168 y ss., se encuentra dentro del perímetro urbano y desbordan los manifestantes.

[435] Indirectamente, Margerit alude al doble significado de la palabra «potence»: para el coronel, este pescante es una especie de horca, ya que tiene que abandonar el ejército a su pesar. *Op. cit.*, pp. 139 y 142.

[436] *La terre aux loups*, pp. 146, 264 y 271.

PALESTRAS DE LA POLÍTICA

Como el ágora griega o el foro romano, las plazas del corazón de la ciudad tienen encomendadas tareas específicas en relación con los edificios públicos que se asoman a ellas. Por esta razón, no es extraño que se les reconozca su función política cuando aquí se celebran reuniones de carácter cívico ante la sede del poder local, provincial o nacional. No obstante, nos vamos a reservar la calificación de espacios políticos para aquellos que oficialmente tienen adjudicados los representantes del poder legislativo, ejecutivo o judicial. Siguiendo las teorías enunciadas por Montesquieu en el siglo XVIII, trataremos de analizar estos espacios por separado; si bien, determinadas dependencias son difíciles de clasificar dado que en el mismo local se realizan actividades muy diversas o que en ciertos periodos no se respeta la división de poderes.

Por lo que respecta al poder legislativo, el protagonista de *La Révolution* nos introduce progresivamente en los salones de sesiones de Limoges, Versalles y París. Tras haber sido proclamado elector, Claude acude a la asamblea general del lunes 16 de marzo de 1789 para elegir a los representantes de la Haute-Vienne que asistirán a la apertura de los Estados Generales. A medio camino entre la parte alta y la parte baja de la ciudad, el Collège royal abre todas sus puertas: la que da al bulevar, la de la rue Boucherie y la de la rue de l'Arbre-Peint. De aspecto militar a pesar de su ornamentación de estilo jesuítico, parapetada por dos torrecillas «à bonnet pointu», la fachada principal luce sus pilastras, su entablamento, su frontón y sus hornacinas en forma de venera a primera hora de la mañana, momento en el que, visto desde el otro lado, uno de los pequeños campanarios de la capilla recuerda a un vigía que, con casco y armadura ennegrecidos, se ha vuelto de espaldas. En el interior también llaman la atención los contrastes, pero éstos no se derivan de la estructura arquitectónica ni de la iluminación del inmueble.

En la amplia nave, libre de pilares y bien iluminada, diversos grupos bien diferenciados ocupan sus posiciones. Delante del altar, magistrados y senescales ataviados con su indumentaria palaciega, forman una banda uniforme, roja y negra, por encima de la cual resalta la blancura del armiño[437]. A un lado, el Tercer Estado, mucho

[437] Blanco inmaculado, símbolo de la pureza moral, la integridad y la justicia, que adorna habitualmente la vestimenta de los altos dignatarios. Véase *Dictionnaire des symboles*, p. 500.

más numeroso y heterogéneo, está compuesto por campesinos con frac y engalanados hombres de ciudad que no se mezclan con sus vecinos. Enfrente tienen su escaño la nobleza y el clero, a derecha e izquierda del gran senescal que preside el acto, asistido por el teniente general de Reilhac, el procurador del rey y los ujieres. Para dar mayor solemnidad a esta sesión y como prolongación del barroquismo de la entrada principal, el conde des Roys viste el traje de ceremonias de la Corte: «[...] manteau en satin noir à revers de brocart d'or, habit de velours noir à boutons d'or, ouvert sur la veste en même brocart, culotte de velours noir, bas de soie blancs, manchettes et longue cravate de dentelle». De raso, seda y terciopelo, con encajes y con brocados de oro, este atuendo ostentoso deslumbra a los espectadores que se agolpan en las tribunas; si bien, en la cabeza, en los hombros y en el pecho, lleva los atributos que le enaltecen: un sombrero adornado con un penacho de plumas blancas[438], los cabellos recogidos en tres coletas[439], la espada[440] y la condecoración escarlata[441] con la cruz[442] de San Luis. Con esta acumulación de brillos y honores, Margerit ha querido dejar constancia, por un lado, del boato y la despreocupación de la Corte en el momento en que el tesoro público va a la bancarrota y, por otro, de la situación de inferioridad de los hombres que representan a la mayor parte del país: las instituciones del Antiguo Régimen todavía están vigentes[443].

Cincuenta días más tarde, en Versalles, el local en el que anteriormente se había reunido la Asamblea de Notables acoge a los diputados de los tres cuerpos desde primera hora de la mañana. Mientras la multitud atesta la avenida de París para poder

[438] Al igual que la corona, el sombrero es símbolo de poder de la persona que lo lleva. Además, el haz de plumas que sobresale por encima de la copa recibe la influencia celeste al identificarse con uno de los rayos del sol. *Ibídem*, pp. 207-208 y 767-768.

[439] Los cabellos representan a menudo las cualidades del hombre y el hecho de llevarlos recogidos de esta manera indica virilidad y ardor guerrero. Su largura está relacionada con el rango, pues en determinadas épocas y tradiciones era un signo distintivo de la realeza y de la aristocracia. El número tres confirma estos significados: se asocia a la masculinidad, a la bravura, a la totalidad, al cielo. *Ibídem*, pp. 234-237, 798-799 y 972-976.

[440] Arma noble relacionada con el linaje y la valentía del caballero que la lleva, símbolo ascensional y diairético; véase Gilbert Durand: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, pp. 155-156 y 178-185.

[441] Rojo vivo, diurno, solar, masculino, que representa la fogosidad del guerrero de la orden militar; véase *Dictionnaire des symboles*, pp. 831-833.

[442] Juan-Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, p. 154-156, señala la estrecha relación existente entre la espada y la cruz, ya que ambas se esgrimen contra el mismo «monstruo».

[443] *La Révolution I*, pp. 93-94.

entrar en la salle des États, los convocados acceden al vestíbulo por la rue des Chantiers. En esta especie de amplio cobertizo abarrotado de trajes negros, plumas blancas, brocados y pedrerías, Mounier-Dupré espera su turno. Desde un balcón, un heraldo con dalmática de flores de lis va llamando a los representantes del clero, de la nobleza y del estado llano, por este orden. Tras una larga espera, Claude penetra en una inmensa nave suntuosamente decorada y muy luminosa. La luz atraviesa una cristalera situada en el centro de una bóveda fastuosamente pintada, que se apoya en dos series de columnas de fuste acanalado. Detrás de ellas, pilastras igualmente dóricas dividen los muros de las naves laterales en entrepaños cubiertos con tapices. A ambos lados de la sala, una masa compacta de gente asoma sus cabezas por encima de una balaustrada. En un extremo, sobre un fondo azul con flores de lis, se escalonan tres filas de asientos en el estrado presidido por el «santuario real»: delante de las colgaduras se abre, entre dos columnas, una magnífica alcoba tapizada con seda violeta flordelisada; dentro, bajo un dosel de terciopelo violeta y oro, se alza el trono del rey por encima del sillón de la reina. Los mismos adornos, tonos y motivos revisten el interior del recinto, pero, en este caso, no sabemos si existe o no una correspondencia con el exterior del edificio. El narrador no hace ninguna alusión a la envoltura de esta sala anexionada al hôtel des Menus-Plaisirs. Para criticar la pompa y la solemnidad de esta sesión, en la que, paradójicamente, el monarca se limita a evocar las dificultades financieras del país y prefiere ignorar las reformas sociales y políticas que sus súbditos le reclaman, le basta con referirse a la decoración recargada y reiterativa de las naves y a la vanidosa ostentación de riqueza e importancia de buena parte de los aquí congregados. Margerit recurre de nuevo al contraste: seis filas de banquetas ocupadas por trajes oscuros frente a ropajes púrpura y violeta a la izquierda y encajes, oro y plumas a la derecha. A las doce en punto, las trompetas anuncian la llegada de los reyes y las princesas: Luis XVI, con su manto[444], la banda del Espíritu Santo y un sombrero con cordón de diamantes, haciendo gala de su poder de origen divino; María Antonieta, vestida de malva y satén blanco, con un tembleque en la diadema de piedras preciosas, mostrando igualmente su superioridad. A

[444] El manto indica dignidad superior a la vez que separa a la persona que lo lleva del resto; pero, además, representa la metamorfosis de aquel que, gracias a este artificio, puede asumir una personalidad distinta o, como en este caso, revestirse de majestad. Véanse Juan-Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, p. 297 y *Dictionnaire des symboles*, p. 610.

continuación, el discurso del rey: de tono paternal, pero interesado, esta peroración decepcionante –aunque aplaudida– provoca indignación. Muchos de los presentes se sienten humillados, otros repiten los gestos de su majestad, algunos tratan de poner fin a semejante alboroto justificando su intervención con cifras y confusas explicaciones. En medio del agotamiento, el tedio y el nerviosismo, la sesión concluye con una ovación a la reina que aúna voces[445].

Después de esta función, el estrado de la salle des États permanece vacío hasta el 23 de junio. No obstante, cada día el público llena las tribunas en espera de que aquí se tome alguna decisión importante y los representantes del pueblo ocupan sus escaños. Procedentes de la sala del clero, primero tres sacerdotes, luego seis y diez al día siguiente deciden reunirse con ellos en esta sala asfixiante que tanto el sol como la excitación general ponen en ebullición. Entre aplausos y abucheos, juntos se proclaman constituidos en asamblea representativa de la mayoría de la nación y, en un ambiente electrizado, promulgan dos decretos que Luis XVI declarará ilegales seis días más tarde. Desde el 19, todo el clero delibera con ellos, pero el 20 por la mañana los diputados y los espectadores se encuentran con la puerta cerrada. Bajo la lluvia y ante un piquete de la guardia francesa, se elevan protestas cada vez más clamorosas, si bien las órdenes de los oficiales y el ruido de las bayonetas de los soldados amedrentan a los hombres y mujeres que empapados huyen en dirección al jeu de paume des Princes[446].

Vacío, sin red y poco iluminado a pesar del acristalamiento del techo, este espacio polvoriento, acortado por la zona reservada a los espectadores, con el suelo inclinado y tan sólo dos o tres bancos junto a uno de sus muros, parece el menos indicado para tratar asuntos de gran trascendencia; sin embargo, el protagonista se encuentra más a gusto aquí que entre las pilastras, los tapices y el terciopelo flordelisado de la salle des Menus. Bajo este armazón de grandes cabrios, entre las líneas blancas, las letras y los números pintados de verde, el hombre que de joven puso de manifiesto su audacia y su vigor con este juego se siente seguro en este terreno. Nada más entrar reconoce su olor salitroso, pero enseguida lo sepulta el «puissant fumet de chien mouillé» que desprenden las más de ochocientas personas que se van hacinando con la ropa mojada. Para resaltar el fervor patriótico de aquellos delegados que Jacques-Louis

[445] *La Révolution I*, pp. 163-168.
[446] El juego de pelota de Versalles.

David inmortalizó en su célebre lienzo, Margerit insiste en las dimensiones reducidas de la sala y en el calor sofocante que tienen que soportar quienes juran no separarse hasta haber elaborado una constitución para Francia. El autor tiene muy presente este *Juramento de los Horacios* enormemente multiplicado e inspirado en modelos de la Antigüedad clásica[447] cuando Claude trata de infundir valor a los diputados desde lo alto del banco que hace las veces de estrado. Emocionadas muestras de aprobación estallan en el interior del edificio: en sus muros resuenan aplausos y aclamaciones mientras la hoja con la fórmula lanzada por Mounier va pasando de mano en mano y los representantes se abren paso entre la gente para poder firmar la declaración. Fuera, la multitud que resiste el embate de la lluvia, comparte su entusiasmo[448].

A fin de evitar cualquier otra reunión, el conde de Artois cierra el juego de pelota y, de nuevo, la Asamblea tiene que buscar un local que también acoja a los ciento cuarenta tránsfugas del clero, al marqués de Balcons y al conde de Agoult. El 23 de junio, la Corte enseña los colmillos: las tropas rodean la salle des Menus-Plaisirs con sus uniformes oscurecidos por la lluvia. Los delegados del estado llano tienen que aguardar en la calle, junto a los árboles chorreantes y con los pies en el lodo[449], a que, una vez instalados los reyes, los príncipes, los ministros, la nobleza y el clero, les permitan el acceso. Dentro, el monarca pronuncia un discurso breve y el ministro de Justicia anula los decretos promulgados por la Asamblea. Luis XVI ordena que se separen inmediatamente los diputados y, en medio de un silencio absoluto, se marcha seguido por los nobles y los prelados. El bajo clero y los representantes del pueblo se niegan a abandonar la sala, resisten y, cuatro días más tarde, le ganan la primera batalla al rey[450].

Tras las sucesivas humillaciones que han sufrido los defensores de la constitución, unas páginas más adelante presenciamos la escena en la que este santuario de la nación francesa es profanado por la «escoria » de la sociedad. Un tropel de

[447] Véase la interpretación que hace de *El juramento en el juego de pelota* Thomas E. Crow: *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Madrid: Nerea, 1989, p. 327.

[448] *La Révolution I*, pp. 180-184 y 186-189.

[449] Símbolo del trato vejatorio que reciben los diputados del estado llano, la asociación negativa de la tierra y el agua ha sido estudiada con detenimiento en el capítulo V de *La terre et les rêveries de la volonté*, pp. 105-133 y en el nº 16-17 de la revista *Figures*.

[450] *La Révolution I*, pp. 191-194.

mujeres y de hombres con picas, venidos de París, invade la salle des États a principios de octubre. Sobornados por los agentes de Luis Felipe de Orleans y bien avituallados, siembran el desorden en el recinto. Los aristócratas no hacen remilgos al pan, el vino, los embutidos o la carne de hembra que les ponen al alcance de la mano y el presidente de la sala tampoco se priva de nada. Una mujer de opulentas formas ocupa su sillón y muestra sus pantorrillas a la vez que toca la campanilla. Entre los muros que oyeron solemnes discursos y nobles declaraciones patrióticas, se escuchan bromas de mal gusto e interpelaciones groseras hasta que llega Mirabeau a poner orden y los presentes vuelven a ocupar sus escaños[451].

A partir de entonces la Asamblea se traslada a París. En la Cité permanece diecinueve días, al cabo de los cuales abandona el Archevêché, pues, en el interior de este vetusto edificio, situado entre el Sena, Notre-Dame y el Hôtel-Dieu, una tribuna se derrumba al no poder soportar el peso del público. Salvo este suceso, aquí no ocurre nada que valga la pena mencionar; de ahí que Margerit se refiera exclusivamente al mal estado de una construcción que destaca por su vieja torre cuadrada con matacán[452].

Por lo que respecta a la salle du Manège, la primera vez que Margerit habla de ella no la describe ni por dentro ni por fuera; la presenta como el lugar en el que se llevan a cabo reformas importantes, «[...] d'où sortait jour par jour un monde nouveau avec tout son avenir [...]». Más de treinta comités se reparten la tarea: fruto de este trabajo son, por ejemplo, la separación de poderes, la creación de los departamentos y la nacionalización de los bienes de la iglesia[453]. Después nos describe la entrada de la rue Saint-Honoré: majestuosa portada con columnas corintias, frontón triangular con el escudo de Francia y un bajorrelieve de Jean Goujon; comenta la ampliación de las dependencias de la Asamblea a los dos conventos contiguos, pues los despachos, los archivos, la imprenta, el Comité de Legislación Civil y Criminal y el resto de los anexos invaden los Fuldenses y los Capuchinos, y alude al acceso del patio que separa ambos edificios, delante del cual siempre aguarda la muchedumbre antes de la apertura de las

[451] *Ibídem,* pp. 275-277.
[452] *Ibídem,* p. 289.
[453] *Ibídem,* pp. 290-291.

barreras para, a través del claustro y del largo corredor adornado con lienzos, llegar apresuradamente a la sala[454].

El 21 de junio de 1791 Claude nos introduce en la «pista», alargada, poco iluminada y amueblada con cuatro estufas de loza en forma de Bastilla, a la hora en que los diputados entran por el pasillo que la circunda y al que también van a parar las escaleras de los palcos de invitados y los vomitorios de las tribunas y de las galerías. Estos se llenan en cuanto al público le abren las puertas. En los dos extremos del Manège se amontona la mayor parte de los espectadores bajo las vigas del techo; por debajo de ellos se acomodan quienes tienen sitio reservado y, en el centro de la nave diez veces más larga que ancha, se levanta sobre un estrado la tribuna presidencial con dos mesas: una más alta, cubierta con un tapete verde y otra, redonda y más baja, para los secretarios. Enfrente de ella se halla la tribuna de los oradores y alrededor de toda la sala se distribuyen escalonadamente las banquetas verdes de los diputados. Dado que ya no se usa el uniforme, de las gradas destacan el colorido de los trajes y la diversidad de peinados, pero la tonalidad dominante sigue siendo el verde[455] de las bandas de estameña que cuelgan en las paredes de las tribunas y festonean los palcos. A pesar de la renovación, el salón de sesiones conserva su aspecto vetusto y triste y la decoración contrasta con la suntuosidad de la salle des États y los fastos de Versalles[456].

En la primavera de 1792, el día en que Luis XVI viene a proponer la guerra contra el rey de Hungría y Bohemia, Claude tiene una perspectiva diferente de la sala. Desde que tuvo que abandonar su escaño es la primera vez que vuelve a la Asamblea y que se acomoda en un palco. Desconcertado por su nuevo emplazamiento y por el intercambio de estrados efectuado por las tribunas de la pista por razones de sonoridad, observa las reacciones de la asistencia con sumo interés. La multitud se deja llevar por la fiebre guerrera ignorando las verdaderas intenciones del monarca y los escasos hombres y mujeres que desde las banquetas y los palcos analizan la situación con lucidez también tienen que hacer grandes esfuerzos para no sumarse al entusiasmo de la mayoría. A principios de julio, los planes del soberano son desenmascarados y entonces

[454] *Ibídem*, pp. 328.

[455] Color del reino vegetal y del agua, este verde es el de la regeneración, la fuerza creadora y la justicia; véase *Dictionnaire des symboles*, pp. 1002-1007.

[456] *Ibídem*, pp. 345-346 y 348-349.

todo el Manège menos la Llanura fuldense aplaude la intervención de Vergniaud[457]. En cambio, el 10 de agosto, Luis XVI es suspendido provisionalmente de sus poderes en un ambiente tenso.

A esta sesión el autor le dedica numerosas páginas, de manera que el lector pueda hacerse una idea bastante aproximada de los acontecimientos que tuvieron lugar ese día en dicho edificio. La familia real encuentra cobijo en el gabinete que comunica con la sala reservada al taquígrafo y a los periodistas, pero más bien parece una jaula estrecha y con reja que un refugio: «C'était une espèce de boîte, basse de plafond, ouverte sur la salle et séparée d'elle par un grillage avec un rideau d'étamine verte», primer espacio en el que a partir de entonces estarán recluidos y protegidos a la vez. En un primer momento, la Asamblea garantiza su seguridad a pesar de las violentas vibraciones de los cristales de las ventanas o el estremecimiento ininterrumpido de los tabiques de madera del recinto. Mientras la gente de las tribunas corre a asomarse a las ventanas dando gritos de pánico, los diputados vociferan lanzándose acusaciones, los clamores de las galerías se extienden por los pasillos y en las puertas se producen colisiones entre los que quieren entrar y los que salen, ellos permanecen impasibles. Sin embargo, cuando los patriotas, furiosos y sedientos de venganza, se acercan para reclamar la deposición y la muerte del responsable de la matanza, los monarcas tienen que disimular su desasosiego.

Hartos de escuchar invitaciones a la calma, los sans-culottes siembran el desorden en el Manège; se desparraman por entre las banquetas verdes, ocupan los asientos vacíos, gesticulan, increpan a unos, dan su aprobación a otros. Aderezado con estruendos y olor a pólvora que vienen de fuera, todo este alboroto carga todavía más la atmósfera irrespirable que cada nueva oleada humana contribuye a enardecer. Hombres con el rostro ennegrecido y las manos ensangrentadas acuden a mostrar sus heridas, a relatar los últimos sucesos y a acusar al responsable de la degollina popular: el parricida que ni se inmuta al oir las injurias que van dirigidas contra él. Los peticionarios obtienen por respuesta discursos que tratan de acallarles y deliberaciones interminables; no obstante, la temperatura sigue siendo elevada. Nuevos decretos satisfacen de alguna manera sus demandas y a la luz de los quinqués el tumulto se va disipando. En el

[457] *La Révolution II*, pp. 68-70 y 123.

pequeño gabinete del taquígrafo tan sólo se escuchan a última hora el chirrido de las plumas de los secretarios y la respiración fuerte del rey, que, presa del cansancio, da una cabezada de vez en cuando. Con una alusión a su corbata arrugada, el narrador pone fin a un episodio en el que el Manège se mantiene mucho tiempo en ebullición, resiste la efervescencia prolongada a pesar de su aparente fragilidad y, al final, empieza a templarse[458].

El día en que se celebra la primera sesión de la Convención Nacional, los diputados que, habiendo formado parte de la Asamblea Nacional Constituyente, vuelven a ocupar su escaño tras un año de ausencia, se sienten desorientados, pues los cambios efectuados en el centro de la salle du Manège desconciertan a quienes, perteneciendo a la Montaña, ahora tienen que colocarse a la derecha. Incidiendo en dicha sensación espacial, Margerit hace hincapié en la incertidumbre de aquellos que, teniendo en sus manos «la destinée d'un grand peuple, du monde entier et des races futures», o no saben muy bien cual es su meta o no se atreven a hacer abiertamente determinadas propuestas. En cierta forma, estos titubeos le recuerdan al lector los primeros pasos dados en 1789 en la salle des États de Versalles; no obstante, ni la situación es la misma ni tampoco lo son los objetivos de la nueva Asamblea. Al principio, la sala se convierte en el local de reunión de un grupo de hombres preocupados por solucionar los problemas del género humano con frases vagas. Después, pasa a ser el lugar en el que elocuentes oradores pronuncian las palabras precisas en el momento oportuno para ganarse a los indecisos y así poder instaurar la república: entonces una explosión de entusiasmo lanza los sombreros al aire; aplausos y ovaciones hacen vibrar las tablas y las ventanas de la sala; los representantes de la nación, las tribunas, los palcos y las galerías expresan su emoción al unísono[459].

En ocasiones, el griterío y la excitación general expresan el completo desacuerdo existente entre las distintas facciones. Lejos del remanso de estériles debates que invitaban a abandonar el recinto en la Asamblea Constituyente, la tempestuosa agitación de la Convención atrae irresistiblemente a los contendientes y a los espectadores hacia lo que Margerit describe como un auténtico campo de batalla. Durante la Asamblea Legislativa, el Manège se transforma en una especie de circo romano en cuya arena se

[458] *Ibídem,* pp. 210-213, 220-223 y 237-238.
[459] *Ibídem,* pp. 387-391.

enfrentan terneros que salen a luchar como si fueran leones, pero a partir de otoño, en 1792, ofrece espectáculos menos *festivos*. El terreno en el que combaten los adversarios apenas ha cambiado: si bien el estandarte de la Federación que colgaba de las vigas del techo ha sido sustituido por las banderas de los paises derrotados, la nave alargada y mal iluminada en la que los discursos se escuchan con dificultad y el eco amplifica los aplausos y los gritos exhibe las mismas colgaduras verdes, ahora estropeadas por el paso de los años. En cambio el ambiente es muy diferente: los peinados empolvados, los trajes negros y, con ellos, la solemnidad de los debates han desaparecido. El autor destaca, por un lado, el apasionamiento de los hombres que discuten en este palenque, dispuestos a llegar a las manos para salir vencedores y, por otro, el fervor exagerado del pueblo que se hacina a diario en espacios reducidos para no perderse ninguno de estos torneos[460].

La noche en que se decide la suerte del rey, los votantes no se muestran exaltados y al público no se le permiten ni gritos ni aplausos dentro de la sala. En la calle, una masa cada vez más densa y más tensa entona el *Ça ira*, el estribillo de *La Marsellesa* y *La Carmagnole*. Las voces que se ahuecan para pedir la muerte de Luis Capeto cada vez son más numerosas. A la luz de las farolas y las antorchas, entre picas, garrotes y destellos de sables, se entreven los rostros siniestros de los «septembriseurs»[461], con la nariz roja por encima de la bufanda y el gorro cubriéndoles las orejas. Las patrullas tienen que abrir paso a los diputados para que puedan entrar en el patio de los Fuldenses; aquí, un grupo de camorristas y de verduleras les espera para o bien saludarles fraternalmente o bien intimidarles. Tras cruzarse en los pasillos con los enviados de las distintas secciones, desembocan en un recinto abarrotado de gente que, comprimida en los sitios que le tienen asignados, afluye por todas las puertas de la pista y se derrama por entre las banquetas verdes sin que los porteros puedan evitarlo. Correligionarios de las sociedades populares, obreros sin trabajo, extranjeros, soldados con permiso, burgueses curiosos, espías monárquicos disfrazados, pequeños comerciantes y «tricoteuses» se agolpan en tribunas y galerías. Por debajo de ellos, elegantes criaturas, en su mayoría amigas o amantes de los representantes, alivian su sed con la fruta, los sorbetes de marrasquino o los helados que les traen los camareros del

[460] *Ibídem*, pp. 307, 434-435 y 633.
[461] Ejecutores de las matanzas de septiembre.

restaurante, si bien, el calor que se condensa en las ventanas no les impide recibir a sus visitas, bromear, hacer apuestas sobre la vida o la muerte del rey e ir marcando los votos en una tarjeta con uno de sus alfileres. En esta atmósfera revuelta e irrespirable, los delegados de los diferentes departamentos forman corros, van de un lado para otro, hablan en voz baja con sus colegas, tratan de convencer a los indecisos. Uno a uno van pasando por la tribuna: algunos precisan el sentido de su voto, otros toman su decisión en el último minuto. El público se adormece, murmura, deja escapar suspiros de consternación o de satisfacción. A las cinco de la mañana el desfile continúa, pero el cansancio puede con la curiosidad, vacía progresivamente el interior del edificio y despeja el umbral de la salida. Este día de marea viva los muros de defensa del Manège evitan los desbordamientos hasta que las aguas refluyen[462].

A principios de primavera, los despachos de la Convención empiezan a pasar al palacio de las Tullerías, pero, antes de que la Asamblea abandone la vieja nave, una sesión turbulenta siembra por última vez la discordia. La traición de Dumouriez enfrenta definitivamente a los Girondinos contra la Montaña, quien, a su vez, imputa la responsabilidad de lo ocurrido a sus oponentes. Al principio, la sala sigue la lucha en silencio, aunque dispuesta a abalanzarse sobre el culpable. De repente, la tormenta se desencadena: un tornado de alaridos, frenéticos aplausos del ala izquierda y de las tribunas y violentos pataleos de las galerías cubren los gritos de la derecha, las protestas de la Llanura y la campanilla del presidente. Los cristales de las ventanas vibran, las partículas de polvo se arremolinan en el aire, algunos diputados se arrojan a la pista para hacer recriminaciones al bando contrario, que inmediatamente responde con invectivas. Acusaciones, insultos y amenazas con arma blanca y pistola ponen de manifiesto la anarquía que reina en la cámara legislativa[463].

Con motivo del traslado de la Asamblea a los locales de la antigua residencia real, Margerit se detiene a describir minuciosamente el interior y el exterior del Palais national[464], insistiendo en su cambio de aspecto. Las precisiones del narrador acerca de

---

[462] *La Révolution II*, pp. 523-528.

[463] *Ibídem*, pp. 622-627.

[464] Para ello, el autor tuvo que documentarse considerablemente ya que el edificio ardió en mayo de 1871. En su *Journal de «La Révolution»*, pp. 56-57 y 69, comenta que por fuera se lo imaginaba perfectamente, pero añade que para poder desplazarse por dentro hubo de establecer la topografía interior de las Tullerías.

la renovación llevada a cabo a lo largo de los seis últimos meses redundan en la idea de regeneración: definitivamente se pone fin a una forma de gobierno, termina un ciclo de la historia de Francia y empieza otro nuevo. Desaparecen los emblemas de la monarquía y se sustituyen por motivos ornamentales más acordes con los nuevos ideales. En lo alto de la cubierta a cuatro vertientes, se alza un gran gorro frigio y ondea una oriflama tricolor; en el frontón de la fachada, brilla en grandes letras doradas la palabra *Unidad* y la nueva puerta de dos hojas está decorada con ocho cabezas de león[465]. Dentro, las coronas, las flores de lis y los cetros de la escalera se han transformado en cascos y picas a golpe de martillo. Se han conservado las baldosas de mármol blanco y negro de la antigua capilla y la que era su sacristía[466] y los muros de ambas se han cubierto con una capa de pintura que imita al pórfido en la parte baja y al granito en las otras tres cuartas partes de las paredes que el decorador ha adornado con coronas de roble[467]. Con idéntico fondo, el mismo suelo y ventanas que, como en las anteriores estancias, sólo permiten ver el cielo[468], la salle de la Liberté destaca por la voluminosa mujer de yeso, que ya no es blanca ni está desnuda: revestida con alba y manto y pintada de bronce envejecido, la diosa apoya una mano sobre el globo terráqueo y sostiene el gorro frigio con la otra. Esta ridícula estatua hueca que se asienta sobre el foso del antiguo teatro real no es más que una engañifa, la representación de la libertad de que puede gozar el pueblo mientras las bases jurídicas del país se afianzan.

A través de un arco que descansa sobre dos columnas dóricas, penetramos en el vestíbulo del salón de sesiones, a cuya entrada una colgadura recogida deja ver las quimeras y las estrellas que, incrustadas en la puerta de nogal, simbolizan el bien y el mal, las luces y las sombras. En el interior del recinto que el autor compara a un pasillo estrecho, largo y con el techo demasiado alto, cinco enormes vanos distribuyen la luz uniformemente. El protagonista recorre visualmente la nave, pero lo que más le llama la

[465] Este animal representa el poder, pero, en este caso, lo más significativo es el número de leones que adornan la puerta: el ocho indica equilibrio, totalidad y renovación. Véase *Dictionnaire des symboles*, pp. 511-512.

[466] Esta especie de damero representa la lucha de fuerzas contrarias, tanto en el terreno religioso como en el político.

[467] Signo visible de un logro colectivo, estas coronas de inspiración clásica son la expresión de la solidez y la longevidad que se espera que alcance la República. Llevada por un individuo, la corona es un distintivo honorífico.

[468] Ventanas que, dirigidas hacia las alturas, no dejan ver la realidad.

atención es la pintura de la pared: decorada con mármol amarillo, una colgadura verde ribeteada de rojo, un entablamento de pórfido y adornos de bronce y, por encima de éste, los bustos de hombres ilustres de la Antigüedad. Alrededor de la tribuna presidencial, las efigies de yeso de Demóstenes, Licurgo, Solón[469], Platón, las pilastras y los capiteles son igualmente falsos. A pesar de su magnífica apariencia y de los esfuerzos hechos por el decorador para dignificar el lugar con elementos propios de la cultura grecorromana[470], la imagen de una república frágil y pobre que transmite este salón no puede ocultarse; si bien, las líneas rectas, los colores sobrios y nítidos y las grandiosas proporciones ennoblecen su aspecto[471].

Una vez familiarizados con el nuevo domicilio de la Asamblea, asistimos a las numerosas sesiones que aquí se celebran. El marco ha cambiado, pero los días en los que la actividad legislativa resulta monótona y aburrida alternan igualmente con reuniones anárquicas y acaloradas. Como de costumbre, las primeras horas del día se dedican a recoger peticiones y a solucionar pequeñas cuestiones ineludibles; no obstante, desde el comienzo de la jornada ya se le puede tomar el pulso a la nación, pues el rumor del mar de gente que penetra en el edificio nos orienta sobre posibles marejadas. Aunque la mayoría de la variopinta multitud acude a la casa común a mitigar su frío al calor de las estufas, los hay que se interesan por los temas que se tratan en la sala y fuera de ella. En las zonas de tránsito se mezclan los gorros de lana, los sombreros de hebilla, los tocados femeninos, los cuellos altos, las corbatas elegantes y los pañuelos de los sans-culottes. Los diputados circulan entre gendarmes, mensajeros, ujieres y espías de todos los partidos; se cruzan con una «tricoteuse», un militar en convalecencia o un opulento banquero disfrazado de maratista. En antesalas y pasillos se habla de las leyes que van a ser promulgadas, se comentan decisiones adoptadas por

[469] Célebres estadistas conocidos por haber sido el mejor orador de su tiempo, el organizador y legislador de Esparta y un reputado sabio y poeta respectivamente. Véase *De Adriano a Zenobia*, pp. 133-135, 172-173 y 235-238.

[470] La cultura clásica impregnó no sólo el arte y la literatura de la Francia de finales del siglo XVIII sino también la vida política y social de la época. Los máximos dirigentes de la Revolución Francesa rindieron culto a la personalidad de caudillos republicanos griegos y romanos, imitaron algunas de sus costumbres y adoptaron diversos símbolos. Véase Tomás Recio García: «Presencia de Grecia y de Roma clásicas en la Revolución francesa de 1789: los grandes oradores de la Convención», *El Basilisco*, (Oviedo), 2ª época, nº 3, (en.-febr. 1990), pp. 41-48.

[471] *La Révolution II*, pp. 638-642.

los comités, se busca información de primera mano, se forman conciliábulos de delegados cuyas conversaciones producen un zumbido que cesa al llegar el político que está en el punto de mira de todos y se llevan a cabo todo tipo de maquinaciones[472].

En la nave iluminada por cuatro arañas que datan de la época de la monarquía, los espectadores también pueden disfrutar de la claridad que echan de menos en sus hogares. A la luz de dichas lámparas se pueden ver los más de quinientos asientos del hemiciclo que la guillotina o el exilio han dejado vacíos. Mientras aquellos que todavía conservan sus escaños contraatacan a sus enemigos desde sus puestos, el público invade las banquetas de los hombres que están ausentes, detenidos o muertos, para escuchar la intervención de diputados de la talla de Danton o Robespierre. Como en la antigua Roma, los miembros de la Convención considerados culpables pasan a la roca Tarpeya[473]. Poco a poco, el centro de la sala se va quedando desierto; en cambio, el muro de la tribuna presidencial no admite más banderas a comienzos de marzo de 1795[474].

La retirada del gorro rojo del pabellón central de las Tullerías y el porte atildado de los petimetres que a diario se instalan en los extremos del salón de sesiones indican que la situación política del país ha cambiado. En el recinto ahora resuenan a la vez *Le Réveil du peuple* y *La Marsellesa* y se blanden sombreros para reivindicar derechos; no obstante, la Asamblea sigue siendo el espacio en el que tienen lugar escenas tumultuosas y violentas. El tomo IV de *La Révolution* recoge dos episodios de estas características en los que Margerit recurre de nuevo a la agitación del mar para referirnos los hechos con todo detalle. En el primero, Boissy d'Anglas está acabando de exponer su informe sobre las subsistencias cuando de repente se escucha un rumor de voces acompañado de tambores que se intensifica, se acerca y se introduce en el Palais national. Ujieres y guardias no pueden impedir que los estrepitosos sans-culottes lleguen a la puerta del salón de sesiones, la abran a empujones y se desparramen por la pista, gesticulando y pidiendo a voz en grito pan y constitución. En medio del desorden y del clamor popular, otra oleada de hombres, mujeres y niños es arrojada por la boca de la sala al centro de la misma. Entre protestas y reclamaciones se oye el jadeo de una

[472] *Ibídem,* p. 644, *La Révolution III,* pp. 171-172 y 548 y *La Révolution IV,* pp. 15, 40 y 321.
[473] *La Révolution III,* pp. 123, 172, 181-182, 318, 529 y 548.
[474] *La Révolution IV,* p. 23.

campana que da la alarma; entonces los *patriotas* enviados por los realistas desalojan el recinto y comienza la batalla campal entre las distintas facciones; una votación que favorece a los promotores del complot pone fin al delirio colectivo, el temporal amaina y las aguas turbulentas se calman[475].

Por lo que respecta al relato de los sucesos que acaecieron el 20 de mayo de 1795, el autor parece estar describiendo un maremoto. La puerta de paneles de marquetería se estremece momentos antes de que un grupo de descontentos logre echarla abajo con una de las banquetas de la salle de la Liberté et des Drapeaux. Esta oleada de hombres y mujeres sin armas inunda el hemiciclo y obliga a los diputados de las primeras filas a subir algunos escalones, pero los gendarmes y la guardia nacional de la sección de Grenelle llegan enseguida por el pasillo de los peticionarios para encauzarlos: rodean a los rebeldes con sus bayonetas y les hacen retroceder. Tras un momento de tranquilidad la tropa, que hace las veces de dique, retrocede. Batallones populares que avanzan a paso de carga, salvando los obstáculos que hallan en su camino, se detienen frente a los uniformes azules y blancos. Entonces, los unos prorrumpen en vivas a la República y los otros en vivas a la Convención; una ensordecedora descarga de fusilería hace temblar los muros y los escaños de algunos representantes. Comprimidos por la presión de la multitud que afluye, ahora armada con picas, sables y pistolas, los soldados de ambos bandos entablan un combate cuerpo a cuerpo. Remolinos de torsos aglomerados expulsan a las fuerzas de orden público fuera del salón de sesiones. Féraud recibe un disparo y las mujeres se abalanzan sobre él para pisotearlo y arrastrarlo por el suelo. Embriagados por su victoria, los insurrectos arman todavía más jaleo: patalean, dan golpes con las manos, humillan a gritos a la Convención. Otro remolino de sables se abre paso entre el gentío y se acerca a la mesa presidencial exhibiendo la cabeza de Féraud en la punta de un asta. Una vez satisfecho su sadismo, dan lectura a un manifiesto que trata de justificar la insurrección. Llegado el momento de las reivindicaciones, los violentos se retiran. Después se pasa a deliberar, a atender demandas y a promulgar nuevos decretos. A medianoche, la milicia echa a los últimos patriotas y, un poco más tarde, los delegados vuelven a sus casas. La que fuera la cuna de la República ha estado a punto de convertirse una vez más en su tumba[476].

[475] *Op. cit.*, pp. 20, 23, 25 y 44-52.
[476] *Ibídem*, pp. 69-79.

A finales de julio, el día en que se celebra el aniversario de la caída de Robespierre, el ambiente de la Asamblea es festivo y distendido. Una orquesta acompañada de coros interpreta los cantos patrióticos habituales y un himno compuesto para esta ocasión por el poeta oficial de la República. Al igual que los embajadores instalados en la galería central, los representantes llevan uniforme y, en las tribunas, petimetres y «merveilleuses»[477] lucen sus extravagantes atuendos en torno a Notre-Dame de Thermidor. Sin embargo, el narrador deja entrever que entre los diputados hay un grupo de descontentos que no está de acuerdo con la puesta en escena y todavía menos con los discursos afectados y ampulosos destinados a encumbrar a Tallien y a elogiar la labor de su círculo de amigos[478].

Un mes más tarde, el protagonista de *La Révolution* contempla la degradación de la Convención junto a numerosos patriotas del 89 y comprueba que la impasibilidad de ésta ante las amenazas contrarrevolucionarias sigue siendo la misma de siempre[479]. Y al cabo de cuatro semanas se inicia un nuevo proceso de renovación. El 27 de octubre, el Cuerpo Legislativo se reúne por la noche en una sesión larga y confusa para designar los miembros del Consejo de los Ancianos. Al día siguiente, aún reinan el desorden y el desconcierto. Y el 29, con un día de retraso sobre la fecha prevista por la ley, las dos cámaras celebran su primera sesión por separado: una en los locales del Palais national y la otra en el Manège. El narrador nos introduce de nuevo en el pasillo que Claude atravesó tantas veces con Barnave, Pétion, Vergniaud, Robespierre, Danton u otros revolucionarios muertos desde hace tiempo y con él penetramos en la nave oscura y triste en la que a lo largo de las sucesivas legislaturas se tomaron decisiones transcendentales para la historia de Francia. La última vez que Margerit se refiere a un espacio legislativo en esta novela, por un lado, hace una recapitulación de los principales acontecimientos del periodo revolucionario y, por otro, comenta algunos cambios que se han producido desde que la Asamblea Constituyente fijara aquí su sede: los pocos patriotas de 1789 que todavía están vivos ya no llevan el gorro frigio; un birrete de terciopelo azul claro, una toga de lana blanca ceñida con un cinturón azul y

[477] Así se designaba a las mujeres que llamaban la atención por la excentricidad de su atavío en la época del Directorio. Se les reconocía por su túnica sin mangas de muselina blanca, sus sandalias y sus sombreros de flores, cintas y plumas. Véase *Histoire et dictionnaire de la Révolution française,* p. 983.

[478] *La Révolution IV,* pp. 183-184.

[479] *Ibídem,* p. 253.

una capa escarlata son ahora sus distintivos. Se ha suprimido la separación existente entre la derecha y la izquierda y ahora los escaños se asignan al principio de cada mes por sorteo[480].

Cambiando de obra y de edificio, *Waterloo* nos muestra un cuadro del palacio Bourbon que más bien parece una secuencia cinematográfica, ya que en la mayoría de los planos vemos a numerosos personajes en movimiento. El 21 de junio de 1815, el local de la Asamblea Legislativa se convierte en un auténtico hervidero desde por la mañana. Diputados, periodistas, guardias nacionales y curiosos bullen en los pasillos y bajo los pórticos horas antes de que comience la sesión ordinaria. Dicha aglomeración humana se agita de manera anárquica. Por el recinto circulan los detalles de la batalla suministrados por los testigos recién llegados, se analizan los errores con amargura y cólera, corren rumores de que Napoleón quiere disolver la cámara. Mientras tanto La Fayette redacta en el hemiciclo una moción revolucionaria y anticonstitucional que es presentada y votada esa misma tarde. En este caso, Margerit se limita a describir el ambiente y prescinde de las alusiones a la estructura y a la decoración del edificio por considerarlas innecesarias[481].

Por lo que respecta al poder ejecutivo, el palacio de las Tullerías acapara casi toda la atención del autor. Versalles, el palacio de Luxemburgo y el Elíseo constituyen el antes y el después de un espacio político que tanto Luis XVI como la Convención o el Directorio eligen para dirigir el destino de la nación. Dado que las obras margeritianas que abarcan el periodo que transcurre entre el declive de la monarquía y la caída de Bonaparte no presentan interrupciones históricas vamos a analizar estos lugares respetando el orden cronológico.

Versalles representa el fin de la monarquía absoluta. El día en que el rey recibe por primera vez a los diputados de los estados generales, los delegados de las diferentes provincias tienen la oportunidad de ver en carne y hueso al hombre cuya efigie aparecía en grabados y monedas. El patio de mármol, la magnífica escalera y las galerías que les hacen recorrer para persuadirles de la majestad real no producen el mismo efecto en todos los representantes. Muchos se dejan seducir inconscientemente por las estatuas,

[480] *Ibídem,* pp. 320-321.
[481] *Op. cit.,* pp. 442-443.

los espejos y las vistas que pueden contemplarse a través de los ventanales que miran a los jardines, pero otros se indignan al comprobar que, para su disfrute personal, el monarca despilfarra el dinero público y que, para marcar las distancias, interpone barreras físicas que impiden que se acerquen a él. Mientras ellos han de desfilar por un paso estrecho delimitado por balaustradas volantes, por el resto del inmenso salón en cuyo techo está representada la apoteosis de Hércules se distribuyen los cortesanos que, de espaldas a la gigantesca chimenea adornada con cabezas de leones de bronce, provistos de sus espadas y ricamente vestidos, rodean al hombre grueso y de aspecto vulgar que recibe sus saludos con indiferencia. Paradójicamente, la sala escogida para dar mayor realce al poder real pone de relieve sus carencias; pese a lo cual los simples vasallos han de inclinarse ante su señor. Un abismo les separa de Luis XVI. La posterior visita al Petit y al Grand Trianon lo confirma. La falsa aldea construida para el deleite de los soberanos les decepciona y, aunque pone de manifiesto que la mentalidad de los monarcas ha evolucionado, estos siguen aferrándose a sus privilegios. El hecho de que tanto los diputados como el pueblo de Versalles puedan cruzar libremente la verja del palacio no implica que exista un verdadero acercamiento entre el rey y sus súbditos[482].

Con su traslado a París, el monarca va perdiendo gradualmente las prerrogativas de la corona, desciende desde su posición elevada hasta niveles insospechados. La magnificencia de su anterior residencia desaparece y las continuas referencias margeritianas al estado de las Tullerías de entre octubre de 1789 y agosto de 1792 siempre aluden a la degradación progresiva del que durante el resto de su reinado será su domicilio y a la vez sede del poder. Ambas funciones se confunden en el palacio que la familia real se ve obligada a ocupar y que trata de abandonar la noche de Varennes. El 20 de junio de 1791, Luis XVI se marcha dejando morada y mando; si bien, enseguida salen en su busca y, aunque la multitud penetre en las habitaciones privadas de los reyes y escriba a la puerta del pabellón del Reloj *Se alquila*, ningún aspirante al trono tiene tiempo suficiente para instalarse en palacio[483]. A partir de entonces, las Tullerías se transforman en plaza militar. En el jardín e incluso en los tejados se pueden ver centinelas y los oficiales vigilan a los soberanos hasta en sus respectivos cuartos. A pesar de ello, el día del aniversario de la huída la muchedumbre invade el recinto y

[482] *La Révolution I*, pp. 152-156.
[483] *Ibídem*, pp. 347-348.

causa grandes destrozos dentro y fuera del edificio: pisotea flores, aplasta setos, derriba puertas, ensancha marcos a hachazos, rompe muebles, etc. Horas más tarde, una delegación de la Asamblea calibra las dimensiones del asalto: visita los aposentos reales mancillados en compañía de María Antonieta, quien se queja del desorden, la suciedad y los malos olores dejados por los patriotas a su paso[484].

A principios de agosto, para hacer frente a un posible ataque, el último reducto del poder real se fortifica: las ventanas de la planta baja se cubren con gruesas tablas y se convierten en troneras, se refuerza igualmente el interior de la Cour Royale y se colocan varios cañones delante de la fachada. Visto a prudente distancia al caer de la tarde, dicho frente parece una trampa: el rojo de los uniformes y el brillo de las piezas de artillería se apaga; sin embargo, los unos siguen siendo aguerridos y los otros amenazadores. A los ojos del protagonista, las Tullerías, en lugar de ponerse a la defensiva, están lanzando un desafío[485].

El célebre día 10 esta opinión se confirma. Antes de que se entable el combate, el primer sol de la mañana ilumina el patio rodeado por la cerca de madera ribeteada a derecha e izquierda por un cordón militar de color azul y la oscura fachada cuyas ventanas reflejan una claridad rosa y amarilla. El silbido de los vencejos y los redobles de tambor que vienen de lejos sugieren que, de un momento a otro, algo va a perturbar la aparente calma que reina en el palacio real. Poco después, el sonido de los zapatos de la familia real y su escolta resuena en los pasillos que recorren camino de la Asamblea Nacional. Su marcha confunde a un grupo de sans-culottes que canta victoria antes de tiempo y, dejándose llevar por la curiosidad, se decide a atravesar la desierta Cour Royale. Al llegar al último peldaño de la gran escalinata les aguarda una sorpresa inesperada: una barrera roja de cientos de fusiles dispuesta a defender el vestíbulo con una «tromba de plomo» pone freno a la exultante avalancha que, tras recobrar el aliento, prorrumpe en bromas y risas burlonas que abusan de la paciencia de los miembros de la guardia real. De repente, los Suizos reciben la orden de disparar. Un estallido de cristales precede a la explosión de gritos de aquellos que, no habiendo sido alcanzados por los proyectiles de los soldados de la entrada, intentan escapar a las descargas procedentes de las casetas del patio y de las ventanas del palacio. En su ascensión, las

[484] *Ibídem,* pp. 393-394 y *La Révolution II,* pp. 110-112.
[485] *La Révolution II,* p. 179.

volutas de humo descubren montones de cuerpos desplomados en medio de lagos de sangre[486].

Un poco más adelante, el narrador insiste en que la «trampa» vuelve a estar preparada, pero enseguida acude Westermann con verdaderos soldados: dos columnas que se subdividen en filas se preparan para arremeter contra el frente y los flancos del adversario. Este da muestras de valentía; no obstante, la superioridad de la milicia nacional queda sobradamente probada en las dos páginas destinadas a describir con todo detalle el cruento enfrentamiento. Para subrayar la dureza de la batalla, el autor reúne en dos largos párrafos imágenes de fuego destructor y fulgurante que, además de estar relacionadas con la virilidad de los contendientes, simbolizan el final de un régimen y la regeneración política del país[487]. Dicha renovación va precedida de disparos de metralla, crepitaciones, fogonazos, resplandores, olor a azufre, asfixia, picor de ojos y de garganta, etc. Sustantivos, verbos y adjetivos tratan de impresionar los cinco sentidos del lector de manera que éste pueda vivir intensamente este episodio de la historia de Francia y entender la reacción de los patriotas[488].

Por último, la visita al lugar de los hechos de quienes no han participado en tan violento encuentro nos permite conocer cuales han sido las últimas acciones de los vencedores. Margerit nos muestra una vez más el semblante desolador de la venganza: a un lado, árboles descuartizados, estatuas mutiladas cubiertas con el gorro rojo y un montón de uniformes de los miembros de la guardia real arrancados a los cuerpos sin vida de los soldados que flotan en el Sena; a otro, numerosas botellas de las bodegas del monarca esparcidas por el suelo tras haber rociado las gargantas de los patriotas, muebles hechos pedazos, fragmentos de porcelanas y objetos valiosos precipitados por las ventanas. La masa de humo que a duras penas va subiendo desde los tejados y los lúgubres sonidos emitidos por uno de los tubos del órgano de la capilla para recordar que los vencidos han recibido el castigo merecido[489] dan el último toque a la ambientación de un episodio cruento que será evocado por el autor en numerosas

[486] *Ibídem,* pp. 197, 201 y 205-206.

[487] Véanse las interpretaciones que hacen del fuego Gilbert Durand: «Symbolisme du feu» en *Enciclopaedia Universalis,* pp. 920-921 y Juan-Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos,* pp. 209-210.

[488] *La Révolution II,* pp. 208-210.

[489] La interpretación del *Dies irae* hecha por el saboyano sugiere que se trata de un castigo semejante al que recibirán los condenados el día del juicio final.

ocasiones[490]. A doce días de distancia, las Tullerías presentan un aspecto fúnebre y siniestro: la puerta de entrada a la Cour Royale ha sido toscamente remendada con planchas de madera; casi todos los cristales de las ventanas están rotos; los tejados, reventados por las balas de cañón; los muros, con estampados de lenguas negras y agujeros; el reloj del pabellón central, muerto y las ruinas de las casetas, calcinadas. La sombra de la recién inaugurada guillotina[491] ensombrece todavía más la visión de conjunto del palacio y los comentarios acerca del interior de la «guarida de los tiranos» también la ratifican. A este respecto, hay que decir que Margerit se limita a transcribir irónicamente los rumores de la época acerca de los misterios que encerraba bajo sus suelos: los crédulos lectores que se fiaban de lo que les contaban *La Chronique de Paris* o *Le Thermomètre du Jour* estaban convencidos de que, en recónditas mazmorras, permanecían encadenadas las últimas víctimas de la barbarie. El autor deja claro que se trata de una angustiada exageración de la realidad; a pesar de lo cual este espacio todavía sigue siendo inquietante[492].

En la primavera de 1793, el día en que el Comité de Salvación Pública se reúne por primera vez en la sala en la que se celebraron las últimas sesiones del Comité de Defensa General[493], el resto del edificio todavía está en obras. Andamios a punto de ser desmontados, un fuerte olor a pintura que se extiende por los pasillos abarrotados de materiales de construcción y el eco del jaleo que arman los hombres que trabajan en algunas salas del pabellón de la Unidad y en las del ala de la Libertad nos hablan indirectamente de las reformas políticas que se están llevando a cabo. En el extremo que linda con el antiguo pabellón de Flora, dicho comité ocupa las que fueron las habitaciones privadas de María Antonieta. Bajo la araña de cristal que cuelga del techo de artesonados claros pintados por Mignard y decorados con motivos vegetales y listones dorados, los todopoderosos comisarios toman importantes decisiones: dan órdenes a los ministros, al ejército y a la marina de guerra; designan a los funcionarios,

[490] *La Révolution II*, p. 230.

[491] El realista Collenot d'Angremont es una de las primeras víctimas ajusticiadas en la place du Carrousel.

[492] *La Révolution II*, pp. 265-266.

[493] Creado por la Convención en enero de 1793, este comité debía hacer de intermediario entre la Asamblea y los ministros, pero sus miembros se vieron desbordados por los problemas que les tocó resolver y enseguida se disolvió para dar paso al Comité de Salvación Pública. Véase *Histoire et dictionnaire de la Révolution française*, p. 661.

generales o agentes que la Asamblea ha de nombrar o destituir, acuerdan medidas destinadas a acabar con los enemigos de la Revolución, etc. Cada día se sientan, antes y después de la sesión de la cámara legislativa, alrededor de la gran mesa oval traída de Versalles. Entre la chimenea de mármol blanco y el tapiz de la Savonnerie[494], los nueve atriles iluminados por quinqués de tulipa blanca y dorada soportan el peso de los numerosos documentos que a primeras horas de la mañana, por la tarde e incluso por la noche son examinados con minuciosidad[495].

El acceso a dicha estancia sigue siendo restringido. Un cuerpo de guardia vigila la entrada del pasillo y, a través de las ventanas, se ven las bayonetas, los gorros y los bicornios que patrullan en la terraza; sin embargo, en la antigua alcoba de la reina ya no se escriben cartas a las potencias extranjeras para que invadan Francia. Ahora la Noche estrellada de Mignard cubre con su manto a los hombres que gobiernan el país movidos por ideales republicanos, si bien algunos protagonistas de la historia hacen una interpretación muy personal de dichos principios e imponen a los demás sus criterios[496].

Danton y Robespierre dominan sucesivamente la mesa; no obstante, el final de ambos se sentencia sobre el tapete de flecos dorados que tantas veces tiñó de verde sus rostros. El día en que se decide la suerte de los Dantonistas, se congregan en torno suyo los miembros de los comités de Salvación Pública, de Seguridad General y de Legislación. El contraste de luces y sombras que se observa en los que fueron los aposentos de madame de Lamballe se acrecienta en el salón contiguo. Los reflejos de las velas en los cristales y en las paredes de apariencia amarillenta que contemplan las diosas desde las nubes del techo se multiplican en la sala de al lado. La luz que difunden la lámpara de bronce y cristal, los candelabros y los troncos que arden en la chimenea proyectan formas oscuras que se mueven nerviosamente. La atmósfera siniestra que describe Margerit insiste en la confusión y en la angustia de aquellos que, tras escuchar el informe de Saint-Just, tienen que pronunciarse a favor o en contra de la detención de los Indulgentes[497]. Violentas discusiones, puñetazos en la mesa y brutales silencios se suceden hasta el amanecer, momento en el que se firma su arresto[498].

---

[494] Antigua manufactura real de tapices de Francia.

[495] *La Révolution II*, pp. 622 y 633-635.

[496] *La Révolution III*, pp. 72, 115 y 154.

[497] Así llamados porque a partir de noviembre de 1793 los Dantonistas abogan por una política de clemencia. Véase *Histoire et dictionnaire de la Révolution française*, p. 886.

En el centro de la habitación y de la vida política de la Francia de finales del siglo XVIII, la célebre mesa verde atrae irresistiblemente la atención del lector hacia las decisiones que se toman sobre ella. Llena de mapas que permiten comprender las operaciones militares previstas o rodeada de comisarios que escuchan irritados las intervenciones de Maximiliano o de sus amigos fieles, ésta eclipsa siempre al resto del mobiliario. La decoración de techos y paredes pasa a segundo plano y los focos de luz natural o artificial suelen ir dirigidos hacia este punto. A partir del 5 de abril de 1794, aquí aflora la crispación, se contraría al tirano en numerosas ocasiones y, pese a algún intento de reconciliación, a primeras horas de la mañana del 28 de julio se ordena su traslado a la Conciergerie. La noche anterior, otra mesa más pequeña, de caoba y cuero verde, hace las veces de cama de hospital. El amplio escritorio de la antesala, sobre el que a diario Robespierre había visto trabajar a los secretarios, le acoge hasta el amanecer. Por encima de él, Apolo recibe a Minerva y a sus doncellas, que representan las cuatro partes del mundo, y, a su alrededor, la decoración es semejante a la del salón del Comité, aunque menos cuidada; no obstante, él no repara en esto, no ya por su egocentrismo, sino porque permanece con los ojos cerrados, inmóvil y como muerto hasta que oye a los gorriones que empiezan a chirriar en el jardín y al gentío que desfila por delante de él para verlo abatido; si bien, con grandes esfuerzos, se deja caer en un sillón antes de que lleguen los comisarios[499].

Después no volvemos a adentrarnos en este lugar hasta principios de noviembre de 1795. Desde el balcón de Claude observamos que, mientras en el resto del palacio nacional las luces están apagadas, en este ala se sigue trabajando en los despachos, pues, según cuentan las malas lenguas, el nuevo presidente del Comité de Salvación Pública se encarga de que sus miembros estén bien alimentados[500]. El día en que se reúne por primera vez el Directorio, los cinco dirigentes del país redactan su dimisión del cuerpo legislativo sobre el tapete verde que vio firmar tantas órdenes despóticas y, sin discursos ni ceremonia, sin tambores ni trompetas, se trasladan al palacio de Luxemburgo.

El nuevo edificio pone de manifiesto la indigencia del Gobierno, pues al llegar aquí se encuentran con habitaciones húmedas, frías y completamente vacías que

---

[498] *La Révolution III*, p. 339 y ss.
[499] *Ibídem*, pp. 372-373, 502-503, 522-523 y 578-579.
[500] *La Révolution IV*, pp. 21 y 42.

resuenan y crujen al pasar. Al calor de un fuego recién encendido, Barras, Carnot, Letourneur, Rewbell y La Révellière se reparten sus atribuciones y eligen a los nuevos ministros mientras fuera una lluvia fina riega el césped transformado en campo de patatas. A la mañana siguiente, las estancias desiertas se van llenando de muebles, alfombras y tapices; los centinelas ocupan sus puestos y los empleados públicos desempeñan sus funciones habituales[501].

Por último, *Waterloo* nos ofrece una pésima imagen del Elíseo. A diferencia de las Tullerías, en cuyos locales los hermanos de Napoleón, los ministros y los comisarios de las dos cámaras tratan de solucionar los problemas más acuciantes, debatiendo mociones hasta muy tarde, la residencia del emperador parece mucho más tranquila: las conversaciones que se entablan el 21 de junio de 1815 son bastante insustanciales y Bonaparte, como el jugador que espera que cambie su suerte cuando ya lo ha perdido todo, no se decide a bajarse del trono. A su alrededor todavía pulula un montón de «perros» temblorosos, los mismos que al día siguiente le quitan la piel a tiras mientras él agoniza en lo que el autor califica de pestilente cloaca[502].

En lo que concierne al poder judicial, hay que decir que son escasas las referencias del autor a los lugares en los que se administra justicia y que, salvo en una ocasión, los detenidos son declarados culpables y se les condena a morir en la guillotina. A Weber se le absuelve en una sala de audiencia improvisada en la portería de La Force. Comparece en una habitación oscura y cargada de humo, ante una mesa llena de papeles, vasos, botellas y pipas que le produce una impresión negativa de quienes le van a juzgar. Pese a reconocer su inocencia, sus exageradas muestras de alegría le inquietan y le impulsan a salir corriendo[503]. La razón no parece imperar en ninguno de los tribunales margeritianos ya que sus miembros son impulsivos, vengativos, despiadados o sobreviven a costa de enviar al cadalso a sus enemigos.

Antes de ser ejecutados, los Girondinos, los Dantonistas, Léonarde y el grupo de Fouquier-Tinville pasan por la sala de la Libertad del Palacio de Justicia de París. A excepción de la ampliación de la zona reservada a los detenidos, la estructura del recinto

[501] *Ibídem*, pp. 323-324.
[502] *Op. cit.*, pp. 442, 458-459 y 462.
[503] *La Révolution II*, pp. 347-350.

siempre es la misma y la decoración tampoco varía. La primera vez que el narrador se refiere a este espacio, lo describe con detenimiento; después, sólo se fija en los detalles que en cada contexto resultan más significativos. Lo primero que llama la atención de la anteriormente llamada Grand-Chambre de la Tournelle es el «bat-flanc» que separa al público de los magistrados –uniformemente ataviados con traje negro, corbata blanca, sombrero de plumas y la condecoración con el distintivo de sus funciones–, del jurado –con carmañola o levita, y gorro rojo o de piel– y de los acusados, vigilados por gendarmes al otro lado del damero en el que se decide su suerte. El suntuoso techo representa una vez más la bóveda celeste y sobre el papel azul de las paredes destacan los bustos de Le Pelletier[504] y Marat, los dos mártires de la República que inspiran las resoluciones de los jueces[505].

En realidad, éstos no tienen nada que juzgar, pues los detenidos han sido previamente condenados. A los Brissotinos se les acusa sin pruebas y, a pesar de que intentan defenderse, al cabo de sesión y media el jurado manifiesta que ya no necesita más aclaraciones. La semejanza con el pretorio romano es evidente. De repente, se suprimen los interrogatorios, la defensa y todas las garantías reconocidas por la ley a los procesados. Tras un silencio sepulcral, la multitud exterioriza su asombro, la lluvia azota los cristales y los magistrados se retiran a deliberar. Las palabras proferidas por Fouquier-Tinville para solicitar la pena de muerte y el suicidio de Valazé enmudecen a los espectadores, que se quedan estupefactos al ver que la justicia «corta la palabra para cortar inmediatamente la cabeza»; no obstante, acatan sus decisiones y abuchean a los «traidores» cuando se los llevan los gendarmes[506].

En abril de 1794, una afluencia considerable de gente abarrota la sala, pero aquellos que no han podido entrar también escuchan la potente voz de Danton desde las escaleras, el patio, el quai de l'Horloge e incluso la place Dauphine. En esta ocasión, Margerit compara este espacio a una plaza de toros a cuya arena sale el fiero animal de

[504] Aristócrata de alto rango que propuso diversas reformas de la justicia, votó la muerte del rey y fue asesinado por los partidarios de la monarquía por haber renegado de sus orígenes. Véase *Histoire et dictionnaire de la Révolution française,* pp. 946-947.

[505] Según Jean-Paul Bertaud: *Francia en los tiempos de la Revolución: 1789-1795,* pp. 305-306, a su lado también se encontraba el busto de Bruto, héroe romano asociado a la caída de la monarquía, idolatrado durante la Revolución francesa por su defensa de la libertad republicana. Véase Eric M. Moormann y Wilfried Uitterhoeve: *De Adriano a Zenobia,* pp. 66-70.

[506] *La Révolution III,* pp. 119-121 y 124-126.

estampida. Tras una primera audiencia poco movida, el jefe de la facción *indulgente* lanza la ofensiva previsible desde el sillón de hierro. Su cólera y su violencia aumentan la excitación de la asistencia: discusiones, clamores y aplausos cargan todavía más el ambiente y la temperatura sube a medida que va dejando desarmados a sus adversarios; si bien, al cabo de dos horas, los bramidos del protagonista se hacen cada vez más broncos y entonces Herman aprovecha para interrumpirle.

Al día siguiente, la sala, atestada de público, recuerda a un verdadero campo de batalla: el presidente y el fiscal intentan acorralar a Delacroix; Desmoulins lanza flechas dentadas contra los comisarios; Philippeaux, Westermann, Hérault-Séchelles y Fabre d'Églantine se suman al ataque y Danton vocifera de nuevo. El alboroto se intensifica, el público se pone del lado de los acusados y éstos ganan el primer asalto. Al verse desbordados, los magistrados acceden a sus peticiones: furiosos y asustados, redactan una carta solicitando la comparecencia de testigos; de esta manera se serenan los ánimos, pero la respuesta de la Convención vuelve a poner en ebullición a Danton. Como en el proceso de los Brissotinos, salvo una minoría obstinada y algunos individuos encargados de hacer ruido, el auditorio se calla y respeta la opinión de la Asamblea. La audiencia del día 5 se reduce a la deliberación del jurado, las últimas protestas estrepitosas de los Dantonistas y la lectura del veredicto en su ausencia[507].

A diferencia de las sesiones anteriores, en las que la atmósfera se va calentando hasta que hierve o se pone en efervescencia enseguida y después se enfría, la del 21 de junio de 1794 es mucho más tranquila a pesar de que once personas son juzgadas en bloque. La ley de pradial promulgada unos días antes suprime las audiencias públicas y acelera el proceso de tal forma que, cuando el detenido quiere darse cuenta, ya ha sido absuelto –pocas veces– o condenado –sin posibilidad alguna de apelación o recurso. La rapidez con que Margerit describe el juicio de Léonarde –en tan sólo página y media– pretende hacernos comprender el desconcierto de las hornadas de hombres y mujeres que, al poco tiempo de ser instalados en las gradas recién ampliadas[508], tienen que abandonar la sala, tras escuchar la acusación colectiva y responder con un sí o un no a

[507] *Ibídem*, pp. 354-367.

[508] El 16 de abril de 1794 desaparecen los tribunales revolucionarios que había en algunas provincias y, a partir de entonces, los acusados son trasladados a París y juzgados por grupos supuestamente homogéneos; de ahí que se amplie considerablemente la zona reservada a los procesados.

una pregunta destinada a verificar su identidad. A la indefensión de la protagonista –y sus acompañantes– hay que añadir el terror que le producen los magistrados: «[...] ces hommes en noir, empanachés de noir [...]» y el jurado: «[...] d'autres hommes, vêtus comme des citoyens ordinaires, qui lui semblaient à la fois féroces et ennuyés»[509].

La última vez que asistimos a un juicio en la salle de la Liberté, el decorado y el uniforme de los magistrados siguen siendo los mismos; sin embargo, los jueces han cambiado, un fiscal nuevo ocupa la mesa de patas de grifo[510] y Fouquier-Tinville ha descendido al sillón por el que pasaron Danton, Hébert, María Antonieta, Charlotte Corday, Manon Roland y tantas otras víctimas sentenciadas de antemano como él. El hombre que durante el Terror acusaba diariamente a numerosos enemigos de la nación que eran conducidos a la guillotina sin poder defenderse, ahora es sometido a un proceso que se celebra en el mismo marco que los anteriores, pero que se convierte en el espacio de la revancha[511].

Por lo que respecta a los escenarios políticos que no están reservados a los representantes de uno de los tres poderes, pero que pueden acogerlos a todos juntos, el Campo de Marte y el jardín de las Tullerías del día de la fiesta del Ser Supremo son dos espacios particularmente significativos que se distinguen de los anteriores por ser abiertos y mucho más amplios. Cuando la salle du Manège cierra sus puertas a la multitud el 15 de julio de 1791, ésta acude al Campo de Marte a presentar una petición en el altar de la patria. Aquí nadie les impide manifestar su descontento; si bien, el aparato militar desplegado por La Fayette les invita a la prudencia. En el templo de la libertad, defienden ostensiblemente sus ideas republicanas y, la víspera de la matanza, no escatiman abucheos contra aquellos que piden la adhesión de la gente a propuestas tímidas. Indignados por el texto leído en voz alta por los Franciscanos, los patriotas se muestran menos comedidos a pesar de que haces de fusiles vigilan de cerca. La excitación va en aumento.

---

[509] *La Révolution III*, pp. 466-467.

[510] Este animal fantástico reúne en una sola figura el poder terrestre del león y la energía celeste del águila y, en este contexto, representa la fuerza cruel: significado acorde con la simbología cristiana, para quien el grifo es la encarnación del Mal. Véase *Dictionnaire des symboles*, pp. 486-487.

[511] *La Révolution IV*, p. 58 y ss.

El lugar por el que el día anterior paseaban tranquilamente algunas familias acoge a numerosos simones que llegan cargados de miembros del citado club republicano y de curiosos. Entre la majestuosa fachada de la Escuela Militar y la colina de Chaillot se congregan mozos de cuerda del mercado central, parados, tenderos, lacayos sin sus señores, periodistas, espías y asiduos del Palais-Royal. Junto a ellos, madres de familia con sus hijos, esposas del brazo de sus maridos, condesas y duquesas demócratas, revolucionarias pedantes, verduleras, obreras, todo tipo de mujeres sans-culottes. Y entre la muchedumbre abigarrada, los vendedores de sorbetes, de coco, de alajú o de pasteles de Nanterre. En el centro del inmenso cuadrilátero se alza el monumento en el que convergen todas las miradas de los asistentes al acto. De dicha construcción, el narrador destaca, por un lado, la base, con un cuadro del triunfo de Voltaire, un cartel que se inspira en el juramento de Bruto y numerosas tarjetas con un ojo abierto[512] colgadas del ojal de cada uno de los Franciscanos que se hallan en primera fila , y, por otro, los cuatro pedestales cúbicos que flanquean los cuatro ángulos de la grandiosa escalera y que sostienen las cuatro cráteras en las que arde la llama patriótica mientras sendos comisarios presentan la petición jacobina. Frente al simbolismo ascensional de las escaleras y del fuego regenerador encendido en el núcleo central del Campo de Marte, la forma del polígono que delimita el espacio reservado a la concurrencia y las reiteradas alusiones al número cuatro insisten en las ideas de regularidad y totalidad terrestre. No obstante, en esta explanada se produce un episodio violento cuyo recuerdo permanece en la memoria de los franceses un año más tarde[513].

El 14 de julio de 1792, el Campo de la Federación ofrece el aspecto de un campo militar. Se han montado numerosas tiendas: ochenta y tres –una por departamento– flanqueadas por un álamo adornado con un gallardete tricolor y otras dos destinadas al rey y a la Asamblea y a los cuerpos administrativos y judiciales. La fiesta presenta un carácter fúnebre, guerrero y laico: la mesa del altar ha sido sustituida por una columna truncada[514] y, a su derecha, se ha colocado una pirámide dedicada a quienes han muerto o morirán por la libertad. A la izquierda se ve un árbol seco, en cuyas ramas se han

[512] Símbolo de la clarividencia de los que lo llevan, que contrasta con las reacciones impulsivas del pueblo.

[513] *La Révolution I*, pp. 414 y 422-424.

[514] Representación del eje de la verticalidad que, al estar truncada, indica que no está en contacto con la divinidad.

colocado coronas, mitras, tiaras, capelos cardenalicios, blasones y otros distintivos de dignatarios. Antes de que llegue el cortejo, el interior del inmenso rectángulo está vacío y sus bordes, repletos de espectadores, pero, a medida que avanza el desfile, se va cubriendo. En primer lugar, aparecen los federados[515] transportando una piedra tallada de la Bastilla que representa la antigua fortaleza; le siguen las legiones de la guardia nacional, la infantería, la Asamblea con las autoridades y, en medio de los batallones de uniforme banco y azul, el rey, quien, tras pronunciar la fórmula del juramento cívico, vuelve al cuadro formado por su escolta y se marcha sin quemar el árbol de la feudalidad. Margerit hace hincapié en lo incómodo que se siente el monarca en el lugar en el que se rinde culto a la soberanía nacional; de esta manera sugiere el advenimiento de la república y el final de la monarquía[516].

Dos años más tarde, el Campo de Marte ha cambiado de nombre y de fisonomía. A principios de junio de 1794, la comitiva que acompaña a Robespierre pasa bajo un arco de triunfo en forma de nivel[517] que antes no existía y, en el antiguo emplazamiento del altar de la patria, ahora se puede ver una acumulación de rocas, escaleras de caracol, zarzas y trípodes[518], una gruta y un árbol en la cima. A un lado, una columna con una estatua y, al otro, un templo grecorromano. Para glorificar al Ser Supremo y encumbrarse a sí mismo, Maximiliano recurre una vez más a una iconografía que mezcla los símbolos de la masonería, la tradición cristiana y la Antigüedad clásica y que, en lugar de despertar el interés de la mayoría por los valores cívicos y religiosos que pretende transmitir, deja indiferente o acaba por irritar. El Campo de la Reunión pierde su carácter sagrado y su suelo se convierte en el terreno idóneo para que el pueblo reponga fuerzas comiendo y bebiendo mientras la orquesta y los coros siguen entonando cantos solemnes[519].

En el otro extremo del recorrido fijado por David para celebrar esta fiesta, el jardín de las Tullerías se transforma en el escenario en el que se ofrece un espectáculo

[515] Miembros de la guardia nacional que, procedentes de todos los departamentos, acuden a celebrar la segunda fiesta de la Federación.

[516] *La Révolution II*, pp. 132-133.

[517] Paradójicamente, este arco marca el inicio de la caída de Robespierre, que muere guillotinado como el resto de hombres y mujeres que fueron conducidos al cadalso durante su mandato.

[518] La zarza y el trípode señalan la presencia de la divinidad: del dios de la Biblia, en el primer caso, y del dios Apolo, en el segundo. Véase *Dictionnaire des symboles*, pp. 152 y 966-967.

[519] *La Révolution III*, pp. 431-432.

insólito que a unos deslumbra y a otros desagrada. Al igual que tiene en cuenta los dos puntos de vista, el narrador nos presenta dos perspectivas diferentes del mismo: la de los espectadores y la de los figurantes principales. Estos han ido viendo cómo se montaba el anfiteatro adosado al Palais national, las rampas adornadas con jarrones y estatuas de estuco, la plataforma que está al mismo nivel que el vestíbulo de las Tullerías, la tribuna y las figuras alegóricas del Ateísmo, la Locura, la Ambición, el Egoísmo, la Discordia y otros enemigos de la república que serán inflamados por el presidente de la Convención para descubrir la efigie de la Sabiduría. Disconformes con el traje que han de lucir y hartos de tener que acatar las órdenes del orgulloso director y actor principal, los diputados ocupan sus puestos en el hemiciclo descubierto sin aguardarle, muestran su descontento durante la función y se burlan abiertamente de él cuando, al final del acto la «Sagesse» aparece manchada de negro.

Desde el ángulo opuesto, la visión es diferente: en el cielo destacan, en tonos vivos, el gorro rojo y la oriflama del pabellón de la Unidad; más abajo, las guirnaldas y los festones tricolores adornan las galerías del palacio y, a la altura del primer piso, un cabrilleo de doscientos haces de plumas azules, blancas y rojas llama especialmente la atención del público. Por delante, un personaje solitario se sitúa en el punto de mira de cientos de miles de ojos; a ambos lados, los coristas de la Ópera y el Instituto de Música, las solistas vestidas de blanco y la orquesta ocupan los escalones de los extremos de la herradura que le rodea y, enfrente de él, unas estatuas se alzan en medio de un espacio vacío. Disparos de cañón, redobles de tambor e himnos preceden al discurso del pontífice que desde su trono se dirige a los franceses para darles una lección de moralidad y alertarles contra el crimen, la impostura y la tiranía. A pesar de la escenografía, su discurso decepciona a la mayoría: resulta molesto oir hablar de opresión e hipocresía al déspota que todavía sigue aplicando medidas de rigor y no impulsa la reconciliación nacional que ansían los ciudadanos. La fiesta del Ser Supremo marca el momento de mayor apogeo de Maximiliano, pero cincuenta días más tarde se produce su caída[520].

[520] *Ibídem*, pp. 420-428.

LUGARES DE CULTO

En relación con el apartado anterior, hemos de decir que algunos edificios destinados al culto religioso se convierten en espacios políticos durante la época de la Revolución. La tetralogía revolucionaria margeritiana nos ofrece numerosos ejemplos de estos lugares que o bien compaginan ambas funciones o bien han sido despojados de su carácter sagrado. En primer lugar, los establecimientos religiosos abren sus puertas a las asociaciones de ciudadanos que se reúnen regularmente para tratar asuntos políticos. Los diferentes clubes encuentran cobijo en conventos que antes de la nacionalización de los bienes de la iglesia tienen un doble uso. La Sociedad de los Amigos de la Constitución se instala en el edificio de los jacobinos cuando los monjes todavía viven en el mismo. Al principio, éstos le alquilan el refectorio y, meses más tarde, le ceden la biblioteca: una sala alargada, adornada con cuadros de tema religioso e iluminada por seis ventanas altas que reparten la luz por el semicírculo de bancos, el estrado presidencial, la mesa de los secretarios y la tribuna de los oradores[521].

Tras la marcha de los miembros de la orden y dado que el número de adeptos al citado club crece continuamente, éste se traslada definitivamente a la nave de la iglesia, lugar en el que se repite la distribución del anterior recinto, que quería, asimismo, ser una réplica de la Asamblea Nacional. A diferencia del Manège, aquí sólo se ven algunos emblemas tricolores; la decoración del altar mayor y de las naves laterales no ha cambiado y el mármol de las tumbas sigue luciendo en la oscuridad de las capillas; sin embargo, en este foro de debate diputados de reconocido prestigio exponen y defienden distintos puntos de vista. Las intervenciones de Robespierre, Danton, Brissot y Collot d'Herbois suscitan gran interés en el auditorio, que unas veces responde con aplausos, otras murmura y, las menos, se muestra indiferente. Al igual que ocurre en los locales del poder legislativo, la agitación de las sesiones que se celebran en los Jacobinos varía en función del momento y de la expectación que despiertan los oradores que, desde la tribuna, se dirigen a la mayoría. En ocasiones el interior de la iglesia se queda pequeño y entonces el narrador se refiere a los distintivos revolucionarios colocados a la entrada del edificio. El árbol de la libertad y la bandera azul, blanca y roja vuelven a aparecer

[521] *La Révolution I*, p. 295.

cuando el centro de atención se encuentra en la calle y los enemigos de los ideales republicanos que ambos representan amenazan con asaltar el recinto[522].

Por encima y por debajo de los jacobinos, en la biblioteca y en la cripta del antiguo domicilio de los monjes, dos «sociedades fraternales» redactan virulentas mociones y hacen llamamientos al pueblo. A excepción del Club de los Fuldenses, que tiene su sede en el convento[523] del mismo nombre, las agrupaciones políticas, constituídas como tales, a las que alude Margerit en su obra son menos moderadas que la que tiene su origen en el club bretón. Esta es la más célebre y la más influyente de la época, pues tiene filiales en todos los departamentos; no obstante, la Sociedad de los Amigos de los Derechos del Hombre y del Ciudadano –la izquierda jacobina– también adquiere un gran protagonismo en el periodo revolucionario[524].

En la orilla izquierda del Sena, las propuestas que se hacen en el Club de los Franciscanos son más osadas y la agitación también es mayor. A menudo la voz de Danton resuena atronadoramente en la capilla abovedada decorada con siniestros festones procedentes de la Bastilla[525]. Respaldado por la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano y por los bustos polvorientos de Bruto y del legendario patriota Guillermo Tell cuando arenga a sus seguidores desde la mesa del presidente de la sala o bien vociferando entre Helvétius[526] y Rousseau[527] los días en que sube a la tribuna de los oradores, este turbulento revolucionario, que sabe elegir las palabras y el tono precisos para llevar al pueblo por determinados derroteros, es la cabeza visible de lo que los partidarios de la monarquía califican de «caverne de fous et de scélérats»[528]; pero también otros políticos se hacen oir en el antiguo convento de los franciscanos y en

[522] *Ibídem*, pp. 358 ss y 440, *La Révolution II*, pp. 25-30 y *La Révolution III*, pp. 263-265.

[523] Magnífico convento que, si bien en *La Révolution* no tiene asignado un lugar destacado, sirve para subrayar la sobriedad de la iglesia de los jacobinos.

[524] *La Révolution I*, pp. 402 y 440.

[525] Margerit aclara que se trata de cadenas oxidadas compradas por Legendre en el muelle de la Ferraille.

[526] Filósofo francés del siglo XVIII que, en contra de Rousseau, defendió el papel preponderante que ha de jugar la sociedad en la formación del individuo.

[527] Fiel defensor de los ideales republicanos de la Antigüedad clásica, admirado por los adalides de la Revolución Francesa.

[528] En este sentido, los periódicos realistas no distinguen entre el Club de los Jacobinos y el de los Franciscanos ya que, para referirse al primero, se sirven de denominaciones equivalentes: «antre d'assassins», por ejemplo.

Notre-Dame[529], pues, además de Marat y de los dantonistas, los Hebertistas se refugian en estos bastiones de las ideas más avanzadas[530].

Por otro lado, numerosas secciones de París se instalan en templos cristianos desacralizados. Estos dejan de ser el punto de encuentro de los feligreses y se convierten en el lugar de reunión de los vecinos patriotas. Los oficiantes han cambiado, el contenido de los discursos es completamente distinto y la reacción de los asistentes, cuando menos, ruidosa. Margerit nos introduce en dos ocasiones en la sección de los Derechos del Hombre: a finales de verano de 1792 y en otoño de 1795 respectivamente. La primera vez recorremos una de las naves laterales de la iglesia Petit-Saint-Antoine, nos ocultamos tras los restos del altar de una oscura capilla y desde aquí asistimos a una asamblea de los principales impulsores de las matanzas de septiembre. Sus gritos y ademanes nos invitan a salir a la calle en busca de otro cobijo y no volvemos a pisar el recinto hasta tres años más tarde. La sección sigue siendo sans-culotte, aunque ya no se vean gorros rojos; pero ahora muestra el mismo rechazo hacia los diputados de la coalición de termidor que hacia los realistas[531].

Asimismo, durante la Revolución, iglesias, conventos y abadías tienen asignados otros usos que están directa o indirectamente relacionados con la situación política del momento. Así el 12 de julio de 1791 se escenifica *La toma de la Bastilla* delante de Notre-Dame: para conmemorar la victoria de los hombres libres y la derrota infligida a los orleanistas, se organiza una grandiosa representación popular que pretende aleccionar y encumbrar al pueblo[532].

Trece meses más tarde, la familia real es encerrada en el antiguo monasterio de los templarios: de apariencia acogedora, el recinto en el que se refugiaron muchos de los que huían de la justicia real en la Edad Media se convierte, no obstante, en espacio de reclusión; pues la vetusta torre encorsetada por cuatro torrecillas redondas y estrechas, lúgubre y abandonada por dentro, constituye el último domicilio de Luis XVI, donde vivirá vigilado hasta el día en el que, tras oir misa ante un altar improvisado, cruce el

[529] El narrador explica que este club celebraba sus asambleas en ambos locales ya que, al compartir la antigua capilla de los Franciscanos con el museo de París, sólo podía ocupar la sala en días alternos.

[530] *La Révolution I*, pp. 359 y 396, *La Révolution II*, pp. 176-178 y *La Révolution III*, p. 287.

[531] *La Révolution II*, p. 332 y *La Révolution IV*, p. 236.

[532] *La Révolution I*, p. 404.

umbral de la puerta para ser conducido al cadalso[533]. En septiembre del mismo año la abadía de Saint-Germain-des-Prés es el escenario sangriento en el que se acaba con la vida de numerosos detenidos que, antes de llegar a la prisión y con el consentimiento del comité de la sección, que tiene su sede en el edificio anteriormente destinado a los huéspedes, son cruelmente atravesados con sables y picas para disuadir a posibles conspiradores[534].

Cuando en agosto de 1793 se decreta la movilización del pueblo francés, las ciudadanas acuden a las iglesias para colaborar en las tareas de fabricación de armamento: a Saint-Nicolas, donde se construyen cureñas, a Notre-Dame de Lorette, lugar en el que se pulen las piezas de artillería, etc. Los jardines de algunos conventos se utilizan para almacenar carbón y los establecimientos religiosos contribuyen con sus cubiertas de plomo, sus campanas y sus verjas a la obtención de las materias primas que serán transformadas en balas y en bayonetas[535]. En otoño, Fouché requisa los vasos sagrados y los ornamentos litúrgicos y prohibe las prácticas religiosas. En los templos cristianos se demolen los altares y se celebran fiestas cívicas. En Notre-Dame se inaugura el culto a la diosa Razón con una ceremonia espectacular en la que una hermosa actriz, ataviada con un manto azul, una túnica blanca y el gorro rojo sale del templo dedicado a la Filosofía, levantado sobre una montaña rocosa en el coro. El himno compuesto por Marie-Joseph Chénier, las jovencitas vestidas de blanco que la rodean con sus guirnaldas, los niños y ancianos que le acompañan y la danza ejecutada al ritmo de *La Marsellesa* le confieren un lirismo que sólo saben apreciar los sensatos defensores de la descristianización; los violentos profanan en Saint-Denis los sepulcros de los soberanos de las distintas dinastías que gobernaron Francia y mutilan la fachada de Notre-Dame arrancando de las hornacinas las estatuas de reyes y santos[536].

Además la catedral es utilizada como guarida provisional por un grupo de insurrectos; las iglesias de Uzerche y Pierrebuffière hacen las veces de una gran celda compartida por detenidos de diversa procedencia[537] y el jardín de las Canonesas de Picpus es destrozado para abrir una fosa común: viñas, hortalizas y árboles frutales son

[533] *La Révolution II*, pp. 247-249 y 541-543.
[534] *Ibídem*, pp. 312-315.
[535] *La Révolution III*, pp. 88-89.
[536] *Ibídem*, pp. 157-159 y 203.
[537] Que, en función del trato recibido, les parece más o menos inhóspita.

arrancados en el terreno separado por una empalizada de tablones; mientras al otro lado las hojas destacan sobre el cielo, en la zona estéril los enterradores tienen que quemar salvia, tomillo o enebro para combatir el pestilente olor que se desprende al abrir las trampas del suelo. La oposición vida/muerte pone de relieve una vez más las atrocidades cometidas por los revolucionarios[538].

Por lo que respecta a los espacios religiosos propiamente dichos, la iglesia es el elemento fundamental del paisaje rural y urbano. Por encima de los tejados de color frambuesa de Aixe sobresale el campanario de pizarra que se vislumbra desde Thias incluso los días nublados. En torno a la vieja iglesia de Auve se agrupan las casuchas de la aldea. La torre de Tirlemont domina toda la comarca, incluidos los pueblos cuyas casitas se parecen a «[...] des volailles groupées aux pieds d'une fermière distribuant la provende». Fontvieil se extiende alrededor de una antigua abadía. El campanario de la Abadía descuella sobre las casas de alquiler que lo rodean. Del palacio episcopal de Meaux destaca la torre de la iglesia; de Limoges-Cité emerge la catedral y de Limoges-Château, los pináculos, la aguja y la bola verde de Saint-Michel. Ejes verticales que favorecen la concentración geográfica y la cohesión social, las iglesias mencionadas organizan de alguna manera la existencia de los habitantes de las diferentes localidades. Su altura material está directamente relacionada con la mayor o menor amplitud de su jurisdicción y con el poder que ostenta la jerarquía eclesiástica en cada caso; pero torres y campanarios sirven también de punto de referencia física, sentimental[539] y espiritual[540].

En relación con estos indicadores, los pináculos, la aguja y la bola de Saint-Michel hacen girar su sombra durante el día para señalar el paso del tiempo; la campana de la iglesia próxima al Hôtel de la Biche aviva inútilmente la impaciencia de Lucien mientras espera a que vuelvan a llamarle a filas; Saint-Étienne sigue «desgranando»

---

[538] *La Révolution III*, pp. 198 y 470-471 y *La Révolution IV*, p. 53.

[539] Bernard no quiere volver a mirar el campanario de Aixe porque le resulta doloroso recordar los momentos felices pasados en compañía de Lise; sin embargo, al final del mismo tomo, vemos cómo se emociona cada vez que pasa por delante de la abadía de San Marcial, pues fue aquí donde la joven le confesó que le seguía amando. En ambos casos se podría hablar de punto de referencia sentimental.

[540] *La Révolution I*, pp. 14, 70, 378 y 463, *La Révolution II*, pp. 57-58, 314, 395, 595 y 600 y *Singulier pluriel*, p. 76.

horas por la noche para los que todavía no duermen o no pueden conciliar el sueño[541]; sin embargo, en el interior de un templo cristiano, Sixtine se aleja de este mundo y consigue liberarse de sus preocupaciones terrenales en «un monde délié du temps». Los gruesos muros de la catedral de *Nue et nu* impiden que los ruidos de la ciudad penetren en este lugar concebido para la oración y el recogimiento. Los sonidos que aquí se escuchan: «[...] le murmure étouffé de la prière que chantonne une femme prostrée, des claquements de pas retenus, le grincement d'une chaise, le chuchotement qui glisse hors d'un confessionnal», el olor a incienso y a cera, la majestuosidad de las bóvedas y la esbeltez de los pilares trasladan a la protagonista a un universo que se sitúa a medio camino entre la esfera celeste y la terrestre. Los dos escalones que dan acceso a una capilla lateral tenuemente iluminada le elevan todavía más al permitirle sumirse en el olvido; «église dans l'église», cavidad del arca serena que es la catedral, este refugio provisional es asimismo una réplica del vientre acogedor que nos dió cobijo hasta el momento de nacer[542].

En la medida en que los personajes margeritianos se rigen por el calendario religioso, las ceremonias que se ofician en las iglesias a las que acuden regularmente o con motivo de un acontecimiento extraordinario interrumpen el curso del tiempo profano. Los domingos, Rex suspende sus actividades cotidianas para arrodillarse ante la Santa Mesa[543] y los Dupin acuden a la misa que se celebra en la pequeña basílica románica de Saint-Rémy: oscura, de techo bajo y con una hilera de sillas que llevan el apellido y el escudo de la familia grabados en placas de cobre, ésta congrega semanalmente a los fieles de la zona y se convierte además en punto de encuentro de amigos y conocidos. Centro religioso y social, la parroquia es el lugar al que acuden los feligreses en los momentos señalados de su propia vida y de la de sus vecinos, como en el caso del bautismo de Céline o del funeral de Dormond[544].

---

[541] *La Révolution II*, pp. 57-58, *La terre aux loups*, p. 140, *Une tragédie bourgeoise*, p. 15 y *Par un été torride*, p. 193.

[542] *Op. cit.*, pp. 135-137.

[543] Por la mañana se postra ante Dios y, por las tardes, preside vanidosamente la mesa en torno a la cual se reúnen los miembros de la Société Vernolienne d'Histoire et d'Archéologie una vez al mes.

[544] *Par un été torride*, p. 191, *Le château des Bois-Noirs*, pp. 48-49, *La terre aux loups*, p. 178 y *Mont-Dragon*, p. 406.

Salvo el servicio fúnebre por la muerte de Luis XVII y el Tedeum en honor de Luis XVIII que, a su vuelta del exilio, celebra el clero expatriado «[...] dans la lande où se dressaient en files les pierres druidiques»[545], el resto de actos religiosos tienen lugar en templos católicos; no obstante, algunas novelas margeritianas dan testimonio de la simbiosis de preceptos cristianos con creencias populares: en la sacristía del templo de la Razón de Limoges se conserva el cráneo de Saint-Martial, reliquia venerada por los devotos del santo que convierte este local en una especie de arca sagrada[546] hasta el día en que se llevan la calavera Guillaume Dulimbert y el orfebre Robert[547].

Asombrado de la credulidad de los habitantes de Cumaña e impresionado por la crueldad de los castigos infligidos por la Inquisición, el protagonista de *L'île des perroquets* observa el exterior de la catedral de la ciudad con la estupefacción propia de quienes de repente descienden a los infiernos. Las hogueras en las que se retuercen las víctimas del Santo Oficio iluminan la fachada de tal forma que se avivan las llamas de piedra, arden los monstruos de los bajorrelieves y cobran vida las estatuas de los alto relieves –réplica de las figuras engalanadas con moaré, armiño, blancos encajes, púrpura y oro, que, desde las escaleras contemplan el holocausto[548]. Con esta duplicación espacial, Margerit subraya el horror del sacrificio que, desde el punto de vista de la jerarquía católica, es ejemplarizante y regenerador y, a los ojos de un extranjero, resulta atroz[549].

En la misma obra[550], el convento de los franciscanos de Galapas es el escenario en el que la tripulación del *Walrus* demuestra tener grandes dotes para la representación teatral. Disfrazados de caballeros españoles, los piratas logran penetrar en un recinto cerrado por una enorme puerta acorazada, provista de una descomunal aldaba. A pesar

[545] Véase la ironía del autor cuando alude al hecho de que la iglesia católica, dispuesta siempre a hacer desaparecer los vestigios de creencias paganas, tiene que oficiar estas ceremonias en uno de los emplazamientos sagrados del pueblo celta. *La Révolution IV*, p. 159.

[546] Pierre Mazataud: «Les Limousins et la religion», *Limousin*, pp. 77-82, considera que el culto a las reliquias es un componente esencial de la religion popular del Limousin; refiriéndose al periodo revolucionario, comenta cómo los feligreses de la región dejaron que se llevaran cálices, custodias y otros objetos litúrgicos de sus iglesias sin oponer demasiada resistencia; sin embargo, las reliquias fueron ocultadas y guardadas con sumo cuidado.

[547] *La Révolution III*, p. 203.

[548] *Op. cit.*, pp. 279-280 y 283-284.

[549] Véase el significado negativo del fuego en *Dictionnaire des symboles*, pp. 435-438.

[550] *L'île des perroquets*, pp. 57-61.

de que la iglesia se alza en un cuadrilátero de bellos jardines y de que el ataúd cruza el pórtico entre tañidos de campanas, cantos litúrgicos y olor a incienso, el lector advierte enseguida que este lugar no es un remanso de paz. Margerit nos introduce en una fortificación de trazado intrincado, defendida por unos monjes muy peculiares: «Ils avaient des mines plutôt patibulaires que dévotes, de vastes carrures. Leurs mains s'enfonçaient obstinément dans des manches capables d'abriter tout un arsenal»[551]. A medida que avanza el episodio, nuestras sospechas se confirman: este espacio nos resulta cada vez más inhóspito y Antoine consigue contagiarnos sus temores. La oscuridad que reina en la capilla de la Virgen, el parpadeo de los cirios que rodean el catafalco, el reflejo rojo de la lámpara del altar que se multiplica por toda la nave, las «cabezas ensangrentadas» de las estatuas de otras capillas y el ruido seco de una silla del coro que cruje en medio del silencio aumentan el desasosiego del joven aprendiz de filibustero, quien, además de asustado, está desconcertado, pues la imagen de María que tiene ante sus ojos no se parece en nada a las que él había visto en su país: «[...] une grande vierge de cire aux yeux d'émail, aux joues pâles, aux lèvres vermillonnées, qui semblait vivante dans un vêtement de soie et de dentelles dessinant la forme de son corps. Des vrais cheveux de femme luisaient sous sa mantille». La mirada, los labios, el cabello y las formas del cuerpo de la Madre de Dios dejan claro de qué lado se inclinan las preferencias de los frailes, quienes, poco respetuosos con el voto de castidad, demuestran su devoción por las hermosas damiselas dentro y fuera del convento. Feminidad, nocturnidad y distribución laberíntica del edificio ya se conjugaban en las novelas de Stendhal[552], pero, si bien en ellas se sacralizaba el amor profano, en el libro de Margerit se rinde culto a la sensualidad desprovista de afecto.

Por el contrario, la gran admiración que Claude profesa a María Antonieta le hace perder la lucidez y la ecuanimidad en la catedral de Versalles. Durante unos instantes, la nave en la que se oficia la ceremonia previa a la apertura de los Estados

[551] Ocho páginas más atrás, Brice le cuenta a Antoine cómo son los frailes de las Antillas y cuales son sus orígenes. A diferencia de los europeos, éstos lanzan el cuchillo sin dejar de murmurar sus oraciones; por el día, llevan a hombros las estatuas de los santos y, por la noche, merodean alrededor de las tabernas, donde hacen trampas jugando a los dados y meten mano a las mozas. Los «bandidos más viles», la «escoria del mundo», las «víboras más rastreras» se amparan en un hábito, que es un asilo inviolable.

[552] A este respecto, véase el análisis de las capillas stendhalianas que hace Gilbert Durand en *Le décor mythique de «La chartreuse de Parme»*, p. 190 y ss.

Generales aviva el amor platónico del protagonista que, turbado por la presencia de la reina, no presta atención al sermón del prelado y disfruta de unos momentos de intimidad en medio de la multitud que le rodea. No obstante, Mounier desciende enseguida a la tierra: el final del discurso de «[...] un de ces princes de l'Église, profiteurs d'une fortune usurpée [...]» le indigna y los aplausos de los suyos le exasperan[553].

Por último, otro personaje, tremendamente decepcionado, nos describe desde dentro la atmósfera del convento de los benedictinos de Saint-Maur de Clermont. Guillaume Dulimbert contrapone la impresión positiva del novicio a la visión negativa del monje, el espacio en el que aprendió diversas lenguas extranjeras, la historia y la literatura de sus pueblos, al universo carcelario en el que tuvo que luchar contra la hipocresía de la regla, la superstición, el oscurantismo que le impedía ir más allá en el ámbito del conocimiento, el horror y el odio, hasta su traslado a París[554].

PRISIONES

En lo que concierne a los lugares en que están encerradas las personas a quienes se priva de libertad, la tetralogía margeritiana vuelve a acaparar la mayor parte de nuestra atención. Salvo Antoine, Hélène y Rosco, el resto de los personajes del autor que son encarcelados nos permiten adentrarnos en las prisiones de la Francia de finales del siglo XVIII. En primer lugar, la Bastilla tiene en la novela un doble significado. Por un lado y aunque parezca paradójico, representa el refugio al que acude Reveillon el día en que destrozan e incendian su manufactura: «C'est bien la première fois qu'un homme aura vu avec bonheur les portes s'en refermer sur lui», pero, por otro –y este es el que prevalece–, es el símbolo de la victoria del pueblo sobre la tiranía. A lo largo de la obra, el narrador nos recuerda que aquí estuvieron recluídas las víctimas de las célebres «lettres de cachet»[555] y, por sus ideas políticas, el hijo menor de la familia Dulimbert de

[553] *La Révolution I*, p. 162.

[554] *Ibídem*, pp. 458-459 y *La Révolution III*, p. 219.

[555] Carta cerrada con el sello real que enviaba a una persona a la Bastilla sin haber sido juzgada previamente.

Limoges; no obstante, queda claro desde las –primeras páginas que por entonces la vieja fortificación ya no infunde miedo: en abril de 1789 está prácticamente vacía y, alrededor de su imponente masa pétrea, su foso seco está invadido por la basura del vecindario. Viéndola a la luz del crepúsculo vespertino, Dubon nos cuenta que, para facilitar la circulación, se ha pensado derribarla y cuando Claude la mira ésta corre por el cielo en dirección contraria a las nubes, como si, conociendo cual va a ser su final, se rebelara contra el destino[556].

En contra de lo que muchos deseaban, el asalto a la Bastilla –cuyo resultado fue la liberación de tan sólo siete u ocho prisioneros– no marcó el inicio de la reforma del sistema penitenciario[557]. La Asamblea Nacional promovió sucesivas investigaciones, pero la única decisión que se adoptó fue la habilitación de nuevas cárceles. Antiguos espacios religiosos acogen ahora a numerosos detenidos. Weber pasa su primera noche de arresto tras la verja de una pequeña capilla que, diecisiete días más tarde, volverá a constituir el punto de partida de un penoso recorrido salpicado de pequeñas esperanzas y grandes temores[558]. Y la familia real atraviesa el umbral del recinto del Temple el 12 de agosto de 1792. De este espacio cerrado destaca la vetusta torre que por fuera parece un fantasma alto y delgado y por dentro es siniestra y se encuentra en estado de abandono. Al atardecer resulta menos gris, pero, llegado el momento de ir a acostarse, el primer día produce una tremenda impresión de desamparo; sin embargo, en lo sucesivo, presentará un aspecto más humano. Vigilado muy de cerca por los comisarios municipales y por los centinelas que hacen guardia en el foso, el valioso prisionero recibe, no obstante, un trato especial, que le permite –dentro de lo posible– llevar una vida agradable, pues Luis XVI se entretiene dando clases de diversas materias a su hijo, jugando al chaquete con la reina o paseando entre los castaños del jardín como si estuviera en su propia casa[559]. Una ventana, con reja y cubierta con gruesas tablas de

[556] *La Révolution I*, pp. 143-145 y 459, *La Révolution III*, p. 219 y «L'aventure de monsieur de Dohuet», p. 32.

[557] Antes de la Revolución existían diversas concepciones de la cárcel. Por un lado, los filósofos insistían en que en un estado bien gobernado no eran necesarias las prisiones; mientras que, por otro, los reformadores defendían la especialización de estos establecimientos por tipos de delitos y modos de castigo. Véase Anthony Vidler: *El espacio de la Ilustración: la teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII*, Madrid: Alianza, 1997, pp. 113-125.

[558] *La Révolution II*, pp. 257 y 354.

[559] Véase el análisis de este lugar que hemos hecho en el capítulo I de la primera parte.

roble que dejan pasar la luz por la parte más alta y le evita contemplar escenas atroces, resume la ambivalencia del lugar en el que el monarca permanece custodiado hasta el 21 de enero de 1793[560].

La misma ambigüedad emana del Temple cuando Claude va a visitar al delfín, quien, al morir su padre, se convierte en el rehén más preciado: Luis XVII ocupa el cuarto de su padre, deficientemente iluminado, pero más confortable que el de un asilo[561]. Algunos acusados están más seguros en la cárcel que en la calle y otros no corren ningún riesgo en las prisiones que se encuentran fuera de la capital. En París, los conventos transformados en «maison d'arrêt» son los centros de reclusión menos inhóspitos: las habitaciones están limpias y amuebladas y durante el día los detenidos no están aislados. En La Visitation, las mujeres se hacen visitas, deambulan por los pasillos de su ala y entre las doce y las cuatro de la tarde van a reunirse con los hombres en el patio. En Port-Libre, «[...] rien, hormis les verrous, tirés le soir, n'évoquait la prison»; ellas pueden salir a lavar la ropa a la fuente, a pasear tranquilamente por el jardín y a disfrutar del amor en algún rincón del antiguo monasterio[562].

No obstante, la mayoría de los sospechosos viven en peores condiciones mientras esperan a que se decida su suerte. Con las detenciones masivas del 30 de agosto de 1792, las cárceles se llenan. Miles de presos se hacinan en antiguas mansiones y monasterios. En La Force, Weber y sus compañeros de celda tienen que apretujarse cada vez más y compartir sus catres[563] con recién llegados, que se sobrecogen al ver a los carceleros que vienen a sacarlos al patio acompañados de dos enormes perros. El edificio es vetusto e insalubre y cada cual tiene que procurarse su sustento[564]; si bien, todavía cuentan con asesores que preparan su defensa y les traen noticias de fuera[565].

---

[560] *La Révolution II*, pp. 247-249, 288, 342-345 y 486-488.

[561] *La Révolution III*, pp. 293 y 516-518.

[562] *La Révolution II*, pp. 264 y 297 y *La Révolution III*, pp. 446-447 y 460-461.

[563] Anthony Burgess: *Todo sobre la cama*, Barcelona: Seix Barral, 1982, p. 88, considera que la cama es el único mueble básico en una celda, lo que los arquitectos llaman «el hábitat mínimo» o mínimo espacio necesario para que habite una persona, pero, en la época a la que alude Margerit, numerosos detenidos vivían en condiciones infrahumanas.

[564] Por lo que respecta a la alimentación, en los primeros años de la Revolución había tres clases de prisioneros: los que no podían correr con sus propios gastos, los que sí y los que además se hacían cargo de los primeros. Según Jean-Paul Bertaud: *Francia en los tiempos de la Revolución: 1789-1795*, p. 299, las prisiones son el último refugio de la desigualdad.

[565] *La Révolution II*, pp. 282 y 300.

En lo que concierne a las matanzas de septiembre, Margerit elige la Abadía y la Conciergerie para mostrarnos el ensañamiento de los sans-culottes con los supuestos enemigos de la Revolución. A ambos lados de la puerta del recinto de Saint-Germain-des-Prés se amontonan los cadáveres ensangrentados de numerosas víctimas y se escuchan «le bruit atroce des sables» y «des cris de bête qu'on égorge». Y en las dependencias del Palacio de Justicia la degollina es todavía más cruenta: una multitud enfurecida y armada con picas, hachas, machetes, barras de hierro, además de sables, inunda el patio en el que se celebra una sesión del Comité de Vigilancia, se desparrama por los pasillos y penetra en los calabozos. Por todas partes se degüella, se destripa y se muele a golpes a los presos. El pestilente olor a sangre se extiende por todo el edificio; sin embargo, lo que al narrador le produce mayor repugnancia es el sadismo de las mujeres que pisotean los cuerpos de los muertos, ayudan gustosamente a cargar las carretas y coleccionan no sólo orejas. El comportamiento de estas Ménades es salvaje y lascivo al mismo tiempo; se dejan llevar por un impulso de doble signo «[...] comme si l'ivresse du sang s'associait en elles à une autre frénésie». De ahí que los hombres, ofendidos, se venguen de Marie Gredeler mutilándola y torturándola[566].

A menudo, Margerit recurre a la oscuridad para representar la angustia de los reclusos, pero, por lo general, este símbolo suele ir acompañado de otros que corroboran dicho significado. El estrépito de los cerrojos que, de manera inesperada, se abren y se cierran, los pasos y las voces que se acercan y se alejan y el recorrido tortuoso por los corredores de La Force estremecen a mademoiselle de Tourzel, si bien, después de muchos rodeos y con la ayuda de un guardia municipal, encontrará la salida de este laberinto[567]. A su llegada a la Abadía, madame Roland sube varios escalones teñidos de sangre, entra en un cuarto que le parece oscuro y huele pestilentemente y, más tarde, se traslada al piso de arriba por una escalera sucia y estrecha: en esta ocasión, Margerit subraya el contraste existente entre su casa y el primer lugar en el que la encierran; no obstante, la primera noche que pasa fuera de su domicilio, el portero y su mujer le dan cobijo en su hogar. Su estancia en Sainte-Pélagie no parece asfixiante; sin embargo,

[566] *Ibídem,* pp. 315, 318 y 323-325.
[567] Laberinto que desemboca en otro horrible dédalo que le lleva a la muerte.

desde el momento en que cruza la verja del patio pequeño de la Conciergerie se le encoge el alma[568].

Desde el tomo III, este establecimiento penitenciario se convierte en la antesala de la muerte. Los detenidos que esperan a ser juzgados sueñan inútilmente con recobrar la libertad y los condenados aguardan la llegada de las carretas que les conducirán a la guillotina. Entre rejas y junto al cadáver de su amigo Valazé, las últimas horas de los brissotinos transcurren *plácidamente*: tras la cena, hablan de Francia, de la república y reciben la visita de los dos sacerdotes que acuden a reconfortarles. En cuanto a los dantonistas, unos –permanecen impasibles, Fabre se preocupa por el futuro de su comedia *L'Orange de Malte*, Desmoulins gime y Danton bromea con el verdugo hasta que escuchan el rumor de la multitud que se congrega alrededor del Palacio de Justicia y el ruido que hacen grandes ruedas sin herrar, pezuñas de caballo y hombres armados. A Léonarde la vemos sentada en la silla del cuarto en el que a los que ya han sido procesados les cortan el pelo y, seguidamente, en el banco donde reos célebres y desconocidos se han preparado para el suplicio antes que ella[569].

En el resto de las novelas margeritianas, también nos encontramos con distintos tipos de cárceles. La de *La terre aux loups* es pequeña y está comunicada con el Palacio de Justicia, de tamaño reducido igualmente y semejante a una casa de cura de parroquia. Por sus dimensiones, este espacio parece estar concebido para la reflexión y el recogimiento, pero no para el castigo. En su interior instalan a Hélène en una celda encalada y limpia que ha sido preparada con esmero por la mujer del guardián de la prisión. Como si de su sirvienta se tratara, ésta la ha amueblado con una cama de hierro, un biombo, una butaca y una mesa con tapete y jarrón. Si no fuera por el sonido gutural del río Airain, que inarmónica y machaconamente va marcando el paso del tiempo, esta habitación podría confundirse con la de una joven que se aloja provisionalmente en un convento[570].

Por el contrario, el Présidial de Limoges incita a la evasión. Del calabozo de Antoine sólo sabemos que tenía una ventana cuyos barrotes tuvo que serrar la noche en que le iban a ahorcar; sin embargo, de la sala en la que los detenidos confiesan sus

[568] *La Révolution II*, pp. 329-330 y 672-674 y *La Révolution III*, p. 93.
[569] *La Révolution III*, pp. 127, 353, 368 y 468.
[570] *Op. cit.*, pp. 222.

crímenes, aunque no los hayan cometido, el protagonista da más detalles. Este recuerda con ironía la especie de taller en el que un hombre y su ayudante le ataron a un sillón clavado en el suelo y, a las órdenes de un magistrado que permanecía impasible, le torturaron hasta que inventó los pormenores del homicidio: el verdugo manejaba sus herramientas cual hábil herrero entre muros que rezumaban humedad y despedían un desagradable olor a moho mientras la sangre brotaba de sus rodillas y algunas gotas de sudor se deslizaban por sus sienes[571].

Por último, Rosco es enviado a presidio a la célebre isla del Diablo[572], donde, alejado del mundo, desempeña mecánicamente las tareas de «semaforista». Después le trasladan al penal de Cayena para aliviar su pena: aquí vive tranquilamente, trabajando en la enfermería, pero, al cabo de unos meses, empieza a preparar una evasión conjunta que fracasa en el último momento. Sus ilusiones se ven truncadas para siempre en Saint-Laurent du Maroni, establecimiento penitenciario del que nadie sale y en el que el resto de los reclusos le dejan al margen de su propia sociedad. El último *refugio* del desdichado personaje de *Une tragédie bourgeoise* es pues sinónimo de rechazo total, absoluta soledad, falta de libertad y existencia rutinaria carente de alicientes[573].

CEMENTERIOS

En relación con el tema de la muerte, además de las tumbas que descubrimos de manera inesperada en propiedades privadas, nos encontramos con distintos tipos de cavidades en las que los personajes margeritianos son enterrados. La sepultura más sencilla aparece al final de *L'île des perroquets*. Con la ayuda de algunas ramas, Antoine la excava delante de la cueva que había dado cobijo a sus amigos. Dicho hoyo recibe en su seno a Michel Pantaragat, a su compañera india, a Michault Cul d'Oue, a Will Whale y a Georges Nightingale, quienes, despojados de sus ropas, pero envueltos en un sudario de hojas y flores[574], son cubiertos con puñados de tierra y con las piedras

[571] *L'île des perroquets*, pp. 30-32.

[572] Una de las tres islas del archipiélago de la Salvación, situado en la costa de la Guayana francesa y conocido por su prisión.

[573] *Op. cit.*, pp. 230 y 237-238.

[574] Además de arropar a los muertos, estas hojas y flores recuerdan que la vida es efímera.

y los cantos rodados que el protagonista va trayendo. Junto al último refugio de su vida, se halla ahora su última morada: cóncava como el recinto materno y apuntando al cielo, pues, por su forma y por la cruz que lo corona, el pequeño montículo pétreo representa el tesón con que Antoine intenta reconciliar a sus compañeros con la divinidad. En contraposición con este regazo sólido que mira hacia arriba, el fondo del abismo al que Brice se lanza con valentía[575] es poco firme y, a los ojos de los que siguen vivos, poco seguro[576].

En *Quand on est matelot*, la oposición tierra/mar también se plantea en estos términos. El océano Atlántico engulle cada temporada un número variable de pescadores cuyos cuerpos nunca reposarán cerca de sus familias. Margerit se refiere a diversos cementerios de Normandía y Bretaña que cuentan con más cruces que tumbas, con huecos que siempre quedarán vacíos y con numerosos epitafios que dicen «Péri en mer». Los cipreses que el viento del Norte ha ido tumbando y que ocultan con su silueta abatida dichas inscripciones personifican el desconsuelo de mujeres, madres y novias que viven con la incertidumbre de no poder conocer el paradero de aquellos que las aguas feroces les arrebataron[577].

Menos sobrecogedores, otros cementerios abren sus puertas a quienes visitan con regularidad a sus seres queridos y a los que acuden en fechas señaladas. El Père-Lachaise preserva la intimidad de los amantes que la muerte unió para siempre[578]. Y el de *Mont-Dragon* recoge los restos mortales del hombre que, en vida, no tuvo un verdadero refugio. Este último camposanto llama la atención por su significado ambivalente. Por un lado, parece que está comunicado con el mundo subterráneo y, por otro, da la impresión de que es el lugar idóneo para que descansen en paz los difuntos. Un extraño cortejo fúnebre acompaña al caballerizo hasta una fosa fría e impersonal: no se ven mujeres con velo ni varones enlutados; sin embargo, la representación de las tinieblas infernales y el rencor de madame de Boismênil se acercan hasta el hoyo en el que se deposita el féretro. En esta despedida no hay pésames ni lágrimas y, a pesar de

[575] La subida a la parte más alta del acantilado y el tiempo que pasa agarrado a un árbol al borde del precipicio evocan la subida al calvario y la crucifixión de Jesucristo; no obstante, Brice las soporta para redimirse a sí mismo y, en lugar de subir a los cielos, desciende a las profundidades marinas.

[576] *Op. cit.*, pp. 341-344.

[577] *Op. cit.*, p. 15.

[578] *La terre aux loups*, p. 307, *Singulier pluriel*, p. 181 y *Le vin des vendangeurs*, p. 587.

que a Dormond le rocían con agua bendita[579], le cubren con tierra y le colocan una cruz de madera negra, a ninguno de los presentes le preocupa la salvación de este individuo. Una vez concluida la ceremonia, el pequeño cementerio vuelve a estar en calma: «[...] paisible comme un champ, fut rendu au silence, au vent, aux oiseaux, au passage feutré des saisons»; si bien, esta quietud se corresponde más con el sosiego que recobran quienes meses atrás recibieron en su mansión al fallecido que con el reposo del mismo[580].

Por lo que respecta a los cementerios del periodo revolucionario, el Panteón es el único que garantiza el descanso eterno, siempre que no se empañe el buen nombre de los que aquí han sido enterrados[581]. En el resto de las *necrópolis* es difícil conciliar el «sommeil éternel»[582] desde el momento en que empiezan a llenarse. A partir de agosto de 1792, comienzan a habilitarse nuevos terrenos municipales para poder sepultar a la vez a decenas y a cientos de cadáveres. Los cuerpos de más de setecientos soldados de la guardia suiza van a parar a una vasta fosa excavada detrás de la iglesia de la Madeleine y los de las víctimas de las matanzas de septiembre, a antiguos pozos que se vuelven a abrir en las canteras. Vertidos en masa y después cubiertos con cal viva y greda pulverulenta, estos muertos se hacinan en lechos subterráneos, que no son en absoluto acogedores[583]. Lejos del centro de la capital y disimulado en un erial entre arbolillos silvestres y árboles plantados, el lugar en el que es enterrado Luis XVI sigue resultando inhóspito y, aunque él es introducido previamente en un ataúd[584] y recibe la

[579] Agua purificadora y regeneradora.

[580] *Op. cit.*, pp. 405-407.

[581] Los restos mortales de Mirabeau abandonan el célebre templo laico cuando a finales de otoño de 1792 se mancilla su memoria, pues se le acusa de haber coludido con la Corte. Véase *La Révolution II*, p. 484.

[582] En noviembre de 1793, Fouché se encarga de laicizar los cementerios; a partir de entonces, a la entrada de los mismos figura la inscripción: «La mort est un sommeil éternel». Véase *La Révolution III*, p. 157.

[583] *La Révolution I*, p. 403, *La Révolution II*, pp. 228, 240 y 325.

[584] Los detalles que el narrador nos proporciona sobre la caja: «[...] grossière, choisie pour pourrir vite» y de tamaño tan reducido que los enterradores tienen que colocar la cabeza del soberano entre sus piernas, no hacen sino subrayar las pésimas condiciones en las que el monarca tiene que abandonar la superficie de la tierra.

absolución que le dan dos sacerdotes, las oraciones, el agua bendita y el incienso[585] tan sólo atenúan la frialdad del adiós a este mundo[586].

Dado que esta etapa de la historia de Francia es especialmente sangrienta, a medida que el Terror avanza y que los vecinos de algunas secciones elevan sus protestas por miedo a posibles epidemias[587], los cementerios se van desplazando a las afueras de París y a los pueblos de los alrededores. Revolucionarios célebres, humildes enemigos de la Républica y partidarios de la monarquía son arrojados a profundos hoyos abiertos en zonas desiertas tomadas por la maleza y en emplazamientos secretos rodeados de muros y protegidos por robustas cerraduras. Terrenos antes fecundos exhalan ahora olores «atroces» cada vez que las carretas descargan un nuevo cargamento de cadáveres que, despojados de sus *vestiduras*, exhiben su piel cerosa y maculada mientras los arrastran por el suelo. Las sensaciones percibidas por el olfato, la vista y el oído subrayan el horror de estas y otras inhumaciones que, estimulando los sentidos, remueven la conciencia del lector[588].

Más adelante, en el tomo IV asistimos al entierro de la carrera política de Claude, quien, en lugar de acudir al funeral de la Convención, se acerca a visitar a los «gigantes» de la Revolución. Rodeado de árboles desnudos, bajo un cielo gris poblado de cornejas y sobre una alfombra de hojas secas que cubre la tumba de sus amigos, el protagonista recuerda con tristeza algunos episodios de la vida de Robespierre, Danton, Camille Desmoulins y Saint-Just, decide poner fin a una etapa de su vida y volver a la abogacía[589]. A partir de entonces, el narrador no nos vuelve a introducir en ningún cementerio.

---

[585] Por un lado, el incienso tiene una función purificadora y, por otro, asocia el hombre a la divinidad. Véase *Dictionnaire des symboles*, pp. 402-403.

[586] *La Révolution II*, p. 550.

[587] En opinión de Michelet, este miedo es infundado, pues recuerda épocas más cruentas en las que no hubo problemas de salubridad; véase *Histoire de la Révolution française*, t. II, Paris: Robert Laffont, 1979, p. 843.

[588] *La Révolution III*, p. 370 y 470.

[589] *La Révolution IV*, p. 318.

HOTELES Y RESTAURANTES

En relación con los locales públicos que, de forma circunstancial o bien ininterrumpidamente asumen las funciones básicas de una vivienda, hemos de distinguir entre aquellos que dan alojamiento y los que sólo sirven comidas. De entre los primeros, el hotel en el que se instala Romain no reemplaza a una casa, ya que él considera que su verdadero hogar es el periódico en el que trabaja y que la habitación en la que duerme, se asea y, en ocasiones, hace el amor tan sólo le permite satisfacer las necesidades más básicas[590]. Asimismo, el hotel en el que se hospedan varios miembros de la Société Vernolienne d'Histoire et d'Archéologie tampoco constituye un verdadero domicilio: por aquí pasan viajeros que reponen fuerzas antes de proseguir su viaje, gente distinguida que viene a dejarse ver y a disfrutar de algunos placeres y un singular personaje que acude a mortificarse[591].

El hotel del faubourg Saint-Germain en el que vive Violette a expensas de Saint-Victor más bien parece un palacio; sin embargo, el Hôtel de la Biche es sencillo, pero íntimo cuando ella va a reunirse con Lucien en Limoges: antes de su visita, en el cuarto del excoronel reinan la soledad y el desasosiego; durante la estancia de la joven, la alcoba se transforma en un retiro cálido[592] y, tras su marcha, irrumpen la tristeza y la sensación de vacío[593]. Si bien, el dormitorio más acogedor es el que permanece en la memoria de Frédéric-Charles Messonier: las dimensiones de la habitación de una casa particular, en la que duerme con sus padres durante sus primeras vacaciones fuera de la ciudad, guardan proporción con el tamaño de Fontvieil: el techo bajo con vigas de madera, la ventana diminuta con cristales que apenas dejan pasar la luz, las velas –«[...] les lampes sans fil qui sentaient fort et que l'on allumait avec des allumettes au lieu de manœuvrer un interrupteur [...]»– y las cortinas de la cama asombran al niño al que acaban de separar de su niñera; no obstante, ni siquiera este marco puede suplir el calor de Mana[594].

---

590 *La femme forte,* p. 76.

591 *Par un été torride,* pp. 114-117.

592 El calor de la pasión amorosa está relacionado con el nombre del hotel ya que la cierva es la representación de la feminidad y de los instintos; véase *Dictionnaire des symboles,* pp. 120-121.

593 *La terre aux loups,* pp. 92, 140, 145 y 149.

594 *Frédéric-Charles Messonier,* pp. 28-29.

Por otro lado, nos encontramos con una posada, llena de cucarachas, chinches y ratas, que a la tripulación del *Walrus* le parece atractiva –dado que, de esta manera, pueden ver todos los días a Mañuela– aunque sea menos segura que su barco[595]; con un mesón en el que Pétion y Barnave tienen que compartir un jergón y Luis XVI ha de pasar la noche sentado en un sillón y con una hospedería muy concurrida en cuya cuadra Louvet corre menos riesgos de ser descubierto y consigue descansar en el camastro de un mozo de caballerizas[596].

Y, asociados a una intriga amorosa, los establecimientos hoteleros en los que a los protagonistas les asaltan las dudas o les comen los celos. Encerrada en una habitación de la hospedería Notre-Dame de Barrochain l'aîné, Delphine no divisa el horizonte; a través de las ventanas no ve sino un entramado de vergas, percibe los olores fuertes del puerto y escucha el crujido de las tablas de madera de las cubiertas. En espera de que llegue el día en que zarpe el barco que le trasladará a un lugar en el que poder empezar una nueva vida en compañía de Hippolyte, la protagonista se deja abrumar por el pasado[597].

Por el contrario, la habitación que le asignan a Bruno es el escenario en el que el joven da rienda suelta a su indignación como consecuencia de una decisión tomada por su cuñado momentos antes. Ofuscado por la decepción que le produce el que su amada se aloje en el hotel y él en el anexo y por el temor a que Pichard pueda arrebatarle el «bien» más codiciado, este personaje pierde el control de la razón y reacciona desmesuradamente: «Cet instant était un de ceux qui conduisent un homme devant le jury. Je me trouvais en état de tuer ou de me tuer. Une tornade d'impulsions furieuses me ravageait». Convencido de que ella le engaña, corre al hotel; llega al vestíbulo en el momento en que ella baja por la escalera; entonces, se avergüenza de sus pensamientos[598]. El ámbito de lo privado –o de los impulsos– y el de las relaciones sociales –o del discernimiento– están claramente diferenciados.

En lo que concierne a los restaurantes margeritianos, hay que decir que además de ser los lugares a los que acuden los clientes para reponer energías, son espacios en

[595] *L'île des perroquets,* p. 71.
[596] *La Révolution I,* p. 373 y *La Révolution III,* 211.
[597] *Une âme damnée,* p. 36.
[598] *Le Dieu nu,* pp. 194-195.

los que los comensales encuentran diversos alicientes que les permiten romper con la monotonía cotidiana. El protagonista de *Singulier pluriel* recuerda con emoción las veces en que comía en la fonda de la estación de Brive con su familia, pues para un niño era todo un acontecimiento[599]. Y el narrador de *La terre aux loups* evoca la celebración del bautizo de Céline cuyo banquete reunió a los señores con sus invitados y a los sirvientes con los aparceros, en torno a dos mesas separadas de una sala decorada con ramas de acebo, abeto y laurel[600]. Salvo la vedette que cena en el Rallye-Capucines ignorando al resto de la concurrencia, los personajes del autor suelen disfrutar de otros placeres añadidos al de la comida. La mayoría se deleita conversando a la vez que cena o almuerza: Philippe y Bertin se distraen mirando a la gente que pasa por delante del Mille Colonnes mientras abordan con tono humorístico el tema de la muerte; el señor y la señora Dillon bromean sobre su futura vejez en la terraza de un restaurante napolitano[601]. No obstante, al escritor de *La Malaquaise* le molesta sentirse observado cuando sale con Josette a comer fuera de casa y le incomoda tener que hablar sobre sus problemas amorosos, aunque sea con su mejor amigo y en un local tranquilo[602].

Establecimientos donde poder charlar tranquilamente, los restaurantes margeritianos no sólo son lugares de cita de amigos; también son puntos de encuentro de conocidos o de desconocidos. En la novela anteriormente citada, comparten mesa dos hombres y una mujer pertenecientes al mismo círculo intelectual. Bajo los efectos del alcohol, ella libera la amargura que habitualmente logra contener y critica despiadadamente a su rival, si bien utiliza un tono dulce y sereno que todavía resulta más hiriente. El narrador insiste en la voracidad de «l'Araignée» y compara esta escena a la danza ritual de algunos insectos que se aparean para devorarse entre sí[603]. En cambio, en el relato *Un soir à Paris*, nos describe la atmósfera cargada pero no tensa del Rallye-Capucines, restaurante abarrotado de ruidosos comensales, de gente que espera su turno de pie y de camareros y camareras que se abren paso entre la multitud, cuyo jaleo deja indiferente a la protagonista. Las luces de neón que se reflejan en las paredes de color claro, en los espejos y en los manteles de papel realzan su belleza y el fondo de

[599] *Op. cit.*, pp. 166-167.
[600] *Op. cit.*, p. 178.
[601] *Le vin des vendangeurs*, pp. 70 y 397.
[602] *Op. cit.*, pp. 227-228.
[603] *Ibídem*, pp. 206-208.

luces y sombras del bulevar sobre el que a través de los ventanales se perfila su silueta hace resaltar su elegancia. Todas las miradas convergen en esta joven que, sin mirar a nadie, hipnotiza a la mayoría y que, al salir de aquí, se lleva a Albert tras de sí[604].

CAFÉS, CABARETS Y PROSTÍBULOS

Por lo que respecta a los establecimientos en los que se sirven bebidas, hemos de decir que en la obra de Margerit son muy variados y que la diferencia estriba en el uso que se hace de ellos. Dado que a menudo nos encontramos con espacios heterogéneos cuya denominación o no es la que corresponde a los servicios que presta o no abarca todos, nosotros los agruparemos ateniéndonos al tipo de distracción que procura cada uno de ellos. En primer lugar, los cafés constituyen el principal punto de encuentro de numerosos personajes margeritianos. En estos locales se dan cita, por distintos motivos, miembros de diversos grupos políticos, intelectuales, amantes y amigos.

En *La Révolution* vemos reunirse por separado a los defensores de diferentes posturas ideológicas. En la sede del club bretón[605] tienen lugar las primeras discusiones de algunos representantes del Tercer Estado antes de su traslado a París y, además de estas voces, se escuchan de vez en cuando las de una parte del clero y de la nobleza. Más adelante, en el café Procope encontramos a Marat examinando cuidadosamente las gacetas de la época, nos enteramos con Claude de que la Louisette va a entrar pronto en funcionamiento y oímos distintas opiniones sobre la fidelidad de Roland a los ideales de la república o sobre las decisiones que han de tomarse para responder a la insolencia de las cortes aliadas. Conocidos revolucionarios tales como Danton, Desmoulins, Fabre d'Églantine, Legendre, Momoro o Brune, exponen sus puntos de vista con mayor o menor exaltación en este anexo del Club de los Franciscanos[606]. Y en los tomos III y IV nos introducimos en el café Payen: primero junto a la joven que va buscando a Robespierre para quitarle la vida y, más tarde, con la delegación de la Haute-Vienne para asistir a la designación concertada de los futuros representantes de dicho

[604] *Op. cit.*, p. 17.
[605] El café Amaury de Versalles; véase *La Révolution I*, pp. 162-163 y 179.
[606] *La Révolution II*, pp. 65-68 y 152.

departamento en las dos cámaras previstas por la constitución del año III para ejercer el poder legislativo[607].

En *La terre aux loups*, Margerit nos adentra en la zona de mayor concentración de cafés de la capital de principios del siglo XIX. Las galerías del Palais-Royal siguen dando cobijo a los partidarios de la monarquía, si bien, en junio de 1815 éstos ya no tienen que disfrazar sus ideas. Según Richard Sennet[608] los clientes que se sentaban en las terrazas lo hacían más para mirar a la gente que pasaba que para conspirar, pero lo cierto es que el coronel Montalbert se abstiene de frecuentar este rincón de París siempre que puede, pues recuerda que cada vez que tenía que ir a buscar a un compañero al Lemblin se veía envuelto en refriegas promovidas por oficiales realistas. Tras la derrota de Waterloo, los defensores de la restauración monárquica se sienten fortalecidos: provocan abiertamente a los soldados de Napoleón y exhiben la cruz de San Luis con orgullo, mientras sus mujeres agitan pañuelos de un blanco agresivo. El alborozo de fuera contrasta más que nunca con la tranquilidad de dentro, ya que, salvo el tintineo de un vaso o una taza y las conversaciones en voz baja de señores mayores y de algunas parejas, en el interior del Lemblin sólo se escucha el silencio. En este espacio público tan íntimo el autor sitúa la escena en la que Lucien y Violette vuelven a encontrarse, coquetean y unen sus destinos tácitamente. El local al que el protagonista entra enfurecido por los despropósitos proferidos por sus adversarios se torna agradable desde el momento en que percibe el perfume de la joven y, cuando ella le confiesa, discreta aunque francamente, sus sentimientos, la oscuridad que inunda la sala se hace cómplice de sus deseos. El pasado, el presente y el futuro de ambos concurren en este café que, además de estar ligado a la intriga de la novela, nos instruye sobre las nuevas formas de sociabilidad urbana y burguesa[609].

Situado en un contexto histórico muy diferente, el mundo de los cafés que conoce el protagonista de *La Malaquaise* es más variopinto. A excepción del refugio habitual de los alumnos de Bellas Artes, que Margerit describe para subrayar el contraste existente entre la atmósfera viciada de los salones literarios y el ambiente agradable de las terrazas que despiden un olor estival a menta y anís y, al final del día,

[607] *La Révolution III*, p. 396 y *La Révolution IV*, pp. 263-265.
[608] *Carne y piedra*, p. 367.
[609] *Op. cit.*, pp. 91 y 95-101.

invitan a la holganza, el resto de los cafés se hallan estrechamente vinculados a la trama de la obra. Josette queda con el escritor en el Colisée, lugar poco apropiado para una pareja que desea mantener una conversación íntima, aunque idóneo para poder pasar desapercibido, pues la mayoría de los clientes que buscan cobijo en este establecimiento de los Campos Elíseos son extranjeros de diversas nacionalidades, turistas, provincianos y prostitutas de lujo. El jaleo que producen mil conversaciones distintas, el sonido ensordecedor de la música y el tintineo de la vajilla y la cristalería juntas no sólo no facilitan los comienzos de una relación sino que además invitan a salir a la calle; de ahí que Bruno prefiera el George V para poder abordar cuestiones delicadas[610]. Al igual que en *La terre aux loups*, el protagonista de esta novela necesita satisfacer su curiosidad sobre la vida amorosa de su amante; por ello, le formula algunas preguntas indiscretas en la sala más tranquila del local, al que concurren a diario locutores, reporteros y cronistas de la radio, y después continúa con sus averiguaciones en otra zona: «[...] dans ce petit univers de cafés qui va de la rue des Saints-Pères au carrefour de l'Odéon».

En los cafés del boulevard Saint-Germain se habla por hablar; las lenguas se desatan con los licores del aperitivo; las confidencias afloran en la terraza del Lipp y, a ambos lados de la calle, pintores y escritores chismorrean y cacarean en torno a las mesas del Flore y del Les deux magots. Algunos van y vienen de un lado para otro como las aves de corral que nunca se cansan de engullir pienso, pero, en esta «pajarera», de vez en cuando suceden cosas inauditas, tales como que una mujer se desnude para que le hagan una fotografía y que, poco después se vista y siga charlando con sus amigos mientras los espectadores le aplauden[611].

La crítica de los círculos editoriales y literarios se agudiza en el episodio de La Rhumerie. La curiosidad insatisfecha se codea con la vanidad y la frivolidad en la sala del fondo del café. Para conseguir la información que disipe sus dudas, Bruno tiene que soportar el delirio de una escritora fracasada que, por un lado, persigue a aquellos que podrían buscarle un hueco en alguna parte y, por otro, los despelleja en público; los

[610] *Op. cit.*, pp. 20, 111-113 y 117.

[611] Tratando de definir el «aphroditisme», el protagonista de *Singulier pluriel* vuelve a referir esta anécdota; si bien, en este caso nos da más detalles sobre el fotógrafo y sobre la originalidad de las imágenes obtenidas: «Un surréaliste, Man Ray je crois, a photographié une jeune femme très habillée, assise à la terrasse d'un café ou d'un casino; puis la même dans la même pose, au même endroit, mais elle n'a plus que son chapeau et ses souliers […]». Véanse pp. 147-148 y *La Malaquaise*, pp. 121-126.

desvaríos de un arrogante que acaba de conseguir un puesto con despacho en una editorial y que le cuenta historias de genios prefabricados y el sarcasmo de un profesor poeta que humilla cruelmente a los anteriores. Pero, cuando comprueba que el único resultado de esta encuesta es un dolor de cabeza que se va exacerbando gradualmente, ceja en su empeño y se marcha[612].

Mucho más íntimos, el café en el que Annaïs recibe sorprendida su anillo de compromiso, el café en el que los hermanos Salard hablan en privado con su abogado[613] y el que elige madame Dillon para hablar con Jeanne parecen tan acogedores como el despacho o la sala de estar de una casa. De techo bajo y revestido de madera, el Ritz procura una sensación de bienestar a la joven que está enamorada de Sylvain y las palabras afectuosas de Edmée para con ella la refuerzan[614].

Sin embargo, las terrazas son espacios para mirar: para observar la realidad circundante y para comprobar que una ciudad cambia con el paso de los años. Además de apagar su sed en una de las mesas del Mille Colonnes, Philippe disfruta del espectáculo que tiene ante sus ojos: las atracciones de la place de la République le absorben de tal forma que Sylvain tiene que cambiar de conversación. Lo que al uno le atrae, al otro le repele; de esta manera Margerit contrapone dos puntos de vista antitéticos. Y, en la cuarta parte de la misma novela, contrarresta el escaso interés que muestra Lazare por la localidad en la que vive con la emoción que siente monsieur Dillon cuando contempla el nuevo semblante de Limoges desde uno de los cafés que frecuentaba en su juventud: desde el Univers, escruta con avidez el rincón que quedó grabado para siempre en su memoria y descubre que, en su ausencia, el sauce llorón del instituto ha crecido y el almacén de confección de la esquina ha desaparecido[615].

Por otro lado, tanto el exterior como el interior de estos locales dan testimonio de las modas y los avances de determinadas épocas. Siete años después de la derrota de Waterloo, a los ojos de Lucien y Violette, el Café de la Rotonde de París presenta un aspecto renovado: con su pabellón semicircular bien iluminado, acristalado y lleno de gente elegante, en 1922 está resplandeciente. Las *hornacinas* de felpa roja abiertas en

[612] *La Malaquaise,* pp. 205-206 y 208-210.
[613] *Une tragédie bourgeoise,* pp. 176-177 y 233.
[614] *Le vin des vendangeurs,* pp. 581-583.
[615] *Ibídem,* pp. 133-136 y 380-381.

las blancas paredes del salón de té al que acude Bruno en busca de madame Beaufort responden al gusto de las mujeres maduras que hacen vida social en los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial[616] y el Rocher de *Les amants* es uno de los más distinguidos del periodo de entreguerras: su galería de estuco y arce blanco, dividida en celdillas de terciopelo de color frambuesa, los negritos de madera que sostienen los hacheros, las conchas blancas y los corales de los muros son la expresión de las nuevas tendencias decorativas del momento. Este último recuerda al Rocher de *Le Dieu nu;* no obstante, en la novela de 1951 Bruno va en busca del grial y no se deja deslumbrar por la decoración del recinto. En cambio Guy se ablanda la primera vez que entra en este establecimiento tan selecto: el lujo le ofusca, el frufrú de los trajes de las camareras le distrae y la conversación de su supuesto amigo le desarma[617].

Por último, algunos cafés dan cobijo a aquellos que necesitan matar el tiempo leyendo o releyendo los periódicos, jugando una partida de ajedrez o de billar y charlando cordialmente con los clientes habituales después de comer o cenar[618]. Pero además de estas tertulias, existen otros locales públicos menos selectos concebidos también para pasar los ratos de ocio departiendo con otras personas. A diferencia del Café de la Promenade de Limoges, que reúne cada noche a hombres respetables de la ciudad, la trastienda del bar del puente del Ayuntamiento de G. es el punto de encuentro de abogados, médicos, magistrados y comerciantes que, a las horas en que la rue Torte descansa, se juntan para contarse hazañas obscenas[619]. Asimismo Chez Alfred congrega diariamente a un grupo de gente importante que se divierte en esta taberna de aspecto lamentable escuchando las extravagantes parodias improvisadas por uno de los parroquianos y coreando la broma con que, en tono serio y desde la barra, siempre responde el dueño[620].

Para hacer una pausa en el trabajo, alternar con los compañeros al final de la jornada o, excepcionalmente, ahogar las penas en alcohol, la redacción de *La Presse* tiene a pocos metros Chez Léon[621], pero, con el fin de mantener entrevistas interesadas,

---

616 Véanse respectivamente *La terre aux loups,* p. 264 y *Le Dieu nu,* p. 22.
617 *Les amants,* pp. 128-130.
618 *La terre aux loups,* pp. 142-144.
619 *Le Dieu nu,* pp. 146-147.
620 *Une tragédie bourgeoise,* p. 24.
621 *La femme forte,* p. 63.

algunos personajes margeritianos se suelen desplazar a puntos más o menos distantes del centro de una ciudad. El inspector de policía de *Une tragédie bourgeoise* acompaña a Raymond a un bar de la rue Haute-Vigne para, en la penumbra anisada, hacerle unas preguntas sobre Lucien[622]. Una delegación de civiles se traslada al Petit Jardinet para ponerse de acuerdo con los mandos militares a la sombra de los árboles que encubren sus manejos[623]. Y La Fayette se presenta en el Tonneau des Cygnes con la intención de buscar un cómplice que le ayude a vengarse de los sans-culottes: en esta tasca miserable de las afueras de París, ruidosa, llena de humo y de zafias mozas, se mezcla con descargadores, canteros y otros hombres de la zona del puerto, confraterna con ellos y se hace pasar por un peluquero arruinado que, entre trago y trago, maldice a los responsables de su desgracia hasta que da con la persona adecuada para llevar a cabo su plan[624].

En otros lugares de esparcimiento en los que la música, el canto o el baile, por un lado, y la presencia femenina, por otro, constituyen el principal atractivo para los clientes, o bien alternan las conversaciones intrascendentes con aquellas que anuncian la trama de una novela o bien son relegadas a un segundo plano. El Ambassadeurs de *Les innocents et les coupables* reúne a gente muy diversa que desea averiguar la identidad de los asistentes al baile de la Cruz Roja o coquetea al amparo de un disfraz; si bien, aquí se cruzan por primera vez las miradas de Rico y mademoiselle d'Aigremore y se inicia el idilio de Guy y Junie. Las nubes que ocultan la cubierta del edificio, las sombras chinescas que se proyectan en los ventanales empañados, la aglomeración de casacas y ringraves de terciopelo, jubones satinados, blancas túnicas griegas y estolas romanas, pelucas, capirotes femeninos y penachos, las máscaras, las quejas de los saxofones y los temblores de los banjos son la expresión del caos inherente a la fiesta y de la confusión de las páginas en las que la intriga de la obra todavía se está urdiendo a pesar de que ya asoman los cabos de los hilos conductores de la misma[625].

Y en el La Roseraie coinciden los protagonistas de *Une tragédie bourgeoise,* quienes, sin conocerse anteriormente, hablan sobre temas que parecen irrelevantes, pero

[622] *Op. cit.*, pp. 111-113.
[623] *La terre aux loups*, p. 91.
[624] *La Révolution I*, p. 428.
[625] *Op. cit.*, pp. 1-8.

que determinan el desarrollo de la acción del relato. El marco elegido por Margerit para comenzar la narración es un cabaret en el que, al ritmo excitante marcado por los cobres, ocho chicas, vestidas con trajes de volantes, medias negras y blanca ropa interior, bailan un cancán; no obstante, en la sala de techo azul plateado lo que más le llama la atención a Lucien es la presencia de dos espectadoras –una morena y otra de cabellos grises– que le seducen como pareja. Juntas le interesan porque las cree opuestas, complementarias y lesbianas y, aunque por separado no colman sus expectativas, disfruta aprovechándose de su debilidad. El escenario hace las veces de decorado y el autor traslada el espectáculo a la pista de baile y a una de las mesas reservadas para el público[626].

Remontándonos en el tiempo, hallamos un establecimiento de finales del siglo XVIII en el que los días festivos se mantienen conversaciones desenfadadas a varias voces durante toda la tarde. La clientela y el ambiente que se respira en el Tonneau du Naveix los domingos difieren de los del resto de la semana. Criadas, dependientas y costureras charlan en grupo con mozos de carnicero, mandaderos y aprendices de diversos oficios antes de emparejarse. Bajo el emparrado y en la sala de baile de esta destartalada construcción de adobe y vigas de madera, situada al borde del río, se avivan los deseos de los jóvenes que en octubre de 1788 todavía pueden disfrutar tranquilamente de unas horas de esparcimiento, como la mayoría de los franceses[627]. En cambio, a partir de agosto de 1792 sólo unos cuantos privilegiados derrochan impúdicamente su dinero[628] mientras la miseria se cierne sobre el resto de la nación.

Al otro lado del océano Atlántico encontramos dos lugares que aglutinan a numerosos clientes: el Alcázar y una «vinoteria» [sic] de Cumaña. El primero, «[...] monstre de pierre, de marbre, de stuc, de colonnes, de dalles, de peinture, de dorure, de faïence, d'émaux, [...]» congrega a la gente elegante de la isla que, después de la siesta, viene a ver bailar boleros a hermosas mestizas o a escuchar a los cantantes y a los guitarristas de las terrazas y atrae a aquellos que, estando desocupados, penetran en el laberinto de salas de espectáculo, de juego, de baile, etc. y se mezclan con individuos de

[626] *Op. cit.*, pp. 1-8.

[627] *La Révolution I*, pp. 38-40 y 43.

[628] En los célebres garitos del Palais-Royal; véanse *La Révolution II*, p. 239 y *La Révolution III*, p. 511.

las más diversas nacionalidades. A pesar de su tamaño, esta especie de ciudad que forma parte del núcleo urbano no preserva el anonimato, de ahí que en su interior se produzcan encuentros inesperados, tanto agradables como desagradables. En este campo de observación del género humano, los curiosos satisfacen su necesidad de conocer las reacciones de los hombres. En cambio, en la taberna próxima a la plaza de la Catedral, la concurrencia es más homogénea: el día de la fiesta de los Locos, los que tan sólo quieren divertirse, se apretujan en el piso de abajo: unos de pie, pasándose de mano en mano botellas de vino, y otros sentados alrededor de jarros llenos de pétalos; y, en la parte alta, aquellos que quieren asistir al auto de fe abarrotan las mesas colocadas junto a los vanos. Aunque el tumulto es mayor en la entrada, el pataleo de las jóvenes que se estremecen –bien por el espectáculo de la calle, bien porque bajo sus faldas se deslizan manos desvergonzadas– y la risa histérica de una mujer que molesta a las parejas lanzándoles naranjas desde una galería contribuyen a aumentar la confusión que reina en este establecimiento cargado de humo, durante las horas en que todo está permitido[629].

Por lo que respecta a los locales en los que de manera más o menos encubierta se producen encuentros que la sociedad reprueba pero consiente, hay que precisar que algunos son espacios híbridos y que la transgresión sólo se produce a ciertas horas o en determinados rincones. El bodegón situado en una esquina de la plaza de Galapas se transforma al anochecer. Durante el día, las blancas paredes del patio reflejan la luz y las plantas trepadoras exhiben sus flores azules y rosadas; bajo la galería prolongada por un colgadizo de tejas azules, los marineros fuman, comen y beben a la sombra y, en el interior, la tripulación del *Walrus* sacia su sed, su apetito y soporta las lamentaciones y las efusiones de agradecimiento de la señora Encarnación. Una vez rescatada su hija, los amigos de Antoine acuden a escuchar las saetas que canta Mañuela al caer la tarde, a recibir sus muestras de amistad –tiernas como las de una mujer y espontáneas como las de una niña– y, salvo Brice –que es el único que la ama–, a recordar a través de su mirada, su sonrisa y sus hermosos ademanes, a las jóvenes que en el pasado les dieron su cariño. Sin embargo, cuando, ya entrada la noche, la verja del portal está cerrada, la joven baila poco menos que desnuda una jota endemoniada. Ante seis oficiales que la

[629] *L'île des perroquets*, pp. 233-239 y 283-284.

aplauden, Mañuela ondula su cuerpo, tiznado de púrpura y carbón, al compás que le marca su madre con un organillo y unas castañuelas, en una estancia brillantemente iluminada. Sobre la mesa, los zapatos que cándidamente le había regalado Georges Nightingale, las medias de seda y encaje que Michel Pantaragat había sacado de su cofre, el abanico de Brice y la mantilla de Bill Burke realzan la voluptuosidad de sus movimientos. La depravación reemplaza en la sala a la inocencia, el candor y la pureza de las horas diurnas y la tremenda decepción que sufren los caballeros de fortuna modifica por completo su percepción del bodegón[630].

En cuanto al Les Trois Piliers, Margerit distingue claramente entre el piso de arriba, sede del Sporting Club, la planta principal, punto de encuentro de los esnobs de la ciudad, y el cobijo de una «fauna especial». El nivel intermedio se divide a su vez en tres zonas: la del aperitivo, la de los juegos de mesa y las de las cenas íntimas, decoradas todas ellas siguiendo el estilo 1900 del frente del edificio. Como prolongación de la fachada, de color frambuesa, con vidrieras, madera oscura y hierro forjado, la barra chapada de caoba y cobre y el comedor de seda plisada son del agrado de los clientes que gustan de dejarse ver en los sitios de moda; sin embargo, el piso inferior sólo lo frecuentan los que necesariamente tienen que ser discretos: aquí se dan cita algunos homosexuales y bisexuales de la ciudad que, bien como meros espectadores, bien como actores que han elegido sus propios disfraces, vienen cada noche a liberarse de sus frustraciones. A diferencia del anterior, este espacio es de dimensiones reducidas y en él se refugian las pasiones socialmente inconfesables[631].

El bar al que entra Albert, en busca de la mujer a la que sigue, es un establecimiento de estilo inglés y aspecto elegante que no llamaría la atención del protagonista si no fuera porque a su alrededor sólo ve hombres; pero, además, hay una puerta que todos menos él saben a donde lleva y que al abrirse permite escuchar una música lejana. Tras cruzar el umbral, un luminoso pasillo decorado en tonos crema y oro le conduce a una inmensa sala rectangular en cuyo centro baila un French Cancan un grupo de bailarinas. La claridad del pasillo, las lamparillas de las mesas que rodean la pista y la luz que enfoca los muslos de las chicas le desconciertan; si bien, lo que más le asombra es, en primer lugar, la aparición repentina de la desconocida, correctamente

[630] *Ibídem*, pp. 47-53, 71-73 y 76-78.
[631] *Les amants*, pp. 81-84.

vestida en medio de las «desvergonzadas»[632] que levantan sus faldas sin ningún pudor; después, el cinismo con el que lentamente se va desnudando y, por último, la naturalidad con la que le invita a bailar y a subir a una de las habitaciones del piso de arriba[633].

El resto de los locales en los que se ofrecen diversiones voluptuosas son espacios más homogéneos. La mayoría brindan un trato familiar que aprecian sus clientes, aunque unos son más alegres y otros, más discretos. Visto por fuera, Chez Clodomir parece una gabarra como otra cualquiera, pero, durante el día, permanece en calma y, en la oscuridad, sus faroles sirven de guía a personas que ni viven ni trabajan en el puerto. Los postigos de la cabina, su escasa luz interior, el murmullo de la maritornes que abre la puerta y el leve resplandor que atraviesa un cristal cubierto con una tela de estambre rojo y blanco nos hablan de una intimidad que hay que preservar y ocultar; si bien, el misterio se desvela cuando, tras pasar a través de una trampa y bajar una rudimentaria escalera, desembocamos en una habitación alargada, situada entre la quilla y la cubierta. Una oleada de calor, de olores fuertes y de ruido sumerge a los recién llegados en el ambiente de la sala en la que, totalmente desnuda, una joven baila una especie de cancán sobre una mesa. En este recinto cerrado y de forma curva, embriagados por la sensualidad de los movimientos de la bailarina, un hombre joven y una mujer madura sacian tranquilamente su apetito sexual entre las cuadernas de la armadura del barco. Ninguno de los dos se fija en el negro alquitrán de las paredes ni repara en la mezcla de olores fuertes que se van acumulando; sin embargo, ambos se percatan de que tampoco es este el lugar adecuado para dar rienda suelta a sus deseos en privado. En este escondite, Roger sorprende a su madre en compañía de Raymond y después se desfoga en un rincón oscuro con la carnosa Mado; pero también es aquí donde por primera vez Raphaël ve a una mujer «al natural», que, a pesar de su aspecto poco femenino, le acomoda con una delicadeza casi maternal en un diván y le proporciona sensaciones placenteras que hasta entonces desconocía[634].

---

[632] Jean-Paul Crespelle: *La época de los impresionistas*, Buenos Aires: Vergara, 1990, p. 181, define el mundo del café-concierto como una fiesta un poco corrupta.

[633] «Un soir à Paris», *Cahiers Robert Margerit*, nº III, pp. 20-29.

[634] *Les amants*, pp. 84-89.

De Chez Catherine, hay que decir que se trata de un chalet disimulado tras los fresnos y los abetos de un bosque de las afueras de la localidad denominada Quinconces, ubicado en una pendiente del valle de Arnin. Por su situación, deducimos que es un espacio marginal que, pese a su aspecto de casa de campo familiar: «[...] une de ces vieilles demeures qui rassemblent aux vacances plusieurs générations autour des grands-parents», no alberga a niños dormidos que, a la mañana siguiente volverán a salir al parque a jugar. En el interior de la vivienda, rostros agradables, que se renuevan con mayor frecuencia que el humus o la sabia del exterior, reciben amablemente a los visitantes y se ocupan de hacerles la estancia agradable. La decoración del salón: «[...] avec ses meubles rustiques, son chintz à fleurs et son bégonia dans un cache-pot [...]», sugiere que aquí reside gente de vida ordenada, pero la mesa con botellas de alcohol y la forma de vestir de la anfitriona y sus amigas lo desmienten. Dicha animación contrasta, por un lado, con la calma tensa que percibe Rico cuando, preparando el chantaje de Mercadet, contempla el paisaje nocturno[635] y, por otro, con el enfrentamiento que se produce en uno de los cuartos del primer piso en el momento en que Rico amenaza al taxista para sustraerle el dinero que lleva en su cartera[636].

El Café d'Orient está abierto a un público más numeroso y se encuentra en el corazón de la ciudad. Tanto los libidinosos que necesitan su ración de carne fresca como los que acuden esporádicamente son bien acogidos a cualquier hora del día o de la noche: a las horas en las que el jardín público está poblado de niñeras y de jubilados y cuando nadie transita por la plaza del Ayuntamiento. Este local no sólo no se oculta sino que además tiene una terraza de verano como el resto de los cafés del centro y, como ellos, quita sus espejos durante esta época para dejar pasar el aire y la luz. De esta forma, Margerit llama la atención sobre un tipo de relación que resulta habitual y que nos presenta como natural. Asimismo, las prostitutas ejercen su profesión como si se tratara de un oficio equiparable al de cualquier empleado y la cajera entabla con ellas una amistad que suele ser normal entre compañeras[637].

[635] Los árboles le parecen soldados de un ejército que avanzan en dirección al río y asocia el brillo y la curva que describe esta corriente de agua con un sable.

[636] *Ibídem*, pp. 154-158.

[637] *Une tragédie bourgeoise*, pp. 58 y 110.

De los *cafés* de la rue Torte, el autor destaca su sordidez. Mujeres pálidas o demasiado maquilladas, con batas muy abiertas o vestidos exageradamente cortos, limpian la verdura, zurcen sus medias o hacen jerseys para sus hijos en la puerta de los burdeles, mientras esperan a que lleguen los parroquianos. Amantes marchitas, estas criaturas anémicas aguardan a los burgueses que concurren cada día a estos «salones»[638] y se disputan sus favores con elegancia y corrección. Abogados, médicos y comerciantes ávidos de placeres se alivian en estas «sentinas miserables» que, en opinión de Bruno representan el exponente máximo de la corrupción[639]. Margerit insiste una vez más en la ambivalencia de estos lugares y en la distancia que separa a la clase acomodada de aquellos que se consumen poco a poco en agujeros inmundos.

En el club nocturno de la rue d'Espagne volvemos a adentrarnos en el mundo de los instintos. En la barra de mármol negro y ocelos amarillos del Léopard, Dominique aspira el aroma del alcohol de su vaso mientras la más valiente de las hetairas le acecha. Con su cabellera cobriza, su cuerpo voluptuoso y su hermoso rostro impasible, trata de seducir al implacable Lurey, conocido por su liberalidad, pero temido por sus exigencias; sin embargo, él se defiende hábilmente del ataque. Atributo de Dioniso, el leopardo encarna la bravura y la ferocidad que hallamos en este marco de nombre sumamente apropiado[640].

Y, por último, dos establecimientos a los que acude Philippe para olvidar a una mujer: una casa discreta y hospitalaria –símbolo de la tentación–, en cuyo salón revestido de madera de color chocolate las atractivas amigas de Pierrette son capaces de hacer perder la cabeza a un hombre de posición modesta[641], y el hotel en cuya habitación –de color púrpura vinoso, con numerosos espejos «[...] dont il n'était pas certain que d'aucuns ne fussent point transparentes [...]»[642]– se refugia el protagonista,

---

[638] Al igual que en las termas griegas y romanas, (véase «Entrevista con Michel Foucault: "Arquitectura, saber y poder"», *Astrágalo: cultura de la arquitectura y la ciudad,* (Madrid), nº 11, «Arquitectura y mass-media», (mayo 1999), p. 91), en estos prostíbulos las relaciones sexuales y las relaciones sociales se hallan estrechamente vinculadas.

[639] *Le Dieu nu,* pp. 145-146.

[640] *Ambigu,* pp. 13-15.

[641] Cristina Santamarina: «Elogio y denuesto de una metáfora», *Sileno: variaciones sobre arte y pensamiento,* (Madrid), nº 6, «La casa», (jun. 1999), p.42, define la casa de citas como la casa que devora a quienes penetran en ella porque de aquí no vuelven a salir.

[642] Cobijo de la lascivia física e intelectual.

que huye de la nostalgia y de la mediocridad de los círculos periodísticos y literarios en los que trabaja[643].

SALONES Y TEATROS

Por lo que respecta a otras formas de sociabilidad típicamente urbanas, los salones y los teatros margeritianos reúnen a un número variable de personas que, compartiendo aficiones y/o intereses, coinciden en círculos mundanos supuestamente cultivados. En ambos casos, el autor nos muestra distintos ambientes situados en diversas épocas, de ahí que podamos extraer conclusiones acerca de la evolución –o la inmutabilidad– de la sociedad.

En lo que concierne a los salones, podemos decir que la conversación es el elemento común a todos ellos; si bien, ésta versa sobre contenidos que difieren en mayor o menor medida dependiendo de las preocupaciones del momento y de los gustos de los individuos que se congregan en estos lugares. A finales del siglo XVIII se departe sobre temas políticos y filosóficos y casi siempre es una mujer de buena posición económica la que, con habilidad y agudeza, preside estas tertulias. En *La Révolution* encontramos numerosos ejemplos de estos espacios de «centralidad matriarcal»[644] en los que se cultiva dicho arte. En julio de 1791, la princesa de Lamballe trata de distraer a María Antonieta en una sala del pabellón de Flora, rodeándola de invitados que le hagan sentirse arropada como antes; sin embargo, el verdadero salón ilustrado lo hallamos unas páginas más adelante en casa de madame de Geoffrin: una dama que, a pesar de su edad, todos los miércoles recibe a eruditos y a filósofos, entre los cuales se cuentan Dulimbert y d'Alembert[645]. A diferencia de la Corte, estos salones siguen la orientación de la «République des Lettres» y, en opinión de Verena von der Heyden-Rynsch, en

[643] *Le vin des vendangeurs*, pp. 304 y 403-404.

[644] Verena von der Heyden-Rynsch: *Los salones europeos: las cimas de una cultura femenina desaparecida*, Barcelona: Península, 1998, p. 17, utiliza esta expresión para referirse al único lugar en el que, al margen de las normas y las instituciones masculinas, podían sobresalir las mujeres cultas de la época.

[645] *La Révolution I*, pp. 404 y 459.

ellos se ennoblece la burguesía y se aburguesa la nobleza[646]. Esta autora afirma que aquí se superan las diferencias estamentales, pero, a su vez, utiliza el término *microcorte* para referirse a estos puntos de encuentro[647]. Lo cierto es que en la tetralogía revolucionaria, salvo los artistas y escritores, el resto de invitados constituyen grupos más o menos homogéneos. Así la «petite société» que acude a casa de Babet está compuesta por conocidos diputados, mujeres de altos cargos, actores y cantantes de la Ópera. E ideológicamente hablando, también suele haber bastantes puntos de contacto entre los contertulios. En un último intento de reconciliación, Manon Roland vuelve a abrir las puertas de su domicilio a los dantonistas, aunque, al final, ni sus encantos ni su perspicacia logren poner de acuerdo a los dos bandos. Quienes intervienen en las veladas de madame de Staël conspiran con los realistas y se cartean con los emigrados; en cambio, los que acompañan a Thérésa de Tallien son simpatizantes o miembros de la Montaña[648].

Dado el importante papel que juega este último salón después del Terror, Margerit se detiene a describirlo con bastante detalle. A través de la mirada de Napoleón, nos adentramos en los dominios de Notre-Dame de Thermidor. En su templo griego esplendorosamente iluminado reinan la belleza, la intriga, el capricho y los deseos femeninos[649]. Por encima de David, del poeta Arnault, del músico Mehul, del renovador de la tragedia, de militares y de políticos de la talla de Carnot, Hoche, Legendre o Cambacérès, descuellan las mujeres más hermosas de la capital: seductoras, elegantes, audaces y voluptuosas, todas ellas contribuyen a crear una atmósfera menos culta que sensual, pero deslumbrante a los ojos del joven general que años más tarde daría un golpe de estado y después se convertiría en emperador[650].

Pertenecientes también al ámbito restringido de los espacios semiprivados, los salones que se jactan de tener a Rico entre sus invitados podrían ser asimilados a simples stands que exhiben sus productos con orgullo mientras los más exquisitos le

---

[646] *Los salones europeos*, pp. 11-19.

[647] Sebastian Neumeister: «La ciudad como teatro de la memoria: argumentos literarios en favor de un entorno humano», *Revista de Occidente*, (Madrid), nº 145, «El viaje y las ciudades: geografía y leyenda», (jun. 1993), pp. 67, considera que, frente a los cafés, estos círculos son elitistas y cerrados.

[648] *La Révolution II*, pp. 425 y 567-568 y *La Révolution IV*, p. 259.

[649] Además del toque erótico que ponen las mujeres que los frecuentan, el lujo de los salones a los que se refiere el narrador fascina igualmente a la concurrencia. Véase asimismo *La Révolution II*, p. 567.

[650] *La Révolution IV*, pp. 250-251.

cierran sus puertas. Tanto la selección que practican las familias de antiguo abolengo como la vanidad con que los nuevos ricos admiten al protagonista subestiman su valía: los unos, erigiendo un muro infranqueable y los otros, facilitándole demasiado la tarea. De cualquier forma, ambos mundos representan dos etapas de la ascensión social del hijo del tío Artigues, quien, humillado, prepara su venganza contra ambos[651]. A diferencia de él, Philippe evita los salones que, con pretensiones literarias, le persiguen incesantemente, ya que le importa poco la opinión que los demás tienen de él y procura alejarse de la mediocridad circundante[652].

Desde siempre, el salón ha asegurado a los escritores su admisión en las esferas de la celebridad, de ahí que participar en dichas manifestaciones sociales sea, como dice Roger Chartier, una necesidad para los que quieren hacer carrera[653]. *La Malaquaise* nos muestra algunas instantáneas del siglo XX en las que vemos a una asistencia que, en su mayoría, trata de crearse una posición o de prosperar profesionalmente. El comienzo y el final de la novela se sitúan en estos ambientes y, en ambos casos, el personaje que los describe es bastante crítico. En primer lugar, asistimos al cóctel que da Gallimard en los salones de la rue de l'Université para inaugurar la nueva temporada literaria. El escritor va sorteando escollos y remolinos hasta llegar al hueco en el que se refugia Josette. Desde aquí, ambos observan a la ruidosa multitud que oculta el horizonte: «[...] depuis des "gens de lettres", mangés de mites et de misère, qui dataient du Symbolisme, jusqu'aux fringants ténors de la littérature mondaine, vedettes de *Paris-Match*, d'*Elle*, du *Petit Echo de la Mode* et de *France-Soir*» y constatan la ausencia de los «pontífices» de la literatura, que nunca bajan de las alturas. Por si sus comentarios no hubieran sido lo suficientemente explícitos, el narrador califica de absurdas estas reuniones en las que la concurrencia habla por hablar y da vueltas «como un oso en una jaula». En estas fiestas no caben la discusión intelectual ni el más mínimo intercambio de ideas; a lo

[651] *Les Amants*, p. 56.

[652] *Le vin des vendangeurs*, p. 403.

[653] En *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII: los orígenes culturales de la Revolución francesa*, Barcelona: Gedisa, 1995, p. 175, este autor se refiere a la esfera literaria del siglo XVIII, pero podríamos decir lo mismo de otras épocas y de otro tipo de salones, pues, por ejemplo, en la segunda mitad del siglo XIX sólo alcanzaban la fama aquellos pintores que lograban exponer sus obras en los locales habilitados para tal fin por la burguesía, siempre y cuando esta clase social viera plasmados sus criterios morales, sociales y religiosos en sus lienzos; véase Jean-Paul Crespelle: *La época de los impresionistas*, pp. 49-50.

sumo –parece querer decirnos Margerit– se pueden iniciar relaciones amorosas más o menos duraderas[654].

De estructura circular, la obra se cierra en la terraza y los salones de la sociedad Martini, que, de octubre a julio, recibe cada viernes a un cierto número de escritores y artistas. El tono utilizado por el autor en la conclusión es mucho más grave. Atrás quedan las páginas irónicas en las que ridiculizaba a todas las especies del mundillo literario. Ahora se trata más bien de encuentros amistosos que al protagonista le resultan mucho menos desagradables; no obstante, es aquí donde el protagonista toma la decisión de poner fin a sus experiencias amorosas extraconyugales y de abandonar definitivamente sus aspiraciones profesionales: «[...] tuer dans l'écrivain l'homme de lettres [...]»[655].

Respecto a los edificios a los que se designa con el nombre de teatro, hay que aclarar que, si bien suelen estar destinados a representar obras dramáticas, en otros tiempos y al otro lado del océano Atlántico existieron unos singulares recintos así denominados, en los que sólo se podía aplaudir a bailarines, músicos o cantantes. En *L'île des perroquets*, Margerit nos ilustra sobre las peculiaridades que distinguen a estas construcciones de las europeas. La sala del Alcázar de Cumaña carece de techo, tiene una sola fila de palcos –enmarcados con pequeñas columnas salomónicas que soportan baldaquinos adornados con pasamanería–, butacas agrupadas en torno a veladores y una inmensa concha de estuco en el escenario. Como en el viejo continente, éste es un espacio de sociabilidad, pero la función es espectacular. Una artista, capaz de estremecer, de hacer llorar, reir, y gritar al público, excita el deseo de los asistentes con su zapateado, con los arabescos trazados con los brazos, las ondulaciones de su falda y las de su cuerpo; después, con un ritmo mesurado evoca figuras más puras y desparrama un caudal de sueños con su extraordinaria voz. Real pero inaccesible, Mañuela hipnotiza a los espectadores y despierta pasiones adormecidas[656].

En el escenario de «Le bal des voleurs», la sensualidad que se oculta bajo un «cándido» traje de muñeca es más sugerente de lo que el propio autor había previsto en su obra. Sentado en medio de la oscura sala vacía el día del primer ensayo, éste se queda

[654] *Op. cit.*, pp. 77-81 y 83.
[655] *Ibídem*, pp. 288-290.
[656] *Op. cit.*, pp. 254-256.

perplejo al comprobar que la falsa inocencia de la protagonista resulta extraordinariamente provocadora. La hipócrita ingenuidad de la adolescente que, con cuerpo de mujer, viste como una niña eclipsa una vez más la zona de butacas. Ni la madre de Danielle ni la actriz que intenta seducir a Lurey logran que aparte su mirada de las tablas. La silueta, los gestos e incluso la inmovilidad de la joven intérprete hechizan a Dominique. La separación que se establece entre la sala y el sector iluminado, entre el espacio del que parten las miradas y el que las atrae, guarda relación con la distancia que el hombre maduro sabe mantener hasta el día del estreno, momento en el que, una vez bajado el telón, franquea las barreras que él había interpuesto, acaricia a Danielle con los ojos y le declara su amor[657].

En el teatro de la rue de la Comédie de Limoges, el escenario pasa a segundo plano. A pesar del interés que parece mostrar el público por el melodrama que representa una compañía ambulante, la curiosidad que despierta la zona de los asientos es mucho mayor. En los entreactos se examina con minuciosidad el atuendo de la concurrencia y la presencia de algún desconocido suscita numerosos comentarios. La imperiosa necesidad de conocer la identidad de los recién llegados hace que la atmósfera de esta sala, vieja y demasiado pequeña para una ciudad de quince mil habitantes, sea todavía más asfixiante; de ahí que las señoras se abaniquen y los señores se enjuguen la frente. Con discreta ironía, el narrador describe el ambiente de un edificio público para, sinecdóticamente, referirse al conjunto de la población[658].

En lo que concierne al periodo revolucionario, la tetralogía margeritiana recoge los cambios socioculturales que se producen a finales del siglo XVIII. Tras haber sido patrimonio exclusivo de la aristocracia, el teatro se convierte en el género literário más popular; si bien, hasta la caída de Robespierre sólo los patriotas frecuentan estos locales. En 1790, Claude asiste con su familia a la representación de *Charles IX*, obra de uno de los dirigentes del Club de los Jacobinos[659] que pone en escena la Comédie-Française. Y, un año más tarde, acude a la plaza de Notre-Dame para presenciar la nueva *Toma de la Bastilla*, drama nacional en el que, con numerosos coros y orquestas, se conmemora la

[657] *Ambigu*, pp. 16-21.

[658] *La terre aux loups*, p. 146.

[659] Marie-Joseph Chénier, gran revolucionario y hermano de André-Marie, enemigo éste de la violencia, que militaba en el Club de los Fuldenses y fue guillotinado en 1794.

victoria de los hombres libres. Como en el resto de las celebraciones multitudinarias que tienen lugar en espacios abiertos, en este escenario, que no es de cartón piedra, el pueblo interviene activamente; sin embargo, en los recintos cerrados suele ser mero receptor de los mensajes republicanos[660].

A estas plataformas del orden establecido afluyen todos los días los ciudadanos, incluso en momentos de crisis: al principio concurren por convicción o por distracción y, después, porque las bajas temperaturas y la precariedad económica les impulsan a buscar un refugio calentito e iluminado. Durante el Terror se prohiben las obras que los sans-culottes consideran tendenciosas; de ahí que, tal y como nos cuenta Margerit, el autor y los actores de *Paméla* sean detenidos y el Théâtre-Français, cerrado; no obstante, al final del mandato de Maximilien, los realistas empiezan a dejarse oir en los teatros[661]. Una vez guillotinado el Incorruptible, proliferan los espectáculos frívolos y las comedias antijacobinas, pero, dado que los protagonistas de *La Révolution* no comparten los gustos de los petimetres ni de las divinas no podemos penetrar en estos locales de la mano del autor[662].

REDUCTOS DEL SABER

En este apartado hemos incluido los establecimientos dedicados a la enseñanza, los lugares en los que se guardan libros, documentos, objetos de arte o colecciones científicas y los centros en los que se reúnen algunos eruditos para realizar colectivamente determinadas actividades relacionadas con su especialidad. Los primeros son representaciones mentales que los protagonistas conservan en la memoria, recuerdos más o menos gratos de centros que frecuentaron durante la infancia y/o la adolescencia. Así en *Le Dieu nu* hallamos una reminiscencia del paso de Bruno por la facultad: una sala de conferencias en la que él perora sobre Augustin Thierry y sus *Récits d'Histoire Mérovingienne* y donde un viejo profesor les revela con gran

[660] *La Révolution I*, pp. 296 y 404.

[661] *La Révolution II*, p. 239 y *La Révolution III*, pp. 93 y 253.

[662] Por el contrario, Anatole France: *Les Dieux ont soif*, Paris: Calmann-Lévy, 1912, p. 340, describe el ambiente del teatro al que acuden los realistas de elegancia rebuscada.

delectación léxica los secretos de la vida monástica del siglo XII[663]. En *Frédéric-Charles Messonier* descubrimos una nota autobiográfica en la que el escritor rechaza los métodos empleados en el instituto y en el colegio para enseñar la historia de Francia, porque, «[...] s'adressant à la mémoire non pas à la sensibilité imaginative [...]», no despiertan el interés de los alumnos por los hechos ocurridos en tiempos pasados[664].

Y en *Singulier pluriel*[665], Charles evoca los años de escuela laica y de colegio. La nostalgia le invade cuando piensa en la primera: sus maestros, sus compañeros, los juegos e incluso las tareas escolares ocupan un lugar preferente en su memoria; sin embargo, del segundo tan sólo echa de menos el gimnasio, el patio en el que practicaba el atletismo y la pequeña y austera vivienda del capellán. La escuela resulta acogedora; en cambio, el colegio de su primera infancia parece la antítesis del cálido hogar: a pesar de que una maestra, que «[...] avait malhereusement au menton des poils [...] qui piquaient», le consolaba cada mañana cuando se ponía a llorar, este establecimiento ha sido concebido por el autor como una especie de cárcel. Por otro lado, la escuela laica y el colegio se vuelven a oponer en lo que se refiere al origen social de los niños y a algunas inclinaciones de los mismos. Charles compara el comportamiento intachable de los hijos de pequeños artesanos, empleados, hortelanos o ferroviarios con las costumbres *impuras* de los vástagos de la burguesía y se burla de la «buena educación» de estos últimos. No obstante, en el primer caso distingue entre el lenguaje utilizado por los chicos en el patio y en las aulas y en el segundo subraya las diferencias existentes entre los internos y los externos, ya que, en su opinión, es la reclusión del internado la que invita a practicar la homosexualidad[666].

En lo que se refiere a las bibliotecas públicas, hay que decir que no abundan los ejemplos y que, salvo la B.M. de *Le Dieu nu*, cuyas vertiginosas ventanas dejan que el inmenso cielo penetre en las salas de estudio y cuyas paredes tapizadas de libros se agitan sobre un fondo de nubes inmóviles[667], son receptáculos concebidos para la

[663] *Op. cit.*, p. 73.

[664] *Op. cit.*, p. 154.

[665] *Op. cit.*, pp. 126-129.

[666] A este respecto hay que añadir que Geneviève recuerda el dormitorio en el que, una vez apagada la luz, algunas sombras blancas cambiaban de cama y su propia iniciación «[...] aux jeux qui se pratiquent, plus ou moins en secret, dans tous les pensionnats du monde»; véase *Par un été torride*, pp. 53-54.

[667] Símbolo de la vertiginosa perspectiva que le brinda el primer amor y del desasosiego que éste le produce; véase *Op. cit.*, p. 73.

investigación o la instrucción personal: las bibliotecas de Tulle y de Guéret son el lugar idóneo para que el protagonista de *Singulier pluriel* se documente en profundidad sobre las regiones del Limousin y la Marche antes de publicar su estudio; la Biblioteca Nacional y la del Arsenal contienen valiosa información que interesa no sólo a periodistas y escritores sino también a aquellos que se sienten atraídos por los tesoros que sus muros preservan del paso del tiempo. Y algunas mansiones aristocráticas que, con sus célebres fondos bibliográficos, pasaron a manos del Estado se convierten en depósitos sagrados del saber[668].

Afines a las bibliotecas, los archivos margeritianos custodian preciados documentos del pasado que son de gran utilidad para los estudiosos que buscan precisiones sobre determinados periodos de la historia de una región, sobre personas o edificios desaparecidos. Son lugares a los que acuden algunos personajes del autor para, tras meses y meses de indagaciones, hacer un pequeño gran hallazgo. Pero también son espacios de iniciación; así, para poder pagarse sus estudios de derecho, Frédéric-Charles empieza a trabajar en un archivo que le depara revelaciones tales como el descubrimiento de los registros parroquiales: libros que, además de recoger los nacimientos, los matrimonios y las defunciones, contienen anotaciones sobre el paso de las estaciones, las cosechas, la llegada de diversos destacamentos de soldados y otros hechos «insignificantes» que no suelen figurar en los libros de texto y que, sin embargo, el joven protagonista considera mucho más interesantes[669].

Y para la primera experiencia laboral de Philippe, Margerit también elige un archivo: un edificio que al principio le desconcierta, pero en el que Mora acabará sintiéndose a gusto. En este caso, el narrador hace hincapié en la correspondencia que existe entre el recinto, los documentos que en él se conservan y la persona encargada de su custodia. Una puerta, monumental y pesada, nos introduce en el vestíbulo –silencioso, solemne y frío. Y la escalera de piedra nos permite subir al despacho del archivero: una especie de pozo rectangular, dos veces más alto que ancho, oscurecido con enormes cortinas herméticamente cerradas y cubierto de estanterías, repletas de

[668] Véanse respectivamente *Singulier pluriel*, p. 169, *Frédéric-Charles Messonier*, pp. 154-155 y *La Révolution III*, p. 88.

[669] *Singulier pluriel*, p. 169, *Journal de «La Révolution»*, p. 38 y *Frédéric-Charles Messonier*, pp. 154-155.

libros y legajos, que se pierden de vista en las tinieblas. Por el suelo, encima de la chimenea, sobre una mesa larga y sobre otras de no más de medio metro de altura, libros y más libros sepultados bajo una gruesa capa de polvo. A un lado, una discreta y misteriosa puerta que conduce a un aseo y a un cuarto más pequeño, más polvoriento y todavía más atestado de escritos de épocas pasadas. En cuanto al anciano, alto y un poco encorvado, que trabaja casi a ras de suelo rodeado de las fortificaciones de papel que abarrotan su «bureau nain», hay que decir que es un hombre singular, silencioso y poco sociable, que se come la mitad de las palabras cuando habla, pero que, a su manera, es amable. Este ratón de archivo forma parte del «temple de la vetusté et de l'oubli», del hoyo[670] profundo, fresco y tranquilo en el que también Philippe disfruta examinando las páginas de antiguos registros[671].

Más amplios, en mejor estado y abiertos al público, los museos son, igualmente, espacios en los que los personajes pueden documentarse antes de ponerse a escribir sobre una época determinada, pero, ante todo, son lugares concebidos para el goce visual e intelectual. Los objetos de valor que se exponen en vitrinas o que adornan paredes eclipsan a sus respectivos *continentes*. De los edificios correspondientes sabemos muy poco o nada, pues lo que les confiere su verdadera identidad son las colecciones que guardan en su seno. Los amantes del arte o bien aquellos que simplemente se dejan llevar por la curiosidad tienen la posibilidad de contemplar los esmaltes y las piezas de porcelana de los museos de Limoges, el hacha del paleolítico que Frédéric-Charles y sus compañeros hallaron en las cuevas de Alèze y que, desde entonces, figuran en el catálogo del museo de Verneuil o los lienzos de la colección Sciarra que se exhiben en un palacio de Roma. En mayor o menor medida, todos sorprenden a los visitantes; sin embargo, sólo las obras de la galería romana son capaces de conmover: a Sylvain le acompaña un guía excepcional que no sólo elige los cuadros que le muestra sino que además se ocupa de buscar el momento apropiado y el ángulo idóneo para impresionar al joven aprendiz de pintor[672].

[670] Con más razón, este pozo es símbolo de la verdad que se halla oculta y que hay que desentrañar. Véase *Dictionnaire des symboles*, pp. 788-789.

[671] *Le vin des vendangeurs*, pp. 206-212.

[672] *Ibídem*, pp. 393-395.

Por último, tenemos que mencionar los locales en los que se reúnen los miembros de diversas entidades culturales, pues, aunque son escasos, en su contexto juegan un papel importante. Salvo aquellas sociedades cuyas colecciones de boletines e informes contribuyen a difundir datos que disipan dudas sobre hechos que ocurrieron en el pasado, el resto de agrupaciones son irónicamente presentadas. La austera Société Vernolienne d'Histoire et d'Archéologie aparece ridiculizada en *Par un été torride* cuando el narrador describe a algunos de sus socios y cuando evoca la sesión mensual de agosto que, en ausencia del presidente y del vicepresidente, preside Rex: desde el sillón sobrealzado que domina la mesa medio vacía, éste se dirige a los *figurantes* que le escuchan como si fuera un oráculo y le obedecen cuando toca la campanilla. Asimismo, nos hacemos una idea poco positiva de la Academia de *Les amants,* ya que el barón de Aigremore la desacredita cada vez que se burla de la incompetencia de sus compañeros: «Son plus grand plaisir était de voir présenter à une séance de l'Académie, par un de ses collègues, un bijou plus ou moins mérovingien qu'il avait lui-même fabriqué»[673].

PERIÓDICOS Y EDITORIALES

A diferencia de los lugares en los que se conservan y se consultan diversos tipos de textos impresos, los locales destinados a su publicación son espacios que, por lo general, desbordan de actividad; si bien, hay que distinguir entre las zonas en las que ésta se manifiesta de manera explícita y aquellas en las que se interioriza en forma de tensión. Esta separación se da tanto en los periódicos como en las editoriales que aparecen en las novelas margeritianas; no obstante, el autor dedica muchas más páginas a describir el ambiente de los primeros.

Empezando por éstos y siguiendo el orden de las obras del autor, comprobamos que, a medida que Margerit va adquiriendo una mayor experiencia profesional, cobran mayor importancia los pasajes que sitúa en este terreno vedado a la mayoría de los

[673] Véanse respectivamente *Singulier pluriel,* p. 169, *Par un été torride,* pp. 155 y 191 y *Les amants,* p. 139.

personajes[674]. Hacia la mitad de *Le vin des vendangeurs*, el narrador nos introduce en el taller de un diario de provincias: al final de la tarde, el calor es asfixiante y la mezcla de olores fuertes –a sudor, a tinta, a plomo, a gas y a tabaco– carga todavía más la atmósfera. Mientras dos fornidos mozos colocan enormes rollos de papel en la rotativa, primero adoptando poses miguelangelescas «[...] qui faisaient saillir leurs muscles huileux» y, después, introduciendo la frágil cinta virgen en el dédalo de los rodillos «avec des délicatesses de modiste», el compaginador vocifera malhumorado y Donadieu ataca verbalmente a Philippe. A pesar de ello, éste se defiende hábilmente sin dejar de contemplar los arabescos blancos que se deslizan alrededor de los cilindros de la máquina que imprime las noticias. A primera vista, este recinto resulta inhóspito, pues las condiciones físicas del mismo y las reacciones de algunos empleados provocan rechazo; sin embargo, la capacidad de abstracción y el sentido estético del protagonista lo convierten en un espacio atractivo[675].

Por lo que respecta al *Excelsior* –uno de los periódicos más prestigiosos de París–, a Philippe le produce una impresión muy favorable: le deslumbran no sólo sus lujosas instalaciones y el salario elevado que le prometen sino también el dinamismo de esta especie de «organismo» cuyo incesante movimiento representa la constante afirmación de la vida: la actividad de la sala de redacción, el continuo ir y venir de los pasillos y las escaleras, el sistema de montacargas, transmisores, teléfonos y ascensores que comunican la cabeza con las entrañas del edificio, el funcionamiento de las linotipias y la velocidad de las rotativas le contagian su vitalidad; si bien, terminan por embriagarle[676].

Por el contrario, el aspecto y el ambiente de la sala de redacción de *La Liberté* denotan falta de recursos y de *vida*. A diferencia del jardín, bien cuidado y vistoso, el primer y único piso tiene el suelo gris, el papel de las paredes desigualmente descolorido y el techo lleno de areolas de goteras; está amueblado con tres mesas cojas y decorado con un crucifijo, un heliograbado de Pío XII y fotografías-recuerdo de peregrinaciones. La ventana da a un viejo muro de ladrillo que, pese a impedir la

[674] Cuando Margerit escribió *La femme forte,* ocupaba el cargo de redactor jefe del periódico en el que más de veinte años atrás había entrado a trabajar como reportero y crítico de arte y literario.

[675] *Op. cit.*, pp. 309-311.

[676] *Ibídem,* pp. 458-459.

entrada de la luz, refleja el paso de las horas y de los días: «Avec les changements de la lumière, cette surface passait d'un tendre carmin matinal au vermillon cuivré, éclatant comme une fanfare, puis à un rose de joue bronzée, enfin s'estompait de lilas et de bleu pastel. Les jours de pluie, elle devenait du satin rouge, mordoré». Insensible a estos cambios, Rex impone aquí sus propias normas de disciplina y convierte esta habitación en un espacio opresivo: sumisión, sacrificio y silencio son los principales preceptos que han de cumplir los subordinados del hombre que desprecia a aquellos que no llevan una vida ascética como la suya y que, ratificándose a cada momento en sus principios, aquí se siente seguro. En contraste con esta parte del periódico, por un lado, el pasillo a cielo descubierto por el que pasan charlando los obreros que, después de comer correctamente[677], vuelven al trabajo y, por otro, el piso de abajo, en el que el director de la Imprimerie Catholique, cura de cara ancha y sonrosada, «perillán» y buen vividor, pasa a máquina sus propias cartas[678].

En lo que concierne a *La femme forte*, podemos decir que, junto a Dominique, el periódico es el verdadero protagonista de la novela. El autor lo equipara a una persona que, si bien al iniciar la jornada está fresca, tras haber realizado un esfuerzo continuado, necesita hacer un descanso para poder acabar con su tarea. Así, entre las doce y la una del mediodía, lo encontramos tranquilo, limpio, aireado e iluminado por la luz del sol; mientras que, en el rato libre que sigue a la confección de la primera página, los suelos están llenos de colillas de cigarros y trozos de papel, se respira un aire viciado –mezcla de tabaco, cola y sudor– y el silencio y la oscuridad preludian la elaboración del resto del diario. El ritmo cotidiano de este ser vivo, que a determinadas horas desarrolla una actividad desbordante, está bajo el control de la «femme forte» hasta el día en que llega el redactor jefe. *La presse* constituye desde hace siete años el domicilio habitual de la secretaria general y el techo bajo el cual trabajan de forma organizada los empleados, pero, desde el momento en que Romain asume las funciones que le han sido encomendadas, reina la confusión porque ella se siente desplazada[679].

Partiendo de esta intriga, Margerit nos sumerge en el mundillo de los profesionales del periodismo y nos introduce en todos y cada uno de los rincones que

[677] No como él, que se conforma con un «frustulum» que se come a solas sobre su mesa de trabajo.
[678] *Par un été torride*, pp. 106-114.
[679] *Op. cit.*, pp. 76, 86, 128 y 193.

componen este espacio semipúblico. En la parte baja de un antiguo cine, se hallan ubicados la imprenta y el taller de plegado. De la zona que antes ocupaban las butacas de patio, el narrador destaca las dos filas de plegadoras automáticas y las mesas en las que las «femmes de nuit» ponen faja a los ejemplares entre las once y las seis de la mañana. Sus comentarios al respecto son breves, pero expresivos: con una simple comparación[680] y un juego de palabras fácil nos hace ver que tanto los insectos metálicos como las mujeres de carne y hueso que trabajan mecánicamente tienen asignadas tareas poco gratificantes; no obstante, nos damos cuenta enseguida de que este espacio tiene asignado un papel secundario: considerado como lugar de paso e iluminado por reflejos «lejanos», el taller de plegado ha sido concebido para realzar la importancia del que, años atrás, fue el escenario del Tivoli y ahora encumbra a la vedette de *La presse*[681].

En la imprenta, la Marinoni eclipsa a otra rotativa más vieja y más pequeña que está colocada detrás de ella: bajo la blanca luz de neón, la máquina estrella destaca por su complexión robusta[682] y su belleza sobria; pero lo que más llama la atención de la fiel admiradora que desciende cada tarde de las alturas para verla son los preparativos que preceden al inicio del espectáculo que se repite día tras día. Siguiendo el ritual establecido, los empleados la preparan antes de ponerla en marcha: le colocan el papel, la recorren, entran y salen de sus entrañas. A primera vista el culto rendido a la Marinoni podría hacer pensar en una especie de recinto sagrado; sin embargo, el deleite exagerado que a Dominique le produce la contemplación de la rotativa –mezcla de placer físico y de autocomplacencia–, la mirada obsesa del hombre que anima a las mujeres a que suban a la pasarela para escudriñar sus interioridades desde abajo y las reacciones desproporcionadas del jefe de taller nos sitúan en el nivel inferior del eje de la verticalidad[683].

[680] Las plegadoras automáticas le recuerdan a escuálidos saltamontes verdes que por su número y su condición de insectos resultan inquietantes. Véanse una vez más las páginas 75-78 de *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* en las que Gilbert Durand se refiere al esquema de lo animado y al arquetipo del caos.

[681] *La femme forte,* pp. 29 y 48.

[682] Símbolo de la pujanza del periódico.

[683] *La femme forte,* pp. 49-53.

Subiendo al piso de arriba, entramos directamente en el taller de composición. La primera vez que Margerit nos introduce en esta sala, todavía reina una cierta calma y predomina la normalidad. El sonido de las linotipias es claro y fluido como el de la lluvia que cae sobre el tejado a la hora en que compaginadores y redactores colaboran en el montaje de las hojas regionales. En esta habitación que es cavidad de cavidades todo está o protegido o en orden: las máquinas que se alinean contra la pared tienen, además de otros componentes, «nido» y «techo», la platina consta de múltiples bandejas que conservan la «materia» de cada página, las cajas contienen las letras que van extrayendo los tipógrafos y en los habitáculos de cristal trabajan los correctores. Sin embargo, la tranquilidad del 12 y el 14 de noviembre no es sino aparente, pues, tras el exceso de amabilidad de Rivière para con Romain, se ocultan sus verdaderas intenciones y, en el segundo caso, la tensión que Granger y Rivière van acumulando aflora en forma de órdenes imperiosas y de sudor. Después de la agitación de la tarde, el lento teclear de los silenciosos obreros que se encargan de las linotipias y el monótono ruido de los motores que tampoco pueden descansar serenan los ánimos, pero el nerviosismo del secretario de la redacción y la impaciencia del jefe de taller recaen sobre los empleados que dependen de ellos y, progresivamente, el calor aumenta la excitación hasta que el redactor jefe pone fin al sabotaje y el taller recobra su ritmo habitual[684].

En la misma planta, se hallan las tres salas de la redacción: la de información general, la sección local y la regional. En las primeras[685], la jerarquía está muy marcada: el jefe domina el conjunto de la habitación, los redactores guardan las distancias y la taquimecanógrafa tiene su mesa en un rincón junto al teléfono. En ambas se desarrolla una actividad desbordante: las máquinas de escribir crepitan, los recortes de papel inundan el suelo y nunca hay tiempo para conversaciones privadas. A medida que avanza la jornada, la atmósfera se carga; sin embargo, el ambiente es más distendido en el cuarto decorado con carteles turísticos y fotografías de chicas atractivas que en los *dominios* de Picot, individuo con aires de dómine que, desde su cátedra, se dirige a sus subordinados para aleccionarles con pedantes discursos[686].

[684] *Ibídem*, pp. 48, 53-55, 139 y 202-209.
[685] La tercera no la describe.
[686] *La femme forte*, pp. 20-22, 96-97 y 106-107.

Enfrente de la redacción, la «salle des collections» suele estar vacía y tranquila; las estanterías en las que están colocados los ejemplares encuadernados invitan al estudio y la mesa sobre la que están apoyadas las cajas de cartón que contienen los números del último trimestre facilita las consultas de los redactores y de la gente de la calle. Situada bajo la cristalera del techo, esta sala se caracteriza por su altura intelectual; pero, además de archivar el saber del edificio, reúne *información* sobre la vida del periódico: hasta aquí llega el rumor de la imprenta, los talleres y algunos despachos y, durante el encuentro de Gisèle y Romain, se habla abiertamente de las rivalidades y las intrigas de los profesionales del periodismo[687].

Por lo que respecta a los despachos principales del periódico, Margerit distingue claramente entre el del director, el del redactor jefe y el de la secretaria general. El primero está a la *altura* de la persona que lo ocupa: situado en el frente del edificio –por encima del vestíbulo–, con vidrieras en las ventanas, falso revestimiento de madera de roble y muebles de estilo Renacimiento de imitación, ha sido concebido para hablar de naderías cotidianas y de cuestiones que acaban siendo económicas. El del recién llegado destaca por su incesante actividad en relación con la *descarga* de responsabilidades que sufre Dominique, si bien su papel también es secundario[688]. En cambio, el de la «femme forte» prevalece sobre los anteriores por estar directamente vinculado a la intriga de la novela.

Las alteraciones que se producen en la vida profesional de la secretaria general llevan consigo nuevas valoraciones de dicho espacio. Al comienzo de la obra, la habitación de techo acristalado, paredes beige y prácticos muebles de roble claro todavía es el núcleo central de su existencia: aquí pasa la mayor parte del día dando instrucciones y resolviendo problemas, pero enseguida se siente desmotivada. Al ver disminuidas sus atribuciones, su despacho se convierte en una especie de cárcel que le oprime cuando está desocupada; no obstante, le sirve de guarida mientras planea la contraofensiva y ejecuta su ataque con ayuda de algunos empleados y de escondrijo el día en que se oculta con la luz apagada para que Romain no le sorprenda con la «boîte». En este cuarto bien insonorizado, Dominique mantiene conversaciones privadas en las que los asuntos laborales y los problemas amorosos se confunden: valiéndose de su

[687] *Ibídem*, pp. 35-37 y 128-135.
[688] Véanse respectivamente las páginas 143-148, 127 y 201 de *La femme forte*.

autoridad, impone sus puntos de vista a su amante y fiel colaboradora, la utiliza para lograr su objetivo y, cuando al fracasar en su intento, se siente a disgusto en el que hasta la llegada del redactor jefe había sido su verdadero refugio: «[...] cette pièce qui avait été le centre de son univers et qui maintenant lui semblait étrangère, froide comme une chambre d'hôtel [...]», la deja al igual que deja el periódico[689].

Por último, el vestíbulo es además del lugar por el que pasan todos los empleados, la representación del campo de batalla. A oscuras o iluminado, el damero de la entrada simboliza el enfrentamiento de fuerzas contrarias que se da a todos los niveles: los conflictos que enemistan a redactores y obreros con sus superiores forman parte del juego que constituye la trama del relato, pero los movimientos que más interés suscitan son los que hace la secretaria general para ganarle la partida a Romain[690].

De las editoriales, Margerit nos ofrece dos visiones diferentes: la de una acogedora imprenta y la de los inhospitalarios despachos de las principales empresas de París. La primera recibe una valoración altamente positiva a pesar de su tamaño reducido y las grietas de sus paredes. Situado en el interior de un patio gris, entre el taller de un fabricante de instrumentos de cuerda y la trastienda de un hombre que hace y expende vendas, este local de diez por siete metros es una réplica del seno protector perdido al que el protagonista vuelve siempre que puede. Antes de entrar en la imprenta, Philippe se deleita contemplando la sombra chinesca que se mueve tras la cristalera iluminada y tanto le fascina que el sonido del agua que vierten los canalones le parece melodioso. La cálida luz del taller le invita a cruzar el umbral de la puerta y, una vez dentro, disfruta con nuevos placeres: el olor a plomo y a tinta le embriaga y la minuciosidad con la que Montenois va colocando las letras en la galera o la habilidad con la que Larivière dirige una discusión le embelesan. Además, en este establecimiento minúsculo recibe un trato cordial y se encuentra con una antiguo amigo. La intimidad inherente a las dimensiones del recinto se refuerza asimismo con la inclusión de otras *cavidades*, tales como el espacio acristalado en el que trabaja Larivière sobre una mesa de cocina iluminada por una lamparilla, los cajetines de las cajas de madera que tienen

[689] *Ibídem*, pp. 13-17, 22, 113-116, 120-127 y 138.
[690] *Ibídem*, pp. 49, 62, 66 y 149.

clasificados los tipos e incluso, estableciendo un paralelismo, las páginas de un libro de poesía cuyos versos se agrupan en estrofas[691].

En cambio, las oficinas de las principales editoriales de la capital resultan poco acogedoras. En la N.R.F., la recepcionista está aprisionada en su jaula de cristal y, aunque el protagonista es recibido en el salón de sillones de cuero, la amabilidad que le muestra Robert Gallimard es fingida. En la sede de la empresa Legrand, la aparente calma del director literario encubre una tensión de alto voltaje que generan la fiebre latente y las intrigas de esta «casa»: los intereses contrapuestos, la ambición, la vanidad y los líos amorosos saturan la atmósfera de electricidad. En este ambiente, los empleados que, además de no contar con un momento de respiro, temen por su situación acusan todavía más el desgaste propio de su profesión: Martin siempre anda a la caza de un escritor de éxito y, para conseguirlo, no escatima esfuerzos; su despacho es el lugar en el que, con diplomacia, trata de persuadir a los autores que prometen, pero su puerta también está abierta para aquellos que vienen en busca de algo: información de primera mano o trabajo. Plataformas de lanzamiento que se rigen por las leyes del mercado, estos espacios son, por lo general, abrigos poco seguros[692].

TIENDAS

En lo que concierne a las tiendas, observamos que, en su mayoría, son recintos sombríos o bien lugares que sirven para hacer resaltar determinados contrastes. A menudo, están ubicadas en el mundo subterráneo[693]; algunas se sitúan a ras de tierra y las menos apuntan hacia arriba. Empezando por el nivel inferior, en *Ambigu* descubrimos dos ejemplos de «boutique pauvre». La primera se encuentra en un recoveco de una calle oscura y zigzagueante; está vacía: sin muebles y desprovista de frutas y verduras, iluminada por una simple vela y custodiada por dos perdonavidas pálidos y bastante jóvenes. El resto de los matones discuten y amenazan a Dominique

[691] *Le vin des vendangeurs*, pp. 565-570.
[692] *La Malaquaise*, pp. 125-128, 142-143 y 205.
[693] Ubicación imaginaria o bien real e imaginaria.

pinchándole con una navaja. Y, en cuanto a la mercancía, deducimos que es valiosa y sospechosa. Inhóspito escondite, pues, que no desentona en su entorno[694].

La segunda abre su estrecha puerta a una calle cargada de connotaciones funestas[695] y también está en perfecta armonía con las tenduchas que la rodean. El descolorido cartel que lleva su nombre, la suciedad que impide ver los trajes del escaparate y el aspecto mohoso y polvoriento de la fachada anuncian en cierta forma lo que nos vamos a encontrar dentro. En el interior, la silenciosa penumbra en la que se concentra una masa de ropa vieja, que, colgada del techo desde hace tiempo, sigue despidiendo un olor a sudor, tiene algo de siniestra y enigmática. Embriagado por el «parfum de cadavre et de crime», el protagonista se abre paso por entre el «flasque ciel de pendus» para llegar a la trastienda, oscura y con forma de embudo, que conduce a las profundidades más tenebrosas. Esta especie de trampa acaba en un estrecho pasillo en pendiente que desemboca en un enorme sótano excavado en la toba: antiguo templo esférico en cuyas celdillas se depositaban las cenizas de los guerreros muertos y actual almacén en el que el ropavejero judío deposita paquetes atados y etiquetados. A diferencia de otros establecimientos comerciales, éste tiene el mostrador en la parte más recóndita de la tienda y vende vestidos que son adquiridos junto con las maniquíes que los exhiben[696].

Menos lóbrega, menos intrincada, aunque también misteriosa, la «boutique» de Reschel es comparada a un gabinete de nigromante: el parpadeo de las porcelanas y de los objetos dorados más bien parece un ardid de hechicería; la tenue luz procedente del fondo del local mitiga la oscuridad de la tienda a la vez que despierta la curiosidad de los clientes; la parquedad de palabras de los contertulios, el rostro ausente e impenetrable de Philippe: «[...] ce visage où il y avait quelque chose de flottant comme un rêve et de rigoureux comme un marbre [...]» y su predilección por los *abismos intelectuales* nos transportan a un mundo que la imaginación margeritiana sitúa por debajo de la tierra. La segunda vez que penetramos en este establecimiento, el autor nos desvela sus secretos. En su «nido tenebroso», Reschel guarda la mercancía que sólo deja examinar a determinados compradores en la trastienda: en este caso, una caja de cartón

[694] Véase «Le bal des voleurs», *Ambigu*, pp. 22-24.
[695] Ya hemos explicado el significado de la rue Monte-à-Regret.
[696] Véase «Un drame historique», *Ambigu*, pp. 59-62.

que contiene una colección de fotografías que bien hubieran podido ilustrar el *Ars Amandi* de Ovidio. Además, en este mismo rincón, el dueño comparte su tiempo, conversando o fumando un cigarrillo, con los asiduos; de ahí que, a pesar de la falta de luz, este espacio resulte más agradable y menos equívoco después de todo[697].

Por lo que respecta al resto de comercios, hemos de decir que juegan un papel secundario; si bien, han de ser tenidos en cuenta, dado que contribuyen a precisar el significado de cada obra. Continuando con aquellos que reciben una valoración más o menos negativa, en la rue du Temple hallamos un asentamiento de tenderos judíos que timan a sus clientes revendiéndoles piezas recién fabricadas como si fueran antiguas y, en *Une tragédie bourgeoise*, encontramos una tintorería cuya trastienda se transforma provisionalmente en incómodo dormitorio y que, hasta el día de su venta, es símbolo de la opresión del hijo que es incapaz de hacer frente a las imposiciones de sus padres[698]. También descubrimos un bullicioso gran almacén cuyo torbellino de «sombras informes y de luces ensortijadas» espanta al protagonista y le provoca naúseas: víctima de un atropello, este hombre que está pasando por uno de los peores momentos de su enfermedad se siente indefenso en este mar de gente cuando le separan de su mujer[699].

En otros textos, las tiendas ofrecen un aspecto bastante triste: bien porque están desabastecidas y sólo exhiben artículos que recuerdan la penosa situación que está atravesando el país, porque en las colas que se forman delante de panaderías, carnicerías, etc. se producen frecuentes disputas[700] o porque asistimos a su destrucción. De entre las terceras, la mercería situada en la planta baja del edificio de la familia de Frédéric-Charles Messonier es presa de las llamas que la devoran y que los bomberos logran apagar con sus serpenteantes mangueras; la tienda de papel pintado de Réveillon es destrozada por los agitadores a sueldo que la invaden, la saquean y hacen fogatas con las existencias del local y la librería de Brigitte Mathey es asaltada por un grupo de jóvenes realistas y de guardias chuanes que, en un intento de acabar con las ideas de

[697] *Le vin des vendangeurs*, pp. 126-128 y 191-195.
[698] Véanse respectivamente *Les amants*, p. 139 y *Op. cit.*, pp. 214 y 219.
[699] *Singulier pluriel*, p. 146.
[700] *La Révolution III*, pp. 252-253.

Louvet, rompen los cristales de los escaparates y de la puerta y penetran en el lugar en el que en 1793 fue detenido Gorsas horas antes de ser guillotinado[701].

Cuarenta páginas más atrás, este establecimiento mostraba un semblante mucho más alegre: descrito por el narrador como un agradable gabinete de lectura, este refugio de los ideales republicanos de los girondinos resultaba acogedor e incluso íntimo, pues, en la fresca penumbra veraniega de la sala que está comunicada con la vivienda, Claude recibe un trato amistoso mientras le proponen encargarse de la redacción de *La Sentinelle*[702]. Asimismo, Germaine recuerda los atractivos escaparates de la rue de Rivoli y el narrador de *Les amants* evoca los apetitosos aromas de la trastienda de los progenitores del padre Dardala; si bien, el primer texto subraya el horror de la guerra y el segundo hace resaltar la vida austera que lleva el consejero espiritual de Guy[703].

Por último, las prendas que llevan los maniquíes de algunos grandes almacenes nos sitúan en una época determinada; la mayor o menor afluencia de clientes a la garita del amanuense de las Tullerías nos permite medir la intensidad de la actividad política que se desarrolla en un momento de la historia de Francia y el hecho de encontrarnos la puerta de una librería del pabellón del Reloj cerrada nos ilustra igualmente sobre el periodo en el que transcurre un episodio concreto de *La Révolution*[704].

JARDINES

Para terminar, la mayoría de los jardines públicos margeritianos son espacios ambivalentes: lugares para el deleite de los sentidos, el amor, el juego o el reposo, pero también recintos de significado negativo. El ejemplo más exótico lo hallamos en Cumaña, al otro lado del océano Atlántico. El narrador de *L'île des perroquets* nos describe en diversas ocasiones los llamados «Jardins *sobre el mar*». La primera vez que nos introduce en este espacio, nos ofrece una esplendorosa visión del mismo; hace un inventario pormenorizado de todo aquello que impresiona gratamente los sentidos y

[701] Véanse respectivamente *Frédéric-Charles Messonier*, pp. 30-31, *La Révolution I*, p. 143 y *La Révolution IV*, p. 259.

[702] *La Révolution IV*, p. 219.

[703] Véanse respectivamente *Mont-Dragon*, p. 22 y *Les amants*, p. 77.

[704] *Singulier pluriel*, p. 159 y *La Révolution III*, p. 171.

evoca el ambiente de molicie que reina por las tardes en este extremo de la isla: Antoine contempla extasiado las floridas copas de los árboles, los azulejos multicolores y los mármoles transparentes de las terrazas que miran al «más hermoso de los mares»; observa fascinado a la multitud que pasea exquisitamente ataviada y aspira el embriagador perfume que exhalan las flores cuando caen. Menos sensual, el segundo pasaje nos muestra una atmósfera menos distendida en la que las inquisitivas preguntas de don Gusman, sus hipócritas cumplidos, el brillo de sus ojos, sus dientes y sus joyas y la presencia de algunos miembros de su séquito incomodan al protagonista, quien, a pesar de comprobar que el medio transforma al secretario del virrey[705], sigue desconfiando de él[706].

La tercera escena difiere mucho de las anteriores: transcurre por la noche el día de la fiesta de los Locos y en ella se confunden, por un lado, el rumor de las olas que rompen contra las balaustradas y los sones de diversas músicas y, por otro, el movimiento expansivo del mar y el de la masa humana que afluye para bailar en las terrazas. Como en la mayor parte de los espacios públicos de la ciudad, el desorden que prepara para la vuelta a la normalidad rompe barreras; sin embargo, no todo está permitido durante las 24 horas que dura la fiesta. De ahí que, para mayor seguridad, los caballeros de fortuna se escondan bajo los árboles para preparar su huída: frente a las zonas iluminadas del jardín, en las que los hombres y las mujeres que se divierten ocultan su identidad tras un disfraz o una simple máscara, la sombra de una alameda brinda mayor protección a los perseguidos por la justicia[707].

Si nos retrotraemos a los primeros años de la Edad Contemporánea, en París encontramos numerosos ejemplos de doble signo; si bien, en la tetralogía revolucionaria los jardines semi-privados de Tivoli y el Bois de Boulogne conservan la función que originariamente se asigna a estos terrenos. Como sitio de recreo, el primero es una especie de refugio arcádico que además responde a las nuevas formas de sociabilidad urbana[708]. Esta propiedad privada, ahora abierta al público, preserva la intimidad de

[705] «Le sécretaire du vice-roi n'était plus là l'espèce de rat de cabinet qui nous avait reçus dans son nid si bien caché, ni le vieillard sans façons –et même sans gêne– de l'Alcazar».

[706] *Op. cit.*, pp. 212, 245-246 y 252-254.

[707] *Ibídem*, pp. 284-287.

[708] A este respecto, véanse el artículo de Edward Baker: «Larra, los jardines públicos y la sociabilidad burguesa», *Revista de Occidente*, (Madrid), nº 12, (mzo.-abr. 1982), pp. 46-51, que habla de la .../..

aquellos que acuden para hablar de su vida privada o para admirar la obra del hombre y de la naturaleza y ofrece distracciones que se adaptan a los gustos de la época: «[...] Ils admirèrent les cascades, s'assirent au bord du ruisseau, écoutèrent les orchestres en regardant les jeux des baladins. Ils burent du lait crémeux à la laiterie imitée de Trianon [...]». Vegetación, agua clara y leche cremosa son los elementos fundamentales de este *hortus conclusus* concebido por un hacedor humano a imagen del paraíso. Aun cercada y sometida, la naturaleza es asimismo fuente de goce estético[709]; en cambio, el Bois de Boulogne tan sólo sirve de refrescante cobijo a ociosos individuos que, cumpliendo los preceptos del carpe diem, buscan la sombra de los árboles para pasar la tarde, mientras, en otros puntos de la ciudad, otros habitantes de la capital se comportan de manera más cívica[710].

Por lo que respecta al jardín de las Tullerías, observamos que, dada su ubicación y su categoría, a menudo constituye el escenario de acontecimientos históricos importantes o bien sirve de marco a episodios en los que la realidad y la ficción se confunden. La primera vez que el narrador se detiene a describirlo nos ofrece una imagen atroz del mismo: las flores y las ramas destrozadas por las balas, las estatuas mutiladas, los montones de uniformes de los Suizos muertos cerca del Gran Estanque, los trozos de muebles, porcelanas u otros objetos arrojados por las ventanas del palacio, el humo del incendio sofocado por los bomberos, los sobrecogedores gritos de dolor que profieren los malheridos y el *Dies irae* procedente de la capilla dan testimonio de la matanza que aquí tuvo lugar el 10 de agosto de 1792[711].

Más adelante, los espléndidos brotes de los castaños representan las esperanzas de vencer a las potencias extranjeras que abrigan los revolucionarios y, a pesar de que, cuando los árboles ya están en flor, todavía no se han cumplido, comprobamos que,

---

transformación de la función social de ciertos espacios señoriales y de las formas de ocio de la burguesía española, y el ensayo de Hans-Jürgen Gawoll: «El paseo», *Revista de Occidente*, nº 160, p. 93, donde comenta que la Revolución abre los jardines a un público mucho más extenso dado que, a partir de entonces, todos los estratos sociales tienen acceso a los antiguos cotos de la nobleza.

[709] El profesor Rosario Assunto: *Ontología y teleología del jardín*, Madrid: Tecnos, 1991, pp. 41-49, insiste en el goce visual que procuran los productos de la naturaleza cuando están bellamente dispuestos y considera que el jardín es el lugar idóneo para la formación estética del individuo, ya que le permite cultivarse y refinarse en el sentir, en el pensar, en la forma de comportarse.

[710] *La Révolution I*, pp. 401-402 y *La Révolution III*, p. 508.

[711] *La Révolution II*, p. 230.

igual que ha habido un cambio de estación, se han producido diversos cambios políticos entre el verano de 1792 y la primavera de 1793: ahora son los miembros del Comité de Salvación Pública, y no María Antonieta, los que, desde las ventanas de la suntuosa estancia decorada por Mignard, advierten el continuo ir y venir de las bayonetas de la guardia en la terraza más próxima o contemplan los arriates, el reflejo del cielo en el estanque redondo, el arbolado del fondo o los tilos del «Borde del Agua»[712]. Orden, simetría y apertura de perspectivas[713] caracterizan a esta composición paisajística que fue concebida como prolongación del palacio que Catalina de Médicis mandó construir en el siglo XVI y que desde abril de 1793 amplía el horizonte del poder ejecutivo[714].

Fusiles, bicornios y gorros frigios son elementos que, en circunstancias normales, podrían resultar extraños, pues constituyen la antítesis de lo que entendemos por jardín[715]; sin embargo, a medida que la Revolución avanza, éstos se van integrando en el marco de la vida cotidiana de los ciudadanos. Aun cuando los que acuden asiduamente al Jardín Nacional se muestran indiferentes ante las transformaciones que va sufriendo, este espacio revela la ambigüedad y la incertidumbre que definieron a dicha época. Sin dejar de ser refugio de enamorados, niños, lectores de gacetas o simples paseantes, las Tullerías se convierten sucesivamente en campamento de soldados, fragua y huerto. Mientras, durante el Terror, a unos les parece todavía más negro que el cielo –poco antes de la caída de Robespierre–, los más arrogantes se divierten a la sombra de los árboles. Además, el andamiaje instalado para celebrar la fiesta del Ser Supremo le confiere un aspecto antinatural: en lugar de sacar mayor partido a la distribución existente, se recarga el recinto con jarrones y estatuas de estuco y las figuras alegóricas que, con intención moralizante, se colocan junto al estanque redondo al arder ensombrecen el marco y la ceremonia[716].

---

[712] *Ibídem*, pp. 593 y 634.

[713] Con este jardín, Le Nôtre consiguió satisfacer los deseos de Colbert, quien quería dotar a la capital de inmensas perspectivas que se extendieran más allá de sus límites, en previsión de su futuro crecimiento. Véase Bernard Jeannel: *Le Nôtre*, Barcelona: Stylos, 1986, pp. 92-99.

[714] Nos estamos refiriendo al Comité de Salvación Pública que, a partir de dicha fecha, se erige en verdadero poder ejecutivo ya que, a pesar de que teóricamente debía hacer de intermediario entre la Convención y los ministros, éstos no tenían ningún poder de decisión y se limitaban a acatar sus órdenes.

[715] Numerosas culturas consideran el jardín como una réplica del paraíso.

[716] *La Révolution II*, p. 677 y *La Révolution III*, pp. 88, 252, 339, 375, 420-427, 508 y 511.

Como el anterior, los jardines de Luxemburgo y de los Campos Elíseos admiten diversas interpretaciones: acogen a aquellos que prefieren evadirse de la realidad bailando y riendo, se utilizan para atender necesidades imperiosas tales como la urgente fabricación de municiones o la recolección de legumbres y tubérculos, sirven para depositar algún cadáver o protegen a quienes bajo las ramas de los árboles deciden dar un golpe de estado[717]. Asimismo, en 1814 todavía nos encontramos jardines ocupados por prusianos o cosacos; si bien, entre los tilos del Palais-Royal se respira un aire de fiesta: los realistas se muestran triunfantes y los organillos tocan *Vive Henri IV*[718].

Si nos trasladamos al siglo XX, las Tullerías vuelven a aparecer en una de las obras de Margerit: esta vez como lugar ameno en el que poder pasar una tarde deliciosa. El Bois de Boulogne representa, en contraste con el modo de vida agitado de París, la vuelta a la naturaleza: a un espacio próximo al campo en el que la vegetación no está distribuida de forma racional y se puede gozar de una tranquilidad casi original: «[...] le Bois était quasi désert. Le Bois sans clameurs d'enfants, sans braillements de transistors. Le Bois où l'on entend les seuls cris des mouettes sur le lac à peine discernable entre ses pins fantômes»[719]. Y el Pincio constituye una de las maravillas que, en su viaje a Roma, visita Lazare; si bien, cuando cae la tarde, recupera su carácter terrenal: a primera vista, este refrescante jardín de la via Sistina, bajo cuyas bóvedas se escucha el murmullo del agua y se contemplan hermosas vistas de la ciudad y de sus alrededores, es el refugio idóneo para abstraerse de la realidad; pero, al declinar el día, se convierte en el punto de encuentro de un muchacho de familia humilde y un hombre maduro que hace sentirse humillada a su esposa[720].

En lo que concierne a los jardines que adornan algunas de las plazas margeritianas, observamos que habitualmente dan cobijo a niñeras, jubilados y enamorados: vestidos de blanco y de negro respectivamente, las primeras y los segundos suelen formar parte del decorado; en cambio, los terceros los transforman en espacios más o menos íntimos dependiendo de la hora y de la localidad en la que se hallan ubicados. El narrador de *Une tragédie bourgeoise* precisa que, fuera de la capital,

[717] *La Révolution II*, p. 239, *La Révolution III*, pp. 88, 252, 511 y *La Révolution IV*, pp. 324 y 355.
[718] *La terre aux loups*, pp. 95, 101 y 133.
[719] Véanse respectivamente *Journal de «La Révolution»*, p. 56 y *Singulier pluriel*, p. 23.
[720] *Le vin des vendangeurs*, pp. 395-397.

las parejas son más discretas a la luz del día: «[...] en province, on ne s'embrasse pas, le jour, dans les jardins publics»[721]; no obstante, en París nos descubre un acogedor «square» de aire provinciano en el que Renée y Gilbert se hacen algunas confidencias en compañía de Annaïs[722].

En *Ambigu*, los árboles raquíticos y las rocas artificialmente colocadas en el pequeño jardín que sirve de marco al Palacio de Justicia tienen encomendada la tarea de insinuar las deficiencias del sistema judicial[723]. Y, por último, el «square» con quiosco de música que aparece en los sueños de Rex representa los deseos reprimidos y el sentimiento de culpabilidad del puritano, quien, en su pesadilla, primero ve cómo la niña que tiene en sus brazos se transforma en mujer sensual y después corre angustiado, huyendo de la anciana que le persigue para quitarle la ropa y tratando de escapar al desprecio y a la reprobación general[724].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[721] En sus *Notas sobre París*, Barcelona: Destino, 1990, p. 337, Josep Pla comenta que las parejas que acuden al jardín de Luxemburgo se besan con «Ordre, calme et volupté».

[722] *Op. cit.*, pp. 50, 110 y 228-229.

[723] *Op. cit.*, p. 73.

[724] *Par un été torride*, pp. 193-195.

CONCLUSIÓN :
EL ÁMBITO PÚBLICO

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Como hemos podido comprobar, la casa no es el único referente simbólico de Margerit. En su geografía imaginaria, hallamos diversos espacios sociales en los que los protagonistas desafían al destino y tratan de frenar el paso del tiempo. A diferencia del refugio individual por excelencia, estos lugares públicos o semi-públicos se caracterizan por su significado predominantemente heroico. En contraposición con los recintos en los que transcurre la vida privada de los personajes, los refugios sociales son, en el mejor de los casos, cobijos precarios y en ocasiones constituyen la antítesis de la cavidad protectora. La mayoría se encuentran en el ámbito urbano, pero implícitamente el medio rural está muy presente en la obra margeritiana.

A menudo, ambos conjuntos se oponen y se complementan y, aunque el campo recibe con más frecuencia una valoración positiva y la ciudad dista mucho de ser hospitalaria, las imágenes que el autor nos ofrece de ellos corresponden tanto al régimen diurno como al nocturno. Por lo general, el primero se asocia a la infancia, a la sencillez, a la naturalidad y resulta acogedor e íntimo; si bien, la inmovilidad y los instintos primarios a veces lo hacen insufrible. Mientras que la segunda es sinónimo de confusión, discontinuidad, ajetreo y superficialidad; engulle o simplemente absorbe al extender sus tentáculos; recluye y es el escenario de las peores atrocidades. No obstante, es atractiva, alegre, vital y luminosa; sus murallas también protegen; en su interior hay rincones tranquilos y acogedores y, en determinados momentos del día, del año o de la historia, proporciona un bienestar incomparable. Frente a la capital, las ciudades de

provincias representan el reducto de la niñez y de la adolescencia y constituyen el retiro idóneo para la vejez y, en épocas sombrías, son más habitables y homogéneas que ella.

La oposición centro/periferia es asimismo ambigua, dado que, por un lado, hay centros que nada tienen que ver con el *umbilicus* primigenio; por otro, los llamados cascos antiguos están tan degradados que la propia identidad de la población sufre el deterioro y, además, algunos extrarradios se sitúan en esa zona intermedia que equivale al «justo medio». La frontera que separa el campo de la ciudad no siempre es nítida; sin embargo, los vínculos que unen a los habitantes de un determinado barrio o sector suelen ser tan fuertes que, en el seno de ciertas localidades, descubrimos pequeños mundos que se tocan pero no se entremezclan. Provisionalmente, algunas de las piezas que componen dicho mosaico son sustituidas por teselas del pasado, por evocaciones nostálgicas que, al igual que la forma redondeada de muchos pueblos y ciudades, expresan la añoranza del claustro materno.

En nuestro recorrido simbólico por las poblaciones margeritianas, observamos que cada espacio público posee sus propias peculiaridades; si bien, hay que precisar que el medio en el que están ubicados, la época y la intriga de cada obra pueden modificar en mayor o menor medida dicho significado.

Empezando por los lugares en los que se detienen los vehículos que transportan mercancías o viajeros, los puertos marítimos se hallan en el límite que separa dos ámbitos opuestos: la tierra y el mar. Sombríos embarcaderos desde los que no se vislumbra el horizonte de la vuelta de aquellos que el océano arranca de los brazos de sus familias y que quizás engullirá, ofrecen, no obstante, la perspectiva de poder hacer frente a la miseria. Muelles repletos de baupreses y velas entorpecen la huida y el comienzo de una nueva vida, pero favorecen el replanteamiento de decisiones precipitadas. Atractivos fondeaderos insulares, primero, dan cobijo y, después, cercan; mientras que la ensenada en la que se echa el ancla por última vez representa el abrigo definitivo.

A diferencia de los anteriores, los puertos fluviales invitan a soñar: trasladan a los protagonistas a ciudades más poéticas y a épocas pasadas que les alejan de la realidad. Preservan la intimidad de los amantes, brindan la oportunidad de disfrutar de su calma a aquellos que pasean sin rumbo fijo y deparan sorpresas agradables a los turistas y a los coleccionistas de objetos curiosos. Si bien, los que se encuentran en las

afueras de las ciudades proporcionan placeres que la moral excluye del centro y circunscribe a las zonas abisales de los arrabales.

En lo que concierne a las estaciones, vemos que la mayoría señala el punto de partida de un viaje que suele ser de ida y que marca el inicio de una nueva etapa en la vida de los protagonistas. En sus locales se producen dolorosas separaciones, que afligen menos a los que se marchan que a los que se quedan; los andenes son tristes y oscuros para ambos: para quienes sienten que les arrebatan a sus seres queridos y para aquellos que logran escapar a una existencia decepcionante. Asimismo, los finales de trayecto introducen cambios en el modo de vivir, aunque a veces no sean bien recibidos; pues, entre los nuevos destinos, hay algunos que son deseados y otros que, además de ser impuestos, equivalen al destierro.

Desde aquí nos desplazamos a otros puntos de la ciudad a través de un entramado de calles que, además de comunicar, adquieren la categoría de lugar antropológico. Cada una posee su propia fisonomía; si bien, los viandantes y el paso de los años la van cambiando. Por lo general, estas vías margeritianas se caracterizan por su concepción heroica y pocas veces se sirve el autor de imágenes místicas para describirlas. A menudo recurre a la antítesis para recalcar la aversión que producen el trazado laberíntico, la penumbra y la miseria de las calles de barrios marginales; el horror que infunden atractivos bulevares tomados por uniformes e insignias militares; la repugnancia que sienten determinados personajes que han tenido una experiencia decepcionante. Intrincados recorridos se asocian igualmente a la complejidad de algunas relaciones amorosas y un conjunto de distintos tipos de avenidas y calles da cuenta de la evolución de un romance desde la fase inicial hasta el desenlace. Asimismo, la maraña de arterias de la gran ciudad contrasta con las zonas tranquilas por las que se puede callejear: andar sin prisa, deleitándose con los aromas primaverales o estivales, con los sonidos del agua, el canto de los pájaros o las conversaciones de la gente; imaginando la fisonomía de los edificios que existieron en siglos pasados o admirando los que siguen levantados; dejándose llevar por los pies y abriéndose al mundo convierte las calles en un espacio agradable.

Siempre vistosas al atardecer y desconcertantes los días de fiesta, las vías principales de territorios lejanos mudan el semblante cuando cambia la gente que pasa o pasea por ellas: sensuales y resplandecientes a la hora en que la luz deja de deslumbrar

con su cruel fulgor y se pueblan de carruajes, hombres a caballo y muchachas con mantón; magníficas durante las grandes solemnidades o cada vez que se desplaza por ellas un alto dignatario en medio de una pompa oriental; oníricas, grotescas y voluptuosas el día en que los instintos de la marea humana se desatan y arrastran todo lo que encuentran a su paso, las calles de Cumaña se llenan y, en ocasiones, bullen y se desbordan.

Por lo que respecta a las calzadas y aceras de la Revolución, también suelen estar repletas de actores y testigos o bien completamente vacías. En las primeras páginas de la tetralogía margeritiana, asistimos a las últimas manifestaciones públicas organizadas para rendir culto a la monarquía; si bien, su función es subrayar el contraste existente entre el *antiguo* y el nuevo régimen político. Nuevas puestas en escena, nuevos sones, nuevos rituales reemplazan a los de los anteriores desfiles. Enseguida, la excepcionalidad se convierte en norma y el pueblo interviene activamente en el desarrollo de los acontecimientos. Hormigueros de gorros frigios, picas y bayonetas recorren las calles de París y, aunque menos numerosos, de todos los departamentos de Francia. Poco a poco, las carretas de detenidos empiezan a dejarse ver por el centro de la capital: al principio, producen horror; después, los parisienses se acostumbran al sonido de sus ruedas y a los lamentos de los condenados.

Salvo el día de la fiesta del Ser Supremo, en el que las fachadas de las casas se engalanan, los espectadores lanzan vítores o se burlan del cortejo desde los bordillos y los participantes avanzan de manera ordenada –siguiendo las consignas de David o bien mostrando su descontento–, la agitación y el desorden reinan en los principales trayectos urbanos. La tensión va en aumento. En 1789, se producen los primeros amotinamientos; la crispación popular se exterioriza en forma de desbordamiento. Dicha efervescencia se concentra en determinados sectores; el resto, permanece en calma. A lo largo de toda la novela se levantan temporales que luego amainan; violentas perturbaciones de la atmósfera alternan con escenarios desiertos vigilados por patrullas nocturnas. La placidez de algunas calles desconcierta tanto como los gritos de animal degollado y los sobrecogedores aplausos que reciben los patriotas sanguinarios en un barrio cercano. Enardecidas masas de hombres armados fluyen por distintos cauces: unas veces se expanden; otras, se comprimen y caen en una trampa. Balas de cañón, descargas de fusilería, redobles de tambor, gemidos y suspiros estremecen a los vecinos

que, mientras dura la batalla, se encierran en sus hogares y después salen a contemplar el desolador panorama: regueros de sangre, montones de cadáveres, farolas destrozadas, muros agujereados, etc. Más adelante, callejones y avenidas rebosan de refugiados que vuelven de Waterloo. Y, tras haber transitado por oscuros callejones de trazado intrincado –como anteriormente lo hicieron los defensores de las ideas republicanas–, los partidarios de la restauración monárquica burbujean por los paseos más concurridos.

Otros dédalos esconden relaciones ilícitas que las buenas costumbres no permiten sacar a la luz: las avenidas están vedadas; por eso, quienes se saltan dicha prohibición reciben amargas indicaciones –que revelan la hiprocresía y la estrechez de miras de la sociedad– en una calleja lóbrega y angosta. Y empinadas cuestas simbolizan tanto la desmesurada ambición de algunos diputados como el calvario de aquellos que van a ser guillotinados, la degradación militar, el derrumbamiento político o la ascensión y la caída social sucesivas. Además, céntricas calles se animan por la noche: con el espectacular traslado de todos los enseres de los despachos de la Convención y con la claridad que dispensan las farolas de las vías principales de la capital. Y por el día fascinan con la elegancia y la belleza de las mujeres.

Algunas desembocan en una plaza o nudo en el que, más que converger las calzadas de las vías principales, confluye el itinerario vital de numerosos personajes. Punto de llegada –y, en contadas ocasiones, también zona de paso–, la plaza margeritiana reúne a diversos individuos que, para siempre o por un breve espacio de tiempo, unen sus destinos. Además de cerrada, suele ser cuadrada y la imaginación del autor pocas veces recurre a símbolos místicos para configurarla: en su concepción predominan las estructuras heroicas y también están presentes las sintéticas o diseminatorias.

Rodeados de acantilados de edificios, estos mares cerrados reciben caudales de gente que, procedentes de varios cauces, se hacen cada vez más densos: agua turbia o turbulenta que, pese a ser retenida por los muros de dichos embalses, se agita, cuando menos, por debajo. Remolinos, monstruos que emergen del fondo, mareas que suben y bajan perturban la calma de los alrededores. Una convocatoria política, una celebración ancestral en la que el instinto pagano y las prácticas religiosas más crueles nos trasladan al tiempo de la orgía, de la transgresión y del caos de los orígenes o una fiesta popular

que a unos seduce con su grandiosidad apocalíptica y a otros ahuyenta hasta que se dejan llevar por la exaltación dionisiaca alteran el ritmo cotidiano de este recinto.

El horror que produce un estrado en el que se ajusticia cruelmente y la serenidad aparentemente imperturbable que emana del paisaje que se extiende a sus pies, los destellos que deslumbran como ilusiones vanas y las hojas que anuncian la llegada del verano, los troncos desnudos de aspecto mortecino, la bruma, el frío y el calor de los braseros de los puestos de pescado y hortalizas expresan la ambivalencia de un espacio social cambiante y heterogéneo. Centro administrativo y lugar de recreo, refugio de parejas y, ocasionalmente, hoyo en el que un hombre es humillado con insultos y gestos obscenos, acuario o fondo marino a primeras horas de la mañana, zona de ocio vespertino y nocturno, punto de encuentro dominical, la plaza margeritiana que es producto de la ficción literaria simboliza, de diferentes maneras, la lucha contra el paso del tiempo.

Las que Margerit evoca, tras haberse documentado en profundidad sobre el periodo revolucionario y los años que le siguieron, reflejan la agitación social y política que se vivió en dicha época. Si nos muestran un semblante tranquilo, o es pura apariencia o lo hacen para llamar más la atención sobre la violenta excitación de otros barrios de la ciudad. Dos plazas próximas oponen la calma tensa de las autoridades locales y de las fuerzas del orden que están preparadas para intervenir al alboroto que arman los primeros amotinados. La efervescencia popular va aumentando: hombres y mujeres inundan estos lugares para manifestar su descontento. Tras los desbordamientos, el flujo del gentío que acude a escuchar las arengas que exhortan a los ciudadanos a alistarse no rebasa los límites establecidos: ahora las coronas cívicas, las oriflamas tricolores y la música militar avivan el fervor patriótico de las masas contenidas. Distintas perspectivas de una misma plaza nos permiten hacernos una idea de la magnitud de un combate que enfrenta a la guardia del rey y a la republicana: antes de la batalla, se percibe la falsa quietud que reina en el ambiente; mientras dura la contienda, numerosas imágenes de fuego destructor aluden con insistencia al ardor guerrero de los soldados de ambos bandos y, llegado el momento de hacer balance, la presencia de numerosas criaturas que pululan alrededor de los cadáveres que yacen en el suelo expresa una vez más la angustia consustancial al esquema de lo animado.

La instalación de la guillotina convierte estos recintos en espacios de castigo en los que los espectadores más exaltados acrecientan el padecimiento físico y moral de los condenados. Frente a las plazas en las que habitualmente desemboca la multitud, la place de la Révolution levanta una barrera de uniformes que acorrala a Luis XVI poco antes de ser ajusticiado e impide que la muchedumbre se acerque a él hasta que no le hayan cortado la cabeza: tensión primero y después una mezcla de luto y de euforia colectiva. Con el Terror, algunas plazas se tiñen de rojo; la hoja del cuchillo nacional pierde brillo y la población deja de asistir a las cruentas matanzas que se llevan a cabo por todo el país. La acumulación de sensaciones visuales, táctiles, olfativas y auditivas produce repulsión. Como Crono o Saturno, las plazas de la Revolución se transforman en insaciables monstruos que devoran sin ningún escrúpulo.

En las obras margeritianas, envolvente y suelo confieren identidad a las plazas. A menudo, el edificio principal define su función: así, los parisienses acuden a la place de l'Hôtel de Ville a informarse o a reivindicar sus derechos o los campesinos se reúnen al pie de la iglesia del pueblo. Otras veces son los árboles, una escultura o un monumento los que constituyen el punto de referencia principal: una tumba o una pirámide restan importancia a las construcciones circundantes, una estatua puede aparecer como el único foco de interés, un arco erigido en honor de todos los ejércitos de una nación desempeña el papel de hito de toda una ciudad o bien instalaciones provisionales acaparan la atención de los ciudadanos. Espacio cívico por definición, en tanto que encrucijada, la plaza también puede marcar el final de una etapa de la vida de un personaje y el comienzo de otra nueva.

Asomados a ella, los espacios políticos propiamente dichos, por lo general, tampoco son acogedores ni tranquilos. Por lo que respecta al poder legislativo, los edificios que preservan los privilegios del Antiguo Régimen separan de manera ostensible a los representantes del pueblo del clero y de la nobleza: grupos bien diferenciados por su indumentaria y por el lugar que ocupan subrayan las desigualdades sociales existentes. Y, en la franja del Tercer Estado, engalanados hombres de ciudad y campesinos con frac guardan igualmente las distancias. El barroquismo de las fachadas, la decoración recargada del interior, la pompa de las primeras asambleas y los discursos grandilocuentes deslumbran y humillan. Algunas puertas se cierran para impedir el acceso de los delegados menos distinguidos, pero el fervor patriótico facilita la entrada a

recintos provisionales más hospitalarios. Dentro y fuera de dichos locales, la excitación popular contribuye a electrizar todavía más el ambiente con aplausos y aclamaciones: ni muros ni balaustradas pueden poner freno a su entusiasmo.

En lo que concierne a los santuarios de toda la nación, el Manège es, en primer lugar, el espacio en el que se llevan a cabo reformas importantes. Después sobresale por su majestuosa portada y su sala vetusta y triste: atrás quedaron la suntuosidad de la salle des États y el fasto de Versalles; ahora, el colorido lo ponen los diputados en las gradas y el público en las galerías y en los palcos. La perspectiva obtenida desde distintos ángulos nos muestra un panorama esclarecedor de la situación política de Francia. Habitualmente, la atmósfera se carga enseguida y tarda en descargarse. Unas veces, es la fiebre guerrera la que hace perder la lucidez; otras, la rivalidad y la sed de venganza. Oleadas de sans-culottes exasperados se desparraman por entre los escaños; al principio, se templan con decretos que consiguen acallarles; después, se rebelan contra la palabrería y responden con violencia. Durante las sesiones más turbulentas, se desencadenan tormentas y pasan tornados. En la pista, el remanso de estériles debates se transforma en circo romano: primero, luchan terneros; luego, leones. Muros de contención que se estremecen cada vez que se forman remolinos de patriotas o se enfrentan las distintas facciones, no obstante, los diques del Manège evitan los desbordamientos.

El traslado de la Convención y la renovación de las Tullerías ponen fin a un ciclo y dan paso a una nueva forma de gobierno. Motivos más acordes con los nuevos ideales redundan en la idea de regeneración política; si bien, una ridícula estatua hueca que representa la Libertad y una nave que, a pesar de haber sido ennoblecida, evidencia la escasez de recursos, revelan la fragilidad de la república. Las banderas de los adversarios vencidos que cubren las paredes, los asientos vacíos del hemiciclo y la variopinta multitud que acude a mitigar el frío al calor de las estufas nos ilustran sobre el curso que siguen los acontecimientos. En el nuevo edificio, alternan los días de monótona actividad legislativa con las reuniones anárquicas. El rumor del gentío y las maquinaciones de los pasillos anuncian futuras marejadas. Al cabo de dos años, cambia el aspecto del Palais national, pero las escenas de tumulto y de delirio colectivo no cesan: temporales que al final amainan, maremotos que hacen retroceder a los miembros de la Asamblea, torbellinos de sables y picas que combaten cuerpo a cuerpo degradan la

cuna de la república y en diversas ocasiones están a punto de convertirla en su tumba. Tras el Terror, el ambiente se distiende; se suprime la separación que distanciaba a la izquierda de la derecha y las tribunas empiezan a llenarse de extravagantes contrarrevolucionarios.

Por lo que respecta al poder ejecutivo, los espacios de la monarquía seducen e indignan, deslumbran con sus brillos e interponen barreras físicas, si bien, las distancias insalvables hacen resaltar las carencias de la realeza. Con la pérdida gradual de sus prerrogativas, la corona desciende desde su posición elevada hasta niveles insospechados y, paralelamente, su palacio se va degradando. Abandonarlo supone dejar morada y mando y, al volver a ocuparlo, se convierte en fortaleza que retiene, defiende y desafía. Escenario de diversas invasiones y de un combate sangriento, su destrucción y su posterior rehabilitación simbolizan el final de un régimen y la regeneración política. Tras contemplar el desolador semblante de la venganza en el exterior de las Tullerías, recorremos las salas en las que se deciden importantes reformas políticas. Poco a poco, las sombras van ganando terreno a las luces que difundían lámparas y candelabros. La atmósfera que Margerit describe es cada vez más siniestra: la confusión y la angustia se instalan alrededor de la gran mesa oval que sirve para firmar numerosas órdenes despóticas. El palacio de Luxemburgo pone de manifiesto la penuria de medios económicos del Gobierno y el Elíseo representa la agonía del Imperio.

Las referencias al poder judicial son escasas y homogéneas. Salvo en una ocasión, en los lugares destinados a administrar justicia siempre se condena, la razón casi nunca impera y los miembros de los tribunales actúan movidos por la sed de venganza y/o el instinto de supervivencia. A la separación física que impide que el público, el jurado o los acusados se acerquen a los magistrados, hay que añadir la indefensión de los hombres y mujeres que ven cómo les cortan la palabra antes de cortarles la cabeza. Los espectadores que afluyen para asistir a los procesos de destacados revolucionarios hacen que suba la temperatura de la sala mientras las víctimas tratan de defenderse en la arena, pero el ambiente se enfría cuando comprueban horrorizados que la crueldad humana no tiene límites.

Otros escenarios políticos son abiertos y pueden acoger al pueblo y a los tres poderes juntos. El Campo de Marte reúne, en primer lugar, a los patriotas que acuden a presentar sus peticiones y a participar en grandes manifestaciones cívicas, organizadas

para rendir culto a la soberanía nacional: en este templo de la libertad, se defienden con ardor las ideas republicanas en el interior de un inmenso cuadrilátero que, en un momento dado, se transforma en un campo de muerte. Después, su fisonomía y su nombre cambian y, aunque en él se quiere glorificar al Ser Supremo, el Campo de la Reunión pierde su carácter sagrado. Y el jardín de las Tullerías sirve de marco a una celebración político-festiva que a unos decepciona y a otros exaspera: desnaturalizado para encumbrar a un tirano, a pesar de la escenografía, este recinto revela sus verdaderas intenciones.

Compaginando la función política y la función religiosa o bien privados de la segunda, algunos conventos dan cobijo a asociaciones de ciudadanos que concurren para exponer sus puntos de vista y definir sus estrategias: espacios para el debate, estos establecimientos son una réplica de la Asamblea Nacional y, como ella, entran a menudo en ebullición. Asimismo, descubrimos monasterios e iglesias que se convierten en centros de reclusión, en laberintos que ocultan el inesperado ajusticiamiento de detenidos que no llegan a su destino, en depósitos de combustibles sólidos y de cadáveres, en talleres al aire libre y en salones habilitados para celebrar fiestas cívicas.

De los edificios religiosos utilizados para los fines con que fueron construidos, destaca la iglesia como elemento fundamental del paisaje, no sólo rural sino también urbano. Eje vertical que favorece la concentración geográfica y la cohesión social e indicador jerárquico, su torre es el punto de referencia física, sentimental y espiritual de una localidad. Su interior representa el arca serena que nos aleja del mundo terrenal; en cambio, sus campanas y sus pináculos marcan el paso del tiempo. Frente a la idea de recogimiento y protección, la crueldad de los castigos ejemplares infligidos por la Inquisición fuera del templo nos traslada a los infiernos; el oscurantismo, a un universo carcelario; y el trazado laberíntico de un convento fortificado en el que los frailes demuestran su devoción por las hermosas damiselas, a un mundo apartado del cielo.

En cuanto a las prisiones, hay que decir que todas menos una privan de libertad; si bien, algunas sirven de cobijo, permiten llevar una existencia tranquila o son lugares que propician el recogimiento. La mayoría de los presos viven hacinados en celdas lúgubres e insalubres, esperan angustiados el día de su juicio o bien se preparan para subir a las carretas que les llevarán a la guillotina. Además de antesalas de la muerte, las cárceles de la Revolución se transforman durante el Terror en improvisados

degolladeros. Asimismo, otros establecimientos margeritianos incitan a la evasión con sus *talleres de tortura* o son el último techo de desdichados individuos que, excluidos para siempre de la sociedad y rechazados por los demás reclusos, acabarán sus días en la más absoluta soledad.

Por lo que respecta a las cavidades en las que se depositan los restos mortales de los personajes margeritianos, hallamos, por un lado, sencillos regazos que apuntan al cielo, acogedores cementerios que preservan la intimidad de los amantes y panteones que garantizan el descanso eterno y, por otro, sobrecogedores camposantos repletos de cruces y epitafios que evocan el incierto paradero de aquellos que nunca podrán reposar al lado de sus seres queridos, vastas fosas excavadas junto a iglesias, en canteras o en zonas desiertas tomadas por la maleza para arrojar los cadáveres de cientos de víctimas, hoyos profundos que despiden olores atroces y frías sepulturas en las que se entierra a un ser extraño y solitario o se soterra toda una carrera política.

Los locales públicos que dan alojamiento y los que sólo sirven comidas satisfacen las necesidades más básicas aunque en ningún caso reemplazan a una casa. Los primeros, cuanto más pequeños, son más íntimos; no obstante, los hay atractivos, pero poco seguros; una habitación sencilla puede resultar cálida con compañía y triste cuando se convierte en el refugio de un exiliado que añora tiempos mejores o echa de menos a su amante y, en algunos cuartos, a los protagonistas les asaltan las dudas o les comen los celos. A diferencia de ellos, los restaurantes no separan el ámbito de lo privado del de las relaciones sociales: ofrecen el aliciente de poder romper con la monotonía cotidiana celebrando un acontecimiento familiar o disfrutando del placer de conversar con los amigos; si bien, en ocasiones, o no son nada tranquilos o en ellos se libera la amargura agrediendo verbalmente a uno o varios comensales.

Los cafés constituyen el principal punto de encuentro de grupos políticos, intelectuales, amantes y amigos. En ellos se intercambian información, opiniones y afecto. Mientras en el exterior se pueden producir refriegas, en el interior se avivan pasiones amorosas. La oposición dentro/fuera convierte estos salones en agradables salas de estar y, a veces, en discretos despachos privados; pero, el mundo de los cafés que Margerit nos presenta es muy variopinto. La atmósfera de los locales en los que la curiosidad insatisfecha, la vanidad y la frivolidad se dan cita a diario invitan a salir a la calle; en cambio, el ambiente de las terrazas suele ser más distendido: sus mesas han

sido concebidas para observar la realidad circundante y deleitarse con los placeres que perciben los cinco sentidos. Como lugar de esparcimiento, el café también reúne a aquellos que, además de charlar, se entretienen jugando una partida o leyendo; no obstante, la conversación es el motor que activa la vida social en este tipo de establecimientos comerciales. Sin embargo, en los cabarets, ésta desempeña un papel secundario: la presencia femenina, la música, el canto y el baile atraen clientes que tratan de evadirse de la realidad interrumpiendo provisionalmente el ritmo cotidiano y sumergiéndose en el caos de la fiesta.

De entre los locales de diversión que la sociedad reprueba pero consiente, algunos son híbridos: muestran el semblante de la transgresión por la noche o reservan determinados rincones para este uso: los mismos muros que reflejan la luz del sol por la mañana rezuman una voluptuosidad demoniaca cuando anochece; o bien, discretos pisos inferiores dan cobijo a bisexuales y a homosexuales que necesitan liberarse de sus frustraciones o a heterosexuales que no quieren airear pasiones socialmente inconfesables. Otros presentan un aspecto hogareño, ofrecen un trato familiar y garantizan la intimidad de los clientes: además de ser hospitalarios, disimulan su verdadera identidad. Excepcionalmente, están ubicados en el centro de la ciudad. Y los más sombríos forman parte de barrios marginales en los que los seres más indefensos satisfacen los deseos de los miembros más corruptos de las clases acomodadas.

Por lo que respecta a otras formas de sociabilidad típicamente urbanas, los salones y los teatros destacan por ser círculos mundanos menos cultivados de lo que cabría esperar. Espacios semi-privados en los que se departe sobre temas variados, los primeros acogen en su seno a un grupo más o menos homogéneo de invitados que constituyen su propio microcosmos social. Sus puertas están cerradas a la mayoría y la minoría acude para entablar relaciones interesadas, crearse una posición o, simplemente, llenar su tiempo de ocio admirando la belleza de las mujeres más seductoras, elegantes y audaces. La mediocridad intelectual también es un rasgo característico de los teatros margeritianos: la sensualidad que emana del escenario y de la zona de los asientos suele acaparar la atención de los espectadores; en las plataformas del orden establecido se escuchan mensajes repetitivos y, tras la muerte de Robespierre, proliferan los espectáculos frívolos. A menudo, la obra representada pasa a segundo plano y, o bien es

la concurrencia la que suscita numerosos comentarios o bien son las condiciones del recinto las que incitan a frecuentarlo.

Por el contrario, los reductos del saber reciben generalmente una valoración positiva. A excepción de los colegios que no despiertan el interés de los alumnos por el pasado o que, al recluir a los niños, fomentan la adquisición de hábitos «impuros», los centros de enseñanza o hacen revelaciones interesantes o se asocian a los años felices de la infancia. Las bibliotecas guardan valiosos tesoros que atraen a eruditos que se afanan por ampliar conocimientos que les permiten progresar en sus investigaciones. Los archivos son verdaderos pozos de sabiduría, en cuyo fondo se hallan preciados documentos capaces de satisfacer la curiosidad de los neófitos y de animarles a proseguir su tarea. Y los museos conmueven y estimulan el goce visual e intelectual. En cambio, las sociedades culturales pocas veces disipan dudas en el transcurso de sus reuniones o con sus publicaciones.

A diferencia de los anteriores, los lugares destinados a la publicación de textos escritos desbordan de vitalidad. Los periódicos son organismos muy activos que, como las personas, necesitan asearse y descansar. Excepcionalmente, tienen un órgano dañado que, si desempeña un cometido fundamental, puede afectar al funcionamiento de los demás. Faltos de vida, resultan opresivos, aunque lo normal en ellos es que impere el dinamismo. Desde la imprenta o el taller de plegado hasta el techo, vamos pasando por todas y cada una de las habitaciones del que para algunos personajes es su verdadero hogar; si bien, las relaciones entre algunos miembros de esta numerosa familia no son demasiado buenas. Cada cual tiene encomendada una tarea que, mejor o peor considerada, siempre es importante. El ritual establecido para poner en marcha la rotativa convierte la imprenta en recinto sagrado. El taller de composición es el espacio en el que todo está en orden pero se puede alterar el orden. Y cuanto más nos acercamos al tejado, más se guardan las distancias: a mayor categoría, mayor alejamiento de los empleados. Por último, el vestíbulo simboliza el enfrentamiento de fuerzas contrarias que se da a todos los niveles. Y, en cuanto a las editoriales, Margerit nos ofrece dos visiones diferentes: la de un pequeño taller de imprenta de ambiente cálido en el que se confeccionan artesanalmente las páginas de un libro y la de las electrizadas oficinas de las principales empresas de París.

Las tiendas son, en su mayoría, espacios sombríos. A menudo están comunicadas con las profundidades de la tierra y no desentonan con el entorno inhóspito que Margerit les asigna. En su interior esconden secretos inconfesables a los que sólo tienen acceso clientes especiales. O bien son presa de las llamas por defender abiertamente determinados ideales. No obstante, los apetitosos aromas, los atractivos escaparates y la fresca penumbra veraniega que ofrecen algunas contrarrestan el semblante triste que muestran en épocas de desabastecimiento o de agitación.

Para terminar, la mayor parte de los jardines públicos tienen un significado ambiguo. Son lugares concebidos para el reposo, el amor o el deleite de los sentidos, pero también pueden perder su condición de refugios. Aunque responden a una concepción racional del mundo, en ocasiones reina en ellos la confusión. La tranquilidad del *locus amoenus* que permite abstraerse de la realidad se opone al desasosiego que produce contemplar ese mismo terreno sembrado de cadáveres, estatuas mutiladas y ramas destrozadas. La decoración artificial y el caos de la fiesta también lo desnaturalizan. Y a pesar de que a veces representa la vuelta a la naturaleza o amplía horizontes, se asocia igualmente a deseos reprimidos y a deficiencias de orden social.

CONCLUSIÓN FINAL

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

CONCLUSIÓN FINAL

Del análisis de los espacios margeritianos, podemos concluir que la obra de Robert Margerit es una y, sólo en apariencia, diversa: diversa si consideramos la variedad de campos y géneros que abarcó el autor a lo largo de su vida, pero fundamentalmente una, dada su originalidad y su homogeneidad significativa. La segunda lectura de la que hablabamos en la introducción nos ha permitido hallar la coherencia interna de la misma: más allá de las diferencias textuales que separan unos libros de otros, existe una armonía profunda que hemos tratado de poner de manifiesto.

Tras haber abordado el ámbito de la vida privada y el de la vida pública[1] desde la óptica de la crítica de lo imaginario –y, en particular, desde la perspectiva durandiana–, podemos afirmar que la representación topográfica que nos ofrece Margerit en sus relatos revela una profunda dualidad interior.

Por un lado, la casa es la cavidad que sustituye al recinto materno; se asocia a los momentos felices de la infancia, a la entrañable vida familiar, a la intimidad, a la amistad o se erige en el refugio por excelencia, que, además de compensar los reveses del exterior, favorece la autorrealización del individuo. Pero, por otra parte, se convierte en un lugar inhabitable: inhóspito, inquietante o asfixiante; depara sorpresas desagradables y propicia el aislamiento; presenta un trazado intrincado, muestra un semblante enfermizo o sombrío y, a menudo, expresa la celeridad del paso del tiempo o está vinculado a la muerte.

A pesar de que, en lo concerniente a la casa, predominan las constelaciones de imágenes de la intimidad y de la inversión, la intervención de las estructuras esquizomorfas es asimismo determinante a la hora de configurar este espacio y algunos

símbolos cíclicos contribuyen a matizar dicho significado. Y, por lo que respecta a cada uno de los huecos que se habilitan en la vivienda para dar cabida a todas las actividades que habitualmente se llevan a cabo en el hogar, observamos igualmente que, aunque abundan los ejemplos en los que una habitación aparece connotada positivamente, también hallamos algunos textos en los que prevalece la caracterización negativa de esa parte de la casa.

En relación con los espacios públicos, la ambivalencia se inclina del lado del régimen diurno: los refugios que hallamos son provisionales o precarios y Margerit recurre frecuentemente a la antítesis. En la descripción de la mayoría de estos lugares, destaca la omnipresencia de numerosos símbolos nictomorfos, teriomorfos y catamorfos, por un lado, y de algunos símbolos espectaculares, ascensionales y diairéticos, por otro. Asimismo, nos gustaría precisar que, al igual que en el ámbito privado, la ambigüedad de las imágenes nos ha llevado a hacer diversas interpretaciones de un mismo espacio; de manera que, en determinados contextos, la ciudad no resulta inhóspita, ni es sinónimo de confusión, discontinuidad y ajetreo; el campo se hace insufrible o descubrimos una zona intermedia, llamada periferia, que parece la más idónea para vivir. Además, en casi todos los edificios y zonas de uso común se da la polaridad que remite a una valoración positiva o negativa de los mismos.

La configuración de los espacios margeritianos trasluce una incesante lucha interior: el combate entre sus dos yoes: el cristiano y el pagano, el que propende al ascetismo y el que es extremadamente sensible y receptivo. A través de sus relatos percibimos una fuerte tendencia al recogimiento. En sus primeros libros, se advierte una mayor apertura al mundo exterior, pero poco a poco se va alejando del presente para refugiarse en la intimidad y en el pasado. La edad y la visión negativa del progreso acrecientan un pesimismo que se traduce en la elección de tonos cada vez más graves y de colores más oscuros.

Dado que Margerit abarca periodos muy diversos de la historia, las nociones de lo público y de lo privado que hemos utilizado no han sido muy específicas. Unas veces, el primer término equivale a vida social privada; otras, es considerado en sentido amplio. Y, en cuanto a la idea de privacidad, fundamentalmente es sinónimo de relaciones interpersonales e intrapersonales satisfactorias; si bien, no escasean los

[1] Para no repetirnos, remitimos al lector a las conclusiones de las dos partes de este trabajo.

ejemplos en los que los personajes se sienten insatisfechos o en los que la falta de comunicación es notoria. El equilibrio entre estas dos esferas, entre el retiro necesario y la proyección de la vida hacia fuera, no es frecuente encontrarlo en los relatos margeritianos.

La dicotomía espacios privados-espacios públicos ha resultado bastante fructífera: nos ha ayudado a profundizar en el imaginario del autor y a desentrañar el valor simbólico de las imágenes espaciales de sus obras. No obstante, hay que señalar que esta división es puramente metodológica. Como hemos podido comprobar, entre la casa y la ciudad no hay discontinuidad y ambas se complementan. Llegado el momento de esclarecer el significado del conjunto y las partes de dichos espacios, nos dimos cuenta de que no se trataba de dos compartimentos estancos. En ocasiones, la distribución racional de estos lugares nos ha planteado serios problemas: bien porque, imaginariamente hablando, no se da esta separación; porque algunos recintos asumen funciones que no son las que tradicionalmente tienen asignadas o porque son plurivalentes. El contexto nos ha permitido atribuirles el significado correspondiente en cada caso; de ahí que, en ocasiones, hayamos creido necesario hacer alusión al argumento de algunos libros para que el lector pueda comprender la interpretación de determinados textos que siguen siendo inéditos o que no han sido reeditados.

Por otra parte, tenemos que decir que la vida y la obra de Robert Margerit son indisociables; no tanto porque en sus textos haya numerosos elementos autobiográficos, sino porque vivía lo que describía, al lado de sus personajes y en los lugares que, a menudo, esbozaba o dibujaba previamente. Su respuesta a los enigmas de la existencia humana es personal y original; pero destaca igualmente por su carácter universal: su prosa pictórica y sensorial, no sólo es la transposición de su propio imaginario, sino que además contiene imágenes primordiales inherentes al hombre de todos los tiempos.

Con este trabajo, hemos querido dar a conocer una parte de la producción escrita de un autor que fue muy prolífico y polifacético. El criterio que elegimos para adentrarnos en su universo literario no es el único; también podríamos haber profundizado en el análisis del espacio partiendo de la oposición natural / artificial o haber optado por interpretar otros símbolos. Y no hay que descartar la posibilidad de que futuros investigadores de la obra margeritiana puedan mostrar sus preferencias por otros puntos de vista metodológicos.

No obstante, pensamos que el camino abierto por Gaston Bachelard sigue siendo practicable y que las teorías enunciadas por Gilbert Durand están vigentes. Ambos nos han servido de guía; por ello, nos atrevemos a considerarnos –modesta y discretamente– sus discípulos. Para contrarrestar la omnipresencia de las doctrinas racionalistas y positivistas, nuestro trabajo también ha tratado de subrayar el importante papel que desempeña la imaginación a la hora de concebir la obra literaria. Sabemos que no es fácil superar los reduccionismos imperantes; pero creemos que la universalidad del lenguaje simbólico es incontestable: las imágenes que, desde siempre, han estado presentes en las diversas culturas desvelan la identidad esencial del hombre.

Entendemos que el alcance de la ciencia no es ilimitado y esperamos haber contribuido a rehabilitar otras vías de conocimiento menospreciadas durante mucho tiempo por la civilización occidental. Gilbert Durand despertó nuestro interés por las estructuras antropológicas de lo imaginario y nos sedujo con su discurso sobre el *Homo symbolicus* y la imaginación creadora. Como consecuencia de ello, adoptamos el modelo estructural figurativo: dicha metodología permite reconstituir la unidad y la coherencia del imaginario de un autor y facilita la comprensión de las creaciones artísticas y literarias.

Por último, nos gustaría añadir que, inspirándonos en *La poétique de l'espace*, hemos querido hacer resaltar la idea de que existe un espacio que no es el que constituye el objeto de estudio del geómetra: su configuración se halla en el imaginario del escritor y sólo podemos acceder a ella a través de la transposición que éste nos ofrece de la misma.

APÉNDICE:

BREVE COMENTARIO DE LAS PRINCIPALES OBRAS DEL AUTOR

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

BREVE COMENTARIO DE LAS PRINCIPALES OBRAS DEL AUTOR

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

De su extensa producción, hemos extraído las obras –literarias o no– publicadas e inéditas que nos han parecido más significativas y hemos hecho un breve comentario de las mismas para facilitar la comprensión del análisis que efectuamos en este trabajo y para que el lector pueda formarse una idea de la diversidad de campos que abarca Robert Margerit. Hemos de precisar que el orden cronológico que hemos seguido es el de la fecha en la que el autor terminó de escribir cada uno de estos libros y no el de su primera edición.

Quand on est matelot... La vie des terre-neuvas

A medio camino entre el escrito periodístico y la creación de orden literario, *Quand on est matelot...* es un texto construido con cierto estilo, del que se desprende un trasfondo de ideas. Salpicado de dibujos hechos por el propio autor, este «reportaje» describe la terrible existencia de los marineros que, a principios de siglo, surcaban el Atlántico a bordo de sus pesqueros. Margerit insiste en el hecho de que el océano comporta una serie de riesgos que se acrecientan con la ausencia de medios, pone de relieve las desigualdades sociales –que se manifiestan en el trabajo y en el tipo de barco utilizado para las tareas de pesca– y se pone del lado de los tripulantes de aquellas embarcaciones que, como la *Marie-Françoise*, apenas contaban con lo imprescindible para poder sobrellevar la travesía. Se refiere a Yves, Le Goff, Lhévéder u otros bacaladeros de manera incidental, pues éstos no alcanzan el rango de verdaderos personajes. Y tampoco se puede decir que la nave sea la protagonista. De estructura lineal, la obra abarca una campaña completa: desde que el barco sale del puerto hasta

que vuelve a él. Y se cierra con el balance de la misma: negativo, si se tiene en cuenta que ha habido pérdidas humanas, y no demasiado positivo para los pescadores, dado que, pese a haber expuesto su propia vida, obtienen escasos beneficios.

Nue et nu

Nue et nu es la primera novela de Robert Margerit, escrita entre 1928 y 1935, editada en 1936 y retirada rápidamente de la circulación. En ella, esboza ya algunos de sus temas preferidos y dibuja el contorno de los personajes que volverán a estar presentes en varias de sus obras. Sixtine y el joven Drieu-Banville protagonizan una historia de amor que, a pesar de los obstáculos, culmina en un final feliz. El autor describe minuciosamente la lucha interna que se da en cada uno de ellos a medida que descubren su inclinación por el otro: confusión, miedo, sentimientos contradictorios, etc. La naturalidad puede con las trabas sociales y la efervescencia del deseo irrumpe de forma espontánea, dando lugar a escenas de gran carga erótica. La censura y los celos logran separarlos; si bien, tras un incidente en el que Axel está a punto de perder la vida, sus destinos se unen definitivamente y juntos inician una andadura tranquila que ha dejado atrás el ardor de la pasión adolescente. Un breve intermedio político nos sitúa en los años en que el fascismo se extiende por Europa. No obstante, lo más significativo de este libro es la forma de contar dicha aventura amorosa. En el preámbulo, Margerit nos previene de que la intriga es lo de menos y pretende haberse divertido con esta obra «délicieusement inutile»; sin embargo, nosotros creemos que el proceso de creación de la misma debió ser arduo ya que trata de romper con las estructuras tradicionales del relato. El autor quiere persuadirnos de la imposibilidad de escribir novelas: el narrador reflexiona sobre la verosimilitud de la obra dentro de la obra y multiplica los puntos de vista; echa mano de sus recuerdos y de los de su mujer, recurre a fotografías, al diario de un amigo, a una carta e incluye fragmentos de conversaciones mantenidas con otras personas; pasa de la primera a la segunda y a la tercera persona del singular y del plural y, de vez en cuando, se traslada del presente al pasado y al revés; de ahí que la lectura de *Nue et nu* requiera a menudo la participación activa del lector.

Beauté, mon beau souci

Beauté, mon beau souci es un ensayo en el que, además de resucitar la obra de Malherbe, expone sus ideas sobre la poesía y sobre la literatura en general. Margerit comienza aceptando que los acontecimientos que tienen lugar en la vida de un escritor pueden influir en su obra, pero afirma que no es indispensable conocerlos para poder entender su poesía. Con ironía, reprocha a los críticos literarios de los años 30 la adopción de *métodos científicos de investigación* que les llevan a hacer comentarios anecdóticos; si bien, en cierta forma, adopta la postura del historiador para profundizar en la figura de un autor que vivió de su pluma.

Tras una breve introducción, Margerit alude a la temática amorosa de los primeros versos de Malherbe y hace algunos comentarios sobre su suerte, sus apoyos literarios y su traslado a París, dejando claro que, como en la primera mitad del siglo XX, la consagración oficial sólo se obtenía en la capital. Después vienen las comparaciones. Serio –a diferencia de Ronsard–, Malherbe es poeta oficial; no profeta apasionado como los Románticos. Dispuesto a satisfacer cualquier tipo de encargo, es capaz de tratar temas diversos de forma sencilla. Sus versos son más sugerentes y humanos que los de los simbolistas y los parnasianos y su elocuencia no es estrepitosa como la de Victor Hugo. Claro, preciso, dotado de «gran pudor afectivo», este hombre de talento armoniza ritmos e ideas con gran habilidad y crea imágenes visuales y sonoras muy personales. No es un simple versificador: al igual que Paul Valéry, Malherbe merece ser calificado de «poeta» y, a pesar de que en algunas de sus composiciones se aprecia la influencia de las modas literarias de la época, su principal aportación es la concisión.

Margerit se imagina a Malherbe puliendo sus poesías y rindiendo culto a la belleza y a la lengua francesa; cree que su virtuosismo es un don de la naturaleza: su sentido del ritmo le ha sido dado; un impulso interior e incontrolable hace que broten los versos que después combina con inteligencia. Destaca su condición de creador de lo que denomina «poésie de fond» y aprovecha para encumbrar igualmente a Paul Valéry. Por último, propone dos maneras de asimilar la obra de Malherbe: deteniéndose en cada verso o bien escuchando el conjunto de sonidos armoniosos y apreciando los distintos compases, timbres y movimientos. Y concluye señalando que el objeto de la poesía es alimentar nuestros sueños y que, a su vez, éstos la sustentan.

L'amour et le temps

Margerit escribe *L'amour et le temps* durante la guerra, cuando se retira a su casa de Thias y se confirma su vocación de escritor. Entre sus obras dramáticas, esta comedia de tema amoroso y desenlace feliz alude abiertamente a la situación política del país. La acción se desarrolla después del armisticio, en octubre de 1940, y el primer acto tiene lugar en la habitación de un hospital militar. La contienda ha separado a Geneviève de su marido –médico en el frente de Lorraine– y ella ha conocido a un joven teniente que llegó mutilado al hospital donde trabaja como enfermera; pero, pese a los intentos de André de ganarse su afecto y la decepción de los últimos años con Gérard, la joven esposa permanece fiel a este último. En el segundo acto, el marido vuelve a casa y, tras un forcejeo entre André y Gérard en el que salen a relucir los problemas del matrimonio, Geneviève ha de optar por el porvenir ilusionado que le ofrece el primero o por dar continuidad al pasado. Al final triunfan el amor menos apasionado y la amistad, imprescindibles ambos –parece querir decirnos el autor– para poder sobrellevar dicha etapa de la historia de Francia. Margerit renueva un tema clásico refiriéndose explícitamente a la realidad; pues, con un lenguaje directo, plantea cuestiones que en 1941 estaban de actualidad.

Phénix

Phénix es una novela en la que los temas del amor y la escritura se hallan imbricados: los sentimientos y el quehacer literario de Adolphe están estrechamente relacionados. Al principio, el protagonista se muestra apático: descontento con su última obra de teatro y necesitado de nuevos estímulos sexuales; pero enseguida aparece Noëlle, la amiga de su mujer que, habiéndose separado recientemente de su marido, no se separará de ellos. Entre ambos se da una compenetración intelectual que satisface plenamente a Adolphe; si bien, dicho entendimiento también será afectivo: Margerit sugiere con gran habilidad la formación de un triángulo amoroso y de una pareja femenina cuya complicidad afectiva mantendrá vivo el interés del lector hasta que la presencia de Claire desvía su atención. Una vez más la ambigüedad envuelve una relación que reaviva levemente al hombre ávido de estímulos nuevos. Por el contrario, con Margarett Berkley no hay ningún equívoco: vive unos días apasionados que le renuevan por completo.

Distintos tipos de amor desfilan por esta novela: estable, pasajero, paternal –para con Désirée, la hija de Claire– y filial; y siempre son mujeres las que se asocian a ellos. Como en el protagonista de *À la recherche du temps perdu*, las sensaciones y los sentimientos quedan grabados en su memoria, van surgiendo involuntariamente y constituyen el origen de sus escritos. Las experiencias que va acumulando le enriquecen y aumentan su capacidad comunicativa; si bien, él mismo reconoce que para poder escribir necesita que medie cierta distancia entre ambos momentos. Como Margerit, el protagonista posee un gran acervo cultural, rinde culto a la belleza femenina y se refugia en la literatura: a veces prefiere esta *aventura interior* a la realidad. Periodista, poeta y autor teatral, este personaje también imparte conferencias en las que expone sus ideas acerca de la novela: la necesaria ambigüedad, el papel activo del lector, etc. Asimismo, hace vida social y asiste a las comidas que se organizan en círculos teatrales y cinematográficos. Tras describir, con cierta ironía, una de estas reuniones y el idilio que se deriva de ella, el narrador nos traslada al campo y nos lo presenta como la antítesis de la ciudad: símbolo del recinto materno y de los años felices de la vida, además de espacio de la reconciliación.

L'île des perroquets

Por lo que respecta a *L'île des perroquets*, hay que decir que la versión que hoy conocemos difiere bastante del relato surrealista que transcurría a la vez en el París de François Villon, en el mar de las Antillas del siglo XVII y en el quai des Chartrons de 1937. Al parecer, el manuscrito que Margerit entregó meses antes de la Segunda Guerra Mundial a la editorial Mercure de France se extravió durante la Ocupación alemana y tuvo que reelaborar la obra echando mano del recuerdo y de las notas que conservaba; además, la situación política en la que fue redactado el segundo texto contribuyó en buena medida a determinar el nuevo tono de la novela –concebida para que el lector pudiera evadirse de la sombría realidad.

Este libro que adopta la forma de un testamento autobiográfico hallado por los hijos del personaje principal nos cuenta las peripecias que le ocurren a Antoine desde el momento en que, condenado por un crimen que no ha cometido, tiene que marcharse de Francia. A bordo del *Walrus* descubre nuevos horizontes en compañía de una banda de piratas que se dirige hacia los mares del Sur: se detienen en Galapas, rescatan a una

hermosa joven y, posteriormente, el protagonista y sus amigos son abandonados en el cayo de los papagayos. En la segunda parte, el diario de Antoine da cuenta de las dificultades que han de superar durante su primera estancia en la isla, alude al descubrimiento casual del tesoro e insiste en su afán por construir una embarcación que les lleve camino de las Antillas. Y, en el tercer libro, el narrador describe su estancia en Cumaña: donde se resarcen de todas las privaciones anteriores gracias a algunas piedras preciosas y a una reputación falsa; Brice se obsesiona con Mañuela y Antoine se enamora de Soledad. No obstante, algunas revelaciones sobre su verdadera identidad y la idea de recuperar el tesoro les llevan a reemprender el viaje con destino a «l'île des perroquets». Todos mueren en una emboscada salvo Antoine, que logra sobrevivir hasta que Soledad viene a rescatarlo.

La novela rinde homenaje a *La isla del tesoro* y a *Robinson Crusoe:* Margerit demuestra la gran admiración que profesaba a Robert-Louis Stevenson y a Daniel Defoe; si bien, se mantiene a prudente distancia de sus modelos. El diario que Antoine escribe en el cayo y los papagayos del título francés recuerdan inmediatamente al naúfrago de Defoe; los dos narradores hablan de su desolación al llegar a la isla y de la lucha por la vida. Sin embargo, el protagonista de Margerit no está solo como Robinson, de manera que va a rehacer la historia de la civilización universal más fácilmente. Y, en cuanto al tono de la obra, el autor de *L'île des perroquets* prescinde de los comentarios de carácter moral y religioso que abundan en el libro del siglo XVIII.

En relación con *La isla del tesoro,* hay que decir que Robert Margerit toma prestados algunos personajes de Stevenson; si bien, los rejuvenece y les da mayor consistencia psicológica, se inventa su pasado y, para mayor coherencia, les hace pasar por lugares mencionados en el relato publicado en 1883. Y, en lo tocante al tesoro, resulta bastante llamativa la escasa atención que le presta el escritor de Limoges.

Por otro lado, hay que destacar el relieve que adquieren los personajes femeninos en la novela de Robert Margerit, el enorme atractivo de las descripciones paisajísticas y el interés que suscitan los comentarios del narrador acerca de los numerosos temas sobre los que el autor se documentó a fondo, tales como la flora, la fauna y la climatología de las Antillas, la vida cotidiana de los habitantes de las islas, el Carnaval, los autos de fe de la Inquisición, los míticos tesoros enterrados en diversos

puntos del Caribe, los códigos de honor de los caballeros de fortuna, el manejo de un barco, etc.

Mont-Dragon

De acuerdo con lo que dice el protagonista de *Singulier pluriel*[1], *Mont-Dragon* nace de la añoranza que Margerit siente por los caballos, del recuerdo de una pareja femenina y de la imagen de un cabriolé –tirado por un magnífico corcel– que una tarde de 1940 se detenía en una estación de pueblo –rodeada de vegetación exuberante– para buscar a un viajero. La novela comienza con la llegada de Dormond y se cierra prácticamente con su muerte. Él es el eje central de la intriga, aunque todos los personajes desempeñen un papel importante en la obra. Georges llega a Mont-Dragon para ocuparse de las caballerizas de los Boismênil, pero, además, decide adiestrar a las personas. Germaine es la más débil, se deja dominar por el recién llegado y se rebaja a satisfacer sus deseos: se humilla ante él y, sin saberlo, le colma de placer cuando acoge en su lecho a Pierrette. Ésta, doncella elegante que ha tenido numerosos amantes –hombres y mujeres– antes de volver a su tierra natal, se siente atraída por él, pero sabe hacerle frente. Marthe, hermosa e inocente muchacha, noble y disciplinada consigo misma, audaz y prudente, cariñosa y, después, severa con su madre, madura y se convierte definitivamente en la señora de Mont-Dragon tras superar los obstáculos que le pone el inmoral caballerizo. Mientras que Gaston –el factotum de la propiedad–, menospreciado y herido continuamente en su orgullo, recurre a la hechicería para librarse de él. La tía Hortense –menos ridícula de lo que parece–, el profesor Dubois –entomólogo que se hace el distraído, pero que se entera de todo lo que pasa–, Maria –la cocinera de los Boismênil–, el hermano de Marthe y el joven que está enamorado de ella completan la galería de personajes que calla cuando muere Dormond.

Ángel de la noche, monstruo voraz venido del más allá, Georges siembra la discordia corrompiendo las costumbres de la viuda, tratando de pervertir a la hija, tiranizando a los criados e imponiendo su voluntad a toda la familia; muestra mayor estima por los caballos que doma que por las personas que le rodean y, a veces, se identifica con el animal sobre el que cabalga.

[1] «Appendice I» en *Op. cit.*

Las citas que preceden el libro y cada una de sus partes anuncian el contenido del mismo; Baudelaire, Victor Hugo y Crommelynck nos avisan: vidas desordenadas, valles rocosos y poblados de árboles, ángeles tentadores, besos infernales, oscuridad, llenan las páginas de *Mont-Dragon*. Sombrías, éstas expresan la apatía y el horror de la época en la que se sitúan y fueron escritas: la consternación y la pasividad reinantes durante la Ocupación quedan inmortalizadas en una novela que pretende hacernos reflexionar sobre la guerra, el amor y la condición humana. El marco elegido para representar el drama es inconfundible: las gargantas por entre las que serpentean ríos y arroyos, las abruptas colinas cubiertas de brumas y árboles, las landas en las que crece la maleza, los bosques de castaños y robles con sus claros, los caminos de hayas o los mantos de helechos, de brezo y de aulagas –característicos todos ellos del Limousin– armonizan perfectamente con el asunto de un relato que, además de una breve introducción, un nudo amplio –en el que se entrecruzan las vidas de todas las criaturas que habitan en Mont-Dragon– y un final trágico, cuenta con una especie de apéndice que cierra la historia aludiendo al nuevo rumbo de la existencia de los hombres y mujeres que vieron cómo se alteraba el ritmo de su vida desde la llegada de Dormond.

Para perfilarlo, Margerit hizo numerosos dibujos de Georges, pero ninguno le satisfizo; por ello, cuando le pidieron su autorización para que un artista consumado le diera vida, él aceptó. Al igual que sucede con otros personajes y otras novelas, la adaptación cinematográfica de *Mont-Dragon* no es demasiado fiel a la narración del autor. A pesar de la excelente actuación de Jacques Brel, la caracterización del protagonista de la película de Jean Valère difiere bastante de la que hizo Margerit; de ahí que los lectores que asisten a dicha proyección se sientan decepcionados.

Ambigu

Ambigu es una recopilación de relatos breves de inspiración onírica e intriga absurda. Calificadas de surrealistas, estas novelas cortas demuestran la admiración de Margerit por lo que él consideró: «[...] la tentative la plus aiguë qui ait été faite pour aller au bout de l'homme et de son mystère intérieur et [...] le plus parfait moyen d'art»[2]. La primera, «Le bal des voleurs», cuenta la historia de un autor de teatro que va

[2] «Notice bio-bibliographique 1910-1950», *Cahiers Robert Margerit*, nº I, p. 58. Fruto de esta admiración son igualmente, la primera versión de *L'île des perroquets* y, en menor medida, las «soties» y

al encuentro de su actriz principal; para lo cual ha de acceder, a través de un recorrido intrincado, a un jardín en el que tiene lugar un baile de máscaras. A primera vista, el ambiente es festivo; sin embargo, al final descubrimos que todo aquel que contraviene las normas establecidas es abatido. En *Singulier pluriel*[3], Margerit nos da las claves de esta historia: por un lado, el cuadro que pintó previamente y el recuerdo del jardín de los Travers –modificado con algunos elementos de la Esplanade– y, por otro, la violencia que se vivió durante la Ocupación y el Terror que le siguió: «La mitraillade finale doit s'entendre comme l'écho des exécutions sommaires qui précédèrent ou accompagnèrent la Libération».

«Au Verdelin» nos muestra el horror que produce el mundo de la prostitución: nos adentramos en un barrio miserable en el que tratan de iniciar al protagonista en los misterios del *amor*. «Un drame historique» nos introduce, primero, en una siniestra tienda en la que se comercia con mujeres y, después, en una casa sombría y decrépita en la que se respira un aire viciado que, en lugar de hipnotizar a monsieur Godoï, le repele, le hace perder la cabeza y le lleva a cometer un homicidio. En «Ambigu I», leemos las páginas del diario de Laurence, una breve aclaración del narrador y la carta de Christine. Enseguida nos damos cuenta de que el autor nos presenta una relación irregular; si bien, salvo la turbación de la joven que se siente atraída por alguien de su mismo sexo, los sentimientos de ambas mujeres no difieren demasiado de los de otras parejas heterosexuales que, como ellas, viven un idilio apasionado: amor vehemente, dudas, celos constituyen el objeto de estudio de un relato en el que una de las dos personalidades del personaje bifronte lucha contra la otra para que le deje expresar libremente sus afectos. Y, por último, «Ambigu II» se caracteriza por la magnificencia verbal, el barroquismo de los decorados y la insistencia en temas anteriores: en casa de madame Carnstein, la puerta del templo del amor prohibido vuelve a abrirse para satisfacer los deseos de la joven Andréa; pero la sacerdotisa decide darse muerte en lugar de complacerla.

---

algunos pasajes de otras novelas; además, en los años 60 estuvo tentado de escribir una narración surrealista.

[3] *Op. cit.*, pp. 156-163.

Le vin des vendangeurs

Le vin des vendangeurs es una novela de aprendizaje en la que al principio el autor entrecruza las vidas de diversos personajes; si bien, a medida que avanza, se centra en la historia de dos jóvenes que se inician simutáneamente en el terreno sentimental y profesional. En cierta medida, el poso que dejaron *Les illusions perdues* y *L'éducation sentimentale* en Margerit aflora en este libro. Sylvain Lazare y Philippe Mora descubren el amor a la vez que comienzan su andadura por el camino de la pintura y el periodismo y la literatura respectivamente. Ambos van acumulando experiencias, pero, en dicho trayecto, unas veces coinciden y otras se alejan.

Sylvain se encapricha primero de Simone, una joven un poco frívola que no le hace demasiado caso; después se consuela con una prostituta, desdeña a la que acabará siendo su esposa y conoce a madame Dillon. Amante y mecenas suya, esta última le ayuda a desarrollar su talento, le pone en contacto con los grandes maestros y le abre las puertas de los salones de la época. Mundano y mediocre, Lazare no sabe sacar partido al apoyo que le presta esta mujer veinte años mayor que él y trata de conquistar a Rachel, pero ésta le rechaza y se tiene que conformar con Jeanne, la abogada que está enamorada de él desde hace tiempo.

Paralelamente Philippe frecuenta los burdeles de la ciudad y tiene un encuentro con madame Dillon; más adelante conoce a Jeanine: comparte su apartamento con ella y disfruta de momentos de dicha serena hasta que decide marcharse a París. Rachel se enamora de él y viven un idilio apasionado, pero esta mujer fatal no acepta que él sacrifique ratos de intimidad a su gran vocación; por ello, le quita la vida y después se inmola entre sus brazos.

Por lo que respecta a la escritura, la iniciación del protagonista se lleva a cabo por dos vías que en ocasiones se confunden. Sus comienzos en *Le Messager du Centre* y el principio de su carrera literaria corren paralelos. Por la noche, redacta sus artículos, escribe sus primeras novelas, prepara alguna conferencia y va engrosando las páginas de su diario; por el día, sale a la calle, recaba información y vive.

Las vivencias de Robert Margerit quedan reflejadas en estas páginas: las tareas que realizó en el Archivo Departamental de la Haute-Vienne y la labor que desempeñó en *Le Populaire du Centre* inspiraron algunos pasajes de este libro. Y sus ideas literarias están igualmente presentes. A través de las críticas que Mora hace de sus propios libros,

de los comentarios y de las opiniones de otros personajes descubrimos dichas concepciones: el escritor es una especie de vendimiador que, con esfuerzo, extrae el jugo de las uvas que ha ido recogiendo; la búsqueda de un modo personal de escribir merma la espontaneidad del creador, en favor de la expresividad; por un lado, la novela es una aventura y, por otro, la transubstanciación del pasado, se aleja de la realidad y recrea la vida respetando la verosimilitud de los personajes. El título de la obra que estamos leyendo coincide con el del libro que Philippe tiene proyectado escribir y, aunque la muerte trunca sus planes, el lector puede adivinar cuál hubiera sido la materia del mismo.

En lo que concierne a la pintura, el autor demuestra que conocía y practicaba dicho arte: se refiere a épocas, pintores y obras concretas, nos describe olores y texturas diversas y maneja la pluma como si fuera un pincel cuando el paisaje adquiere relieve en la novela. Los lienzos de Holanda, las Baleares, los Alpes o Roma llaman la atención por el toque personal que les da; sin embargo, son las pinturas del Limousin las que más nos fascinan, sobre todo las del campo: la mayoría de los paseos y las escenas de baño tienen como decorado valles, ríos, bosques y colinas lemosinas que seducen por su atractivo y porque indirectamente nos recuerdan a Rubens, Renoir, Rembrandt, Manet u otros muchos maestros de la pintura.

Une âme damnée

En *Une âme damnée,* Margerit vuelve a tratar el tema de la homosexualidad femenina. Éste es el eje central de una novela de unas cincuenta páginas que se divide en cinco partes bien cohesionadas. Al principio, el autor nos presenta a Hippolyte –altiva, perniciosa y felina–, a Delphine –sumisa, educada e ingenua– y al padre de ésta –hombre autoritario empeñado en casar a su hija. Después, Margerit nos hace reflexionar sobre los matrimonios de conveniencia y la educación de las jóvenes de buena familia, analiza en profundidad la psicología de la mujer-hombre e insiste en la oposición ángel/demonio. La huida, el asesinato del pretendiente a manos de la lesbiana posesiva, las dudas de Delphine y el encuentro de ésta con milord Wilbur en el barco que les aleja de Francia mantienen viva la atención del lector hasta el final del relato, momento en el que Hippolyte, viendo que su pasión no es correspondida, intenta vengarse de su amada y se tira por la borda.

Un soir à Paris

Más breve todavía, *Un soir à Paris* es una novela corta, inédita hasta 1999, en la que los dibujos del propio autor ilustran el núcleo de la historia por él contada. Mientras espera en la cola de un concurrido restaurante, Albert se queda prendado de una desconocida que está a punto de marcharse. Siguiéndola por las calles de París, llega a un bar frecuentado sólo por hombres, en cuyo piso inferior Christiane se va despojando de sus prendas de vestir para complacer a la asistencia. Con ropa interior o sin ella, la vedette del espectáculo se distingue por su elegancia y su belleza; pero, al contrario que el resto de los espectadores, Albert abandona el local decepcionado y busca refugio en los muelles del Sena, camino de la estación de Austerlitz. Con la descripción pormenorizada de la sala y del «strip-tease» y con los cuatro retratos de cuerpo entero de la mujer en la pista de baile, Margerit desvela la verdadera identidad de la protagonista –que hasta la mitad de la obra nos había ocultado–, poniendo fin al equívoco; después, desvía nuestro interés hacia Albert y concluye el análisis de la psicología masculina.

La vie publique et privée

La vie publique et privée es un relato libertino de carácter satírico que se publicó en 1951 tal y como aparecía en el manuscrito de 1949: con la letra, los dibujos y los caligramas del autor. Aquí texto e ilustraciones son inseparables y se reparten a partes iguales las treinta y una páginas de que consta la obra. Ambos denuncian prejuicios y convencionalismos sociales y se alían para dar verosimilitud a esta fantasía erótica de inspiración surrealista; si bien, el tono irónico de la narración tiene como blanco la política estalinista: con un humor bastante ácido, Margerit critica la tiranía ejercida en los paises situados al otro lado del telón de acero. Además, en la primera mitad del libro, el narrador se burla de los lectores recatados con sus falsas disculpas y sus pormenorizadas explicaciones.

Par un été torride

Par un été torride es una novela en la que, salvo un párrafo introductorio y una docena de páginas de desenlace, todo es *nudo*. Las primeras frases nos sitúan en el tiempo –un caluroso verano– y en el espacio –la casa de la familia Bléhaut– y, sin más

demora, nos presentan ya al protagonista masculino del relato. Rex es un puritano masoquista que no sabe vivir sin mortificarse; sombrío, amargado y obsesionado con el sexo femenino desde que trabaja para el marido de Geneviève –un erudito embebido en sus investigaciones–, este asceta siente la imperiosa llamada del deseo, pero lucha contra ella. En el extremo opuesto, nos encontramos con madame Bléhaut, mujer sensual, desinhibida, abierta, alegre, culta, liberal y agradable que, sin saberlo, aviva el apetito carnal del disciplinado secretario y del hijo de su marido. Ambos la observan a través de la cerradura de la puerta de su dormitorio; ahora bien, mientras el merodeo del segundo es comprensible si se tiene en cuenta su edad[4], el comportamiento del primero es enfermizo. Rex es un hombre reprimido que sigue a rajatabla los preceptos cristianos y que, traumatizado por las experiencias negativas que ha tenido con las mujeres, rehuye el trato con ellas. Considera que son seres despreciables que, como Eva, tratan de seducir a los varones; por eso, cuando estrangula a Geneviève se venga de todo el género femenino. Directa o indirectamente, Michèle –una amiga de la hija del monsieur Bléhaut– le exaspera con sus provocaciones: cínica e insolente con él y extremadamente cariñosa con Geneviève, la joven le parece indecente y diabólica.

Estas dos formas de pensar, sentir y vivir se oponen a lo largo de toda la obra: los monólogos interiores, los diálogos y los comentarios del narrador subrayan dicha antítesis y los escenarios elegidos por el autor también la corroboran. Frente a la vivienda del protagonista y a los lugares en los que se encierra para trabajar, el río, con sus corrientes y sus pequeñas islas, es el espacio de la sensualidad, el único cauce en el que los personajes pueden sentirse libres; no obstante, también es aquí donde, al final del libro, el puritano da rienda suelta a sus instintos criminales.

Le Dieu nu

Premio Renaudot 1951, *Le Dieu nu* tiene como protagonista al Amor, que nos muestra, con discreción pero sin pudor, diversos semblantes. Margerit plantea con bastante delicadeza temas que la sociedad considera escabrosos y que prefiere acallar. Por un lado, Bruno se enamora de una mujer casada y siente un afecto exagerado por su hermana y, por otro, Marité no oculta –aunque refrena– sus inclinaciones incestuosas y homosexuales. Discípulo de madame de La Fayette y de Choderlos de Laclos, el autor

[4] Roland es un adolescente que está descubriendo los encantos femeninos.

nos sumerje en las profundidades del alma humana para analizar sentimientos complejos y lleva a cabo un minucioso estudio de la pasión amorosa desde que nace hasta que se extingue. En uno de los vértices de este triángulo tan poco habitual, Jacqueline interpreta los gestos y las palabras de su amiga como simples muestras de amistad y, por lo que respecta a su relación con Bruno, la educación que ha recibido le impide amar con plenitud. Desde la cúspide de la figura, Marité domina las situaciones a su antojo: a pesar de que no aparece muy a menudo, está siempre presente; maneja a madame Beaufort y guía a su hermano directa e indirectamente, hasta que lo casa con Hélène. Y, por último, Bruno descubre *el amor puro* con Jacqueline, acepta con agrado a la joven que pacientemente le ha esperado y que acabará convirtiéndose en su esposa y no logra apartar a su hermana de su mente ni cuando ya está muerta.

La guerra marca las vidas de los personajes y, en particular, la del protagonista masculino, que, al volver del frente, se refugia en el campo y en la escritura para rememorar el pasado y alejarse de la sociedad. En la tierra en que creció y amó apasionadamente, el otoño resucita la última etapa feliz de su vida: los colores, los olores y los sonidos del final del verano reavivan los recuerdos que va anotando en su diario y que constituyen la novela que estamos leyendo. La acción transcurre en los jardines y en los bosques del Limousin y de vez en cuando aflora el mundo de la infancia y de los sueños, pero el fantasma de la segunda conflagración bélica tiñe de oscuro el relato: la ocupación de Checoslovaquia y la angustia de los meses que precedieron al conflicto, por un lado, los años de ausencia, la muerte de Marité y de sus padres y las heridas –no sólo físicas– que difícilmente se cierran, por otro, explican la profunda decepción de Bruno, su antimilitarismo y su escepticismo social; en las últimas páginas de su cuaderno opone civilización a estado de naturaleza y expresa su confianza en las personas y, por encima de todo, en el Amor.

Vacances

En *Vacances,* Margerit condensa en veintiuna páginas la repulsión que le producen el amor y la muerte a un niño que se está iniciando en los misterios de la vida. Raymond pierde su ingenuidad durante unas vacaciones de verano en el campo. A pesar de que se resiste a abandonar su paraíso infantil, dos hechos le introducen en el mundo de los mayores: el descubrimiento del cuerpo femenino y de la sexualidad y la muerte

de su conejillo de Indias. Margerit analiza pormenorizadamente las reacciones y los pensamientos de Raymond: la ofuscación que siente ante los cambios que está viviendo y las reflexiones sobre el mundo que le rodea. Y, en armonía con dicho tema, el decorado por él elegido –un microcosmos poblado de árboles frondosos y un confortable pajar– contribuye a crear una atmósfera sensual que, en ocasiones, resulta igualmente opresiva.

Le Limousin, province multiple

Original guía de la región lemosina, *Le Limousin, province multiple* insiste en la diversidad geográfica y de recursos de un territorio que fue y sigue siendo espacio de transición. En tono optimista, Margerit se refiere a los diferentes contrastes que «armonizan» en el Limousin y recurre a la historia y a sus vestigios para explicar las peculiaridades de este cruce de caminos que, a mediados del siglo XX, sabe conciliar tradición y progreso. A la descripción de los distintos paisajes que se pueden contemplar en esta zona del centro de Francia, añade la enumeración de los hechos más destacados ocurridos aquí en tiempos pasados, de los pueblos que se asentaron en estas tierrras y de los hombres ilustres que nacieron en ellas; si bien, el mayor número de páginas se lo dedica a comentar las principales actividades económicas de la región, subrayando el talento y/o el esfuerzo de quienes hacen esmaltes, fabrican porcelanas o equipos electrónicos, trabajan el cuero, la lana o el bronce –traído de fuera– y transforman en conservas alimenticias los productos de la ganadería.

La femme forte

La femme forte es una novela escrita por Margerit durante los meses en que desempeñó el cargo de redactor jefe de *Le Populaire du Centre,* entre 1948 y 1952. En ella, se narra la lucha que emprende Dominique para conservar su puesto en *La Presse,* el diario que fundó en la clandestinidad y que ella logró propulsar tras la Liberación. La mayor parte de la acción transcurre en las dependencias del periódico; de la mano del narrador recorremos los talleres, las salas de redacción y los despachos del edificio, lugares que el autor conocía bien y que nos describe con todo lujo de detalles: olores, juegos de luces y sombras, sensaciones táctiles y sonidos nos ayudan a descubrir la vida cotidiana de un diario de provincias. No obstante, el proceso de elaboración del rotativo

deja de ser el habitual desde el momento en que llega el redactor jefe: la tensión va en aumento y la normalidad no vuelve hasta que la secretaria general se marcha. Algunas notas explicativas que aclaran el significado de algunos términos utilizados en este medio y la caracterización de los personajes principales, secundarios y figurantes que, extraídos de la realidad, dan verosimilitud al relato nos permiten interpretar mejor una obra en la que, además, el tema de la homosexualidad femenina vuelve a estar presente: los rasgos físicos y el comportamiento viril de Dominique contrastan y se complementan con la feminidad de Gisèle, joven que, al igual que el periódico, deja de estar vinculada –sentimental y profesionalmente– a Dominique y pasa a depender de Romain.

La salamandre Ernestine

La salamandre Ernestine es una novela corta de carácter satírico e inspiración surrealista que se abre con una representación gráfica de la historia hecha por el propio autor. En ella podemos ver a la mayoría de los personajes que irán apareciendo a lo largo de la obra en el lugar en el que se desarrolla la acción: al borde de la piscina de la casa del narrador, Ernestine, transformada en mujer, es observada por el propietario de la casa –con muchos más años que cuando la conoció– y por otros batracios e insectos que, como ella, viven en el jardín de Robert Margerit. Además, en el ángulo superior izquierdo del dibujo podemos ver a Enrique IV en tamaño reducido avanzando por un sinuoso camino que desemboca en Thias. A pesar de hacer coincidir dos momentos y dos espacios que en la narración están separados, dicha ilustración está en perfecta armonía con el tono del relato. En el texto, el narrador –visiblemente envejecido– nos cuenta lo que años atrás –el 16 de junio de 1930– le sucedió a Ennrique IV: por un lado, separa dos etapas bien diferenciadas de su propia vida mientras que, por otro, sitúa la muerte del célebre rey de Francia en la primera mitad del siglo XX. Este anacronismo, introducido deliberadamente en la obra, encaja perfectamente en esta breve composición literaria que se burla de los tratados de zoología y critica la hipocresía social. Para acometer esta empresa, Margerit se sirve de una salamandra acuática que contraviene las normas de su sociedad animal adoptando de vez en cuando la forma humana y saliendo a divertirse y a ver mundo por las noches. En cierta medida, Ernestine recuerda a las ninfas acuáticas de la mitología y, en particular a las ondinas de

La Motte-Fouqué y de Giraudoux. Por otra parte, Margerit demuestra tener amplios conocimientos en materia de biología y gran habilidad para, con bastante ironía, inventar títulos de libros de historia natural, nombres de autores y siglas correspondientes a cuerpos de seguridad del estado inexistentes.

L'aventure de monsieur de Douhet

L'aventure de monsieur de Douhet nos traslada a la época de la Revolución francesa. El protagonista, un conde con ideas liberales que, tras haber servido al rey durante treinta años, vive retirado en su castillo disfrutando de la paz del campo –aunque atento a la actualidad–, recibe la visita de un lugareño que viene a requerir su ayuda para hacer frente a una banda de diez mil salteadores, que, en realidad, no es tal. Este relato breve narra con humor y cierta ironía un episodio de la historia de la región lemosina que da testimonio de la confusión y la inquietud reinantes en los pueblos y ciudades de la zona en el verano de 1789. La descripción del comienzo enseguida da paso a la alternancia de narración y diálogo que logra mantener el interés del lector hasta el final.

Le château des Bois-Noirs

En *Le château des Bois-Noirs*, nos adentramos en el corazón de un macizo forestal situado entre el Loira y el Allier. A este lugar apartado del mundo llega Hélène tras su viaje de novios para empezar una nueva vida en compañía de su marido. Su suegra y sus criados le reciben a la puerta de la que a partir de entonces será su nueva morada: una casa destartalada y más sombría que los bosques que la rodean. Educada en París por unos primos mundanos, la joven esposa se queda estupefacta al descubrir esta decrépita madriguera tan alejada de la civilización, pero lo que más le sorprende es la verdadera forma de ser de Gustave: un ser taciturno, solitario, que observa impasible cómo se va deteriorando su propiedad y que sólo se ocupa de su colección de sellos y de saciar toscamente el apetito carnal que despierta en él su mujer. Ella lucha para no perder los ánimos y encuentra un aliciente el día en que aparece su cuñado: un hombre atractivo, culto y vital, amante de la historia de la región y de la familia, que se refugia en el pasado y huye de La Vernière de vez en cuando para no sucumbir a la apatía reinante. Al poco tiempo de conocerse, Fabien y Hélène sienten la necesidad de estar

siempre juntos y aunque ambos tratan de ocultar sus sentimientos, Gustave se percata y urde un siniestro plan para vengarse de ellos: tras asesinar a su hermano y ocultar el cadáver de éste, deja todo dispuesto para que crean que su mujer le ha envenenado y posteriormente se suicida. Un caso que hizo gastar mucha tinta en la época –el caso Lafarge– fue el punto de partida de esta novela cuyo final tuvo que inventar Margerit dado que la verdad nunca se supo. La acción se sitúa en la posguerra y, en ocasiones, se evocan algunos episodios sangrientos de las Guerras de Religión. El escenario elegido por el autor para representar su tragedia es bastante tétrico: La Vernière es «la casa de la muerte» y la vegetación resulta asfixiante cuando no se frena su avance. Y, por lo que respecta a los actores de esta obra, hay que destacar el papel que desempeña Gustave, pues representa el lado más primitivo del hombre.

Cortège des ombres

Cortège des ombres es un ensayo breve en el que Margerit aborda el tema de la creación literaria. Intenta responder a la pregunta ¿Por qué escribo novelas? Y, para ello, empieza desmintiendo algunos tópicos sobre el oficio de escritor y recordándonos las privaciones que lleva consigo. Enseguida se centra en los personajes, en las satisfacciones que le dan y en las perspectivas que le ofrecen, en la materia de que están hechos y en su génesis, en los vínculos que se establecen entre el autor y sus retoños y en la existencia de éstos más allá de los límites del libro. Y concluye diciendo que ellos son la razón de ser del novelista y la justificación de un arte que sería absurdo si no nos ayudara a entender mejor a los hombres.

La Malaquaise

La Malaquaise es la continuación de *Le Dieu nu*. Ahora nos encontramos a Bruno con cuarenta y tres años, casado con Hélène y viviendo en París; convertido en un escritor bien considerado y escribiendo una novela que no es otra que *Par un été torride*. Margerit nos habla de la génesis de este libro y de los secretos de la creación novelesca a la vez que nos describe las diferentes fases por las que pasa la relación de Bruno y Josette. En uno de esos cócteles a los que el protagonista se ve obligado a asistir le presentan a la joven ganadora del último premio literario, pero él no le presta demasiada atención. Sin embargo, durante las vacaciones estivales, coincide con ella en

la playa de Saint-Cyr; ésta le hace algunas confidencias y activa su sensualidad adormecida. A partir de entonces, seguimos de cerca el desarrollo de ambas historias: la de los dos escritores y Françoise y la de madame Bléhaut, Rex y Michèle –aquí llamados Claire, Duroc y Claudine. La primera influye en la segunda, pues mientras dura la pasión de Bruno y hasta que, tras descubrir las relaciones íntimas de Josette y Françoise Archer, decide poner fin a su aventura amorosa, no avanza en su trabajo: no logra solucionar los problemas que le plantea el personaje de Claudine porque él mismo está confuso; en su vida privada pasa por momentos críticos que le impiden acabar su novela. En esta obra, el proceso de creación se convierte en tema literario. Margerit describe los distintos estadios por los que pasan sus propias novelas: nos explica cómo nacen, de qué se nutren y cuales son los obstáculos que ha de salvar para poder concluirlas. Menciona las fuentes de sus libros, reclama la colaboración del lector y hace un ejercicio de autocrítica. Además alude a la falta de confianza del escritor en sí mismo, a la complejidad de su tarea y al esfuerzo que ha de realizar para llevarla a cabo. Trata en segundo plano de cuestiones tales como el poder liberador de la escritura o la inmortalidad del arte. Critica los círculos literarios ofreciendo una imagen negativa de las recepciones que organizan las editoriales y de las reuniones que tienen lugar en los cafés o en los despachos. Y cita a personajes de libros suyos –publicados e inéditos– y a autores de la talla de Baudelaire, Flaubert, Balzac, Stendhal o Proust para fundamentar sus ideas literarias[5].

Le cabinet d'un amateur

Le cabinet d'un amateur, cuyo verdadero título es *Catalogue d'objets curieux, rares ou utiles provenant du cabinet d'un amateur,* es una composición literaria de carácter satírico en la que Margerit critica el gusto por atesorar objetos que no sirven para nada. Se trata de un singular inventario que reúne diecinueve piezas –inventadas por el autor para confundir a sus posibles lectores– que, por su configuración, su uso o su funcionamiento, resultan absurdas. Margerit se recrea jugando con el doble sentido de algunas palabras, imitando el tono y el estilo de determinados tipos de textos no

[5] De entre estos dos tipos de intertextualidad (véase Demetrio Estébanez Calderón: *Diccionario de términos literarios,* Madrid: Alianza, 1999, pp. 570-571), la primera –o restringida– es mucho menos frecuente en las obras margeritianas que la segunda –o general–, que es un recurso utilizado muy a menudo por el autor.

literarios, insertando una narración surrealista en la descripción de un cuadro, extendiéndose en pormenorizadas explicaciones, burlándose del empleo que se hace de las citas cultas y falseando datos históricos.

Frédérique

Frédérique es otro relato breve de iniciación. Raymond introduce a su amigo Julien en el jardín de los Dalleray la noche de San Juan. En el que hasta entonces le parecía un paraíso inaccesible, éste puede ver de cerca a Frédérique por primera vez y se queda prendado de ella. En una isla rodeada de agua y árboles, que recuerda algunos pasajes de *Nue et nu* y de *Par un été torride,* se aviva su casta pasión; pero es en este mismo escenario donde descubre el lado repulsivo del amor cuando sorprende a la joven entre los brazos de su padrastro. A diferencia del protagonista de *Vacances,* Julien opta por la autodestrucción y, si bien entre ambas obras existen ciertas semejanzas, el tono de *Frédérique* es mucho más pesimista.

Les amants

Les innocents et les coupables, obra inédita fechada en julio de 1947, es la primera versión de *Les Amants,* redactada entre diciembre de 1948 y noviembre de 1956[6]. Ambas novelas cuentan la historia de amor de dos parejas, que se conocen en una fiesta de disfraces, cuyos miembros tienen que verse a escondidas porque la sociedad no vería con buenos ojos sus relaciones. Guy y Junie se aman como la mayoría de los jóvenes de su edad, a pesar de que ella es una mujer casada y que, por ello, tienen que darse cita en un lugar discreto; la pasión les mantiene unidos y sólo Irène, por mediación de Rico, logra que se produzcan desavenencias entre ellos. Por otro lado, los vínculos que unen a los otros dos protagonistas de la obra también son muy estrechos: sus prácticas amorosas contravienen todas las normas de la moral burguesa. Al principio, se sienten atraídos físicamente; pero, poco a poco, se va formando un sentimiento que ella se resiste a admitir y que él reconoce abiertamente. Para conseguir a Irène, Rico ha de superar las pruebas que ésta le pone y que cada vez alcanzan un mayor grado de perversión: difundir indecorosas fotografías de burgueses que han

[6] En «Appendice II», *Singulier pluriel* el protagonista comenta que durante catorce años estuvo rehaciendo este libro que, al principio, llegó a tener novecientas páginas aproximadamente.

pasado por su apartamento, provocar *casuales* encuentros de dos miembros de la misma familia en un burdel, sembrando la discordia en terrenos bien abonados, etc. Tanto en una como en otra versión, Margerit nos presenta distintas pasiones que, como dice el barón de Aigremore, aunque puedan sorprender no son mediocres: fetichistas, «voyeurs», bisexuales, homosexuales y –en el relato de la crónica compilada hacia el siglo XIV sobre la hija del conde de Poitiers– parientes incestuosos desfilan por las páginas que inspiraron el caso Barataud y las novelas libertinas del siglo XVIII. La necesidad imperiosa de satisfacer el apetito carnal se explica todavía mejor si se tiene en cuenta que la acción se sitúa en los meses anteriores a la Segunda Guerra Mundial y que los personajes luchan contra la fugacidad de la vida. El final de la novela anuncia el comienzo de la contienda y el epílogo con que termina *Les innocents et les coupables* evoca el horror de los años en que algunos lograron sobrevivir y otros no.

Lo que distingue al primer texto del segundo es, desde el punto de vista formal, la mayor amplitud de sus descripciones y el empleo más frecuente de adjetivos calificativos y, desde el punto de vista del contenido, el secreto bien guardado de la identidad de Irène y, sobre todo, el asesinato del taxista en casa de Rico cuando éste le quiere hacer creer a Guy que Junie le engaña, ya que éste suceso condiciona el posterior desarrollo de la obra, convirtiéndola en una especie de novela policiaca. En *Les amants*, Margerit sugiere más y describe menos; profundiza en el análisis psicológico de los protagonistas y nos revela la doble personalidad de la libertina.

La terre aux loups

A primera vista, *La terre aux loups* parece una novela histórica, pues en la primera parte se describen los preliminares, el desarrollo y el desenlace de la batalla de Waterloo; sin embargo, la obra toma otros derroteros que también desembocan en un final trágico. Al principio, Margerit analiza las causas de la derrota: hace un estudio del terreno, de las condiciones climatológicas, de los efectivos, las posiciones y los movimientos de ambos bandos y trata de encontrar una explicación a la pasividad de los mandos franceses; suministra numerosos detalles que insisten en la violencia de la contienda y, después, ofrece una cruda imagen de los campos en los que se produjo el enfrentamiento armado. De este sobrecogedor infierno sale prácticamente indemne el coronel Montalbert y, en el camino de vuelta a casa, éste conoce casualmente a la que

será la madre de sus hijos. Violette se convierte en su principal aliciente cuando tiene que dejar el ejército y volver a incorporarse a la vida civil; si bien, ella no podrá hacer que desaparezca en él un sentimiento de amargura que el autor asocia al ocaso de un periodo destacado de la historia de Francia. Tras criticar la corrupción de los militares y la desidia de los políticos, Margerit nos traslada a una capital de provincia del centro del país y nos introduce en el ámbito social. En Limoges, Lucien decide reorientar su existencia y se opera la transición literaria de la novela.

La segunda parte comienza un año después del desastre de Waterloo, el día en que Violette y el ex-coronel se instalan en Lern. Margerit nos describe la casa y los alrededores, nos presenta a los criados y a los vecinos con sus prejuicios. Ahora la caza sustituye a la guerra y enseguida comprobamos que Plauto tenía razón cuando dijo que «el hombre es un lobo para el hombre». Al cabo de los años, cansada de tanta bestialidad y víctima del rechazo social, Violette abandona a Lucien y se marcha a París con su hijo mayor. La tensión del relato decrece y la propiedad se convierte en un lugar privilegiado al que no llega la epidemia de cólera que diezma la población de toda Europa. Violette contrae la enfermedad y expira horas más tarde. Lucien muere en un accidente de caballo durante una partida de caza, Joachim vuelve a Lern y entre él y su hermana se estrechan los lazos afectivos.

A partir de entonces, los protagonistas son los hijos. En la tercera parte, ya ha transcurrido bastante tiempo desde que el hermano mayor volviera de París y se acabaron las fiestas y otros actos sociales. La casa y el jardín vuelven a tener el mismo aspecto que cuando su padre los vio por primera vez. Céline se siente aprisionada y quiere escapar de aquí con su antiguo novio, pero Joachim se lo impide contándole algunos secretos inconfesables. El escenario es cada vez más lúgubre y en él se escuchan a menudo los aullidos de los lobos. En medio de la naturaleza, los tres hermanos viven como animales –viene a decir Margerit. Arthur tiene que soportar las humillaciones de los mayores, a pesar de ser el que se ocupa de la hacienda familiar; por eso se construye su propia casa y se alegra cuando Joachim y Céline se marchan a América en busca de fortuna.

En las últimas sesenta páginas, tiene lugar el desenlace funesto que se ha ido anunciando. Céline regresa al cabo de seis años y seis meses a la casa que tanto había echado de menos, pero se encuentra con un edificio en ruinas. La desagradable sorpresa

y el extraño retraso de Joachim le hacen perder la cabeza, así que muere encerrada en una torre mientras el avaro e inhumano Arthur degüella y despedaza a dos bueyes para ocultar el asesinato de su hermano. El final de la novela confirma nuestras sospechas y el narrador nos cuenta como, además del cadáver de Joachim, aparecen tres cajas pequeñas con los restos de los tres recién nacidos engendrados incestuosamente por los hijos mayores de Lucien. Inspirándose en un suceso que se produjo en el siglo XIX, Margerit urde la intriga de esta obra dominada por las figuras de Eros y Tánato y coloreada sobre todo de negro.

La Révolution

La Révolution es una novela de casi dos mil trescientas páginas que reconstruye un periodo de la historia de Francia que a Margerit siempre le fascinó. Desde que a los veinte años leyera en el Archivo de la Haute-Vienne un texto sobre la «Grande Peur»[7], el autor se interesó por dicha época y poco después empezó a recabar todo tipo de información sobre ella. En varias ocasiones, pensó en ponerse a narrar los sucesos que dieron al traste con las estructuras del Antiguo Régimen, pero la empresa le parecía inabordable. La experiencia nunca dejó de tentarle; por eso, un día que estaba consultando los archivos de la familia de su mujer concibió la manera de llevar a cabo su proyecto. En julio de 1957, comienza a escribir la obra que al principio tenía a Jourdan como protagonista y que se circunscribía al Limousin; no obstante, se da cuenta de que necesita documentarse más y ampliar los límites que se había impuesto. El personaje de Thérèse le anima a seguir adelante y, poco a poco, va dando vida a los protagonistas definitivos de la novela. Por entonces sólo tiene previsto llegar hasta Termidor, es decir, hasta la caída de Robespierre y el final del Terror; pero, cuando cierra la trilogía, que recibió el Gran Premio de la Academia Francesa en 1963, manifiesta su intención de continuar con el relato, de forma que, en 1968, publica el cuarto y último tomo de *La Révolution*, abarcando así los numerosos acontecimientos que tuvieron lugar entre marzo de 1795 y noviembre de 1852.

[7] Entre el 20 de julio y el 6 de agosto de 1789, cundió el pánico por los campos de todas las regiones de Francia, pues corrió el rumor de que cuadrillas de malhechores pagadas por los aristócratas iban a devastar las cosechas. En «La Grande Peur à Limoges», *La Vie Limousine*, (Limoges), nº 164, (25 nov. 1938), pp. 578-581, Margerit analiza las posibles causas y las consecuencias de este episodio histórico y relata cómo lo vivieron los habitantes de la ciudad de Limoges.

En busca del paraíso perdido, Margerit se refugia en el pasado. Dado que el presente no satisfacía ni su curiosidad ni sus deseos de vivir, se remonta en el tiempo hasta las postrimerías de la Edad Moderna; se traslada, no sólo con el pensamiento, sino con todo su ser y quiere que, como él, el lector comparta con sus personajes reflexiones y sentimientos. Hace de la historia algo vivo y sabe cómo mantener el interés de los destinatarios de su obra: en lugar de adoptar la postura del historiador, nos ofrece la visión de los hombres y mujeres que vivieron los acontecimientos; nos presenta una realidad que en ocasiones no coincide con la que hoy conocemos y, para dar mayor verosimilitud al relato, nos muestra la Revolución «en train de se faire»: ni anticipa hechos ni adelanta episodios de la vida de los protagonistas de su libro. A éstos los va caracterizando paulatinamente y tanto si son históricos como si son fruto de su invención, su comportamiento siempre está determinado por las circunstancias sociales y políticas. Salvo al comienzo del primer tomo, el análisis psicológico de los *actores* carece de la importancia que tenía en el resto de las novelas margeritianas, de ahí que Claude, Lise, Bernard, Robespierre, Danton y los demás no dejen en nosotros el recuerdo imborrable que dejaron Dormond, Rex, Rico u otros *héroes* margeritianos. A menudo es el conjunto de ciudadanos, de diputados o de soldados el que sale a escena; si bien, la verdadera protagonista es la Revolución. Por lo general, son Mounier y Delmay los que nos introducen en los círculos políticos y en el campo de batalla respectivamente, aunque a veces Margerit echa mano de otros testigos para contarnos lo sucedido. El empleo de la tercera persona nos brinda una amplia perspectiva de la época y, a pesar de manifestar sus preferencias por un jacobinismo moderado, el autor realiza esta gran pintura mural con bastante objetividad: obsesionado con la verdad, verifica hasta los más mínimos detalles; consulta testimonios escritos de posturas opuestas y se abstiene de dar su opinión de hombre del siglo XX; describe con imparcialidad episodios que podrían inspirar sentimientos reaccionarios y analiza los errores cometidos por todas las facciones políticas.

A los ojos de un lector del siglo XXI, las relaciones que mantienen Lise, Bernard y Claude resultan poco creíbles; sin embargo, en la Francia de Rousseau pueden concebirse. Intencionadamente, Margerit abre su novela con una historia de amores contrariados para mostrarnos cómo evoluciona la sensibilidad afectiva durante esos años. Al principio, el tema del amor es importante, pero después su presencia es

discreta. El azar histórico hace que la vida privada de los protagonistas pase a segundo plano. Los cambios políticos alteran sensiblemente la existencia de todos los personajes: su destino se asocia inevitablemente al curso de los acontecimientos. Las esperanzas del primer tomo se disuelven. La sinrazón puede con la razón. Reinan la confusión y el desorden, la desmesura y la sed de venganza, la violencia y el fanatismo; no obstante, la tetralogía se cierra con una frase optimista: «Malgré nos fautes, malgré la farouche Terreur, nous avons fait progresser l'esprit de justice, et ce progrès-là ne s'arrêtera jamais». Inevitablemente esta epopeya invita a reflexionar sobre las distintas formas de gobierno y los principios democráticos, sobre el hombre de todos los tiempos y sobre el sentido de la vida. Además, sin utilizar un tono didáctico, Margerit amplía nuestros conocimientos sobre materias muy diversas: sobre la vida militar, los últimos inventos, la función de la prensa, etc. Nos ayuda a comprender mejor la época con sus evocaciones realistas de escenas multitudinarias e íntimas, con sus retratos de personajes históricos y sus descripciones de la arena política. Por último, de su estilo habría que destacar la claridad y el ameno ritmo narrativo.

La Révolution I: L'amour et le temps

L'amour et le temps abarca un periodo de tres años: comienza en otoño de 1788 y termina cuando el Segundo Batallón de Voluntarios de la Haute-Vienne deja Limoges para irse a luchar a las fronteras. Al principio, la novela se hace eco de las penosas condiciones en las que vive la mayor parte de la población y de la agitación que va en aumento como consecuencia de ello: escuchamos las conversaciones distendidas que mantienen grupos de parientes y amigos que analizan la situación desde distintos puntos de vista. En el seno de la burguesía, los niveles económicos son variados y las opiniones diversas: los hay que se aferran a sus privilegios, otros se mueven por sus intereses y algunos hablan de la necesidad de introducir reformas.

En este contexto, se sitúa el drama sentimental que sirve de punto de partida a la obra. Un matrimonio impuesto reúne a tres personajes que parecen sacados de *La nouvelle Héloïse;* los vínculos afectivos que se establecen entre ellos sólo pueden entenderse en un escenario rousseauniano: enamorada de un joven cuya fortuna es inferior a la de su familia, Lise se ve obligada a aceptar el marido que le impone su padre. La joven sigue amando a Bernard y Claude se muestra comprensivo; no obstante,

el humilde comerciante de mercería estima demasiado a ambos. El respeto a la libertad del otro, el desinterés, la sinceridad de sus sentimientos, la ausencia de egoísmo y la tolerancia parecerían utópicos si no fuera porque Margerit reconstruye un aspecto de la vida sentimental de finales del siglo XVIII; si bien, como él mismo reconocía[8], para que dicha visión hubiera sido completa tendría que haber incluido igualmente algún representante de la perspectiva libertina.

Poco a poco, la historia de Claude, Lise y Bernard se confunde con la historia de la Revolución; sus destinos se vinculan al destino de la nación; los acontecimientos modifican el ritmo y el rumbo de sus vidas. La acción transcurre simultáneamente en París y Limoges. Oralmente y con la pluma, Mounier-Dupré proclama sus ideas liberales; por ello es elegido diputado y se marcha a la capital a defender los intereses de sus conciudadanos. Mientras, el hijo de monsieur Delmay servirá a la patria alistándose en la milicia. A través de las reacciones y los testimonios de los personajes vamos interpretando los hechos. Vivimos las últimas horas de la monarquía; asistimos al despertar de la conciencia nacional y al nacimiento de los diferentes clanes; vemos cómo surgen las rivalidades entre los políticos, las luchas secretas y la sed de venganza. A medida que avanzamos en la lectura de éstas páginas, comprobamos que Margerit se convierte en analista de la psicología de los grupos políticos y de las masas: expresa las esperanzas y las dudas de los representantes del Tercer Estado que esperan con impaciencia la apertura de los Estados Generales, el entusiasmo y la inconsciencia del pueblo que se deja llevar por sus impulsos, las intenciones ocultas de aquellos que alteran el orden público premeditadamente, el rechazo de quienes se resisten a renunciar a sus privilegios. El libro concluye poco después de disolverse la Asamblea Nacional Constituyente.

La Révolution II: Les autels de la peur

Como continuación del tomo anterior, *Les autels de la peur* nos sitúa en el otoño de 1791. Claude no forma parte de la Asamblea Legislativa y por eso ha vuelto con su mujer a Limoges. Aquí es elegido presidente del Club de los Jacobinos, pero enseguida le nombran fiscal de un tribunal de la capital y se traslada de nuevo a París. Entretanto,

[8] En la entrevista «L'amour et le temps», *Les Lettres Françaises* (7-13 mars 1963), que le hizo Jeanine Parot.

Bernard demuestra su valentía en el campo de batalla. Ambos defienden la causa republicana y, a través de sus palabras y pensamientos, profundizamos en la postura patriota y demócrata. Junto a Mounier-Dupré penetramos en la sala del Manège: primero nos mezclamos con el público y después nos sentamos al lado de los demás miembros de la Convención; asistimos a las reuniones que se celebran en la sede de los Jacobinos o visitamos a la familia real en el Temple, mientras que con Delmay recorremos numerosos caminos y luchamos contra el enemigo exterior tanto en los escenarios de la victoria como en los de la derrota.

Estos dos guías nos introducen en un periodo de la historia denso, complejo y tumultuoso. Nos hacen ver que algunos revolucionarios eran menos desinteresados de lo que parecía: que la vanidad y la ambición acabaron con determinados políticos de la época y que la necedad y el espíritu aristocrático de muchos mandos del ejército fueron los responsables de los fracasos bélicos. Margerit nos transmite los estados de ánimo de los protagonistas: nos contagia la incertidumbre y el miedo que sintieron los hombres y mujeres que vivieron el curso de los acontecimientos sin saber hacia donde les llevarían. El lector tiene la impresión de descubrir la realidad a la vez que ellos, de implicarse y de compartir los momentos de tensión, agitación y violencia. Las intrigas, los desórdenes, el enfrentamiento político y militar configuran en gran medida la atmósfera de un libro en el que el asalto a las Tullerías, la batalla de Valmy o la ejecución de Luis XVI destacan entre otras muchas escenas históricas.

El espacio reservado a la ficción es mucho menor que en el tomo I; si bien, la forma que tiene el narrador de referir los hechos es característica del género novelesco. Numerosos detalles y anécdotas contribuyen a crear esa sensación y la presentación de los personajes históricos es similar a la de Claude, Lise o Bernard: Desmoulins, Danton, Robespierre, madame Roland u otros no son seres abstractos; son individuos de carne y hueso que se dejan llevar por los deseos o los sentimientos como los demás actores, criaturas que, con sus vicios y virtudes, representan al género humano en su conjunto. Por otro lado, la sensibilidad del autor es otro aspecto destacable de este libro: la sesión en la que se vota la muerte del rey y el episodio de su ajusticiamiento son bastante ilustrativos a este respecto; no obstante, tampoco hay que olvidar las páginas en las que Margerit describe los sucesos sangrientos que se produjeron entre finales de otoño de 1791 y el 2 de junio de 1793. Además, los debates y combates que tienen lugar en la

Asamblea nos invitan a reflexionar sobre las distintas posturas ideológicas y sobre el paso de la monarquía constitucional a la república.

La Révolution III: Un vent d'acier

Por lo que respecta a *Un vent d'acier*, hay que decir que desde las primeras páginas Margerit nos sumerge en las turbias aguas del Terror. La vida de los ciudadanos transcurre en una atmósfera cada vez más opresiva. El número de detenciones aumenta considerablemente y en las cárceles se hacinan numerosas víctimas del fanatismo. La muerte llama continuamente a la puerta de hombres y mujeres que son sacrificados sin haber tenido un juicio justo y la Revolución acaba engullendo a sus propios hijos. La guillotina se convierte en el emblema de un periodo que el autor evoca con bastante viveza; si bien, la sangre tiñe igualmente de rojo los surcos de los campos, la superficie del mar y el suelo de algunos domicilios. Este tomo incluye el asesinato de Marat a manos de Charlotte Corday, el levantamiento de la Vendée, las batallas terrestres y navales contra los ejércitos aliados europeos y el final de los girondinos, los hebertistas, los dantonistas y los robespierristas y se cierra con un breve epílogo que recoge las reacciones y los cambios que se produjeron en las semanas que siguieron a la ejecución del Incorruptible.

Con Claude nos movemos por los clubes, la Convención y los comités que se hacen con todos los poderes; escuchamos a los intransigentes que quieren imponer su criterio a cualquier precio, a quienes, asustados, están dispuestos a llegar a un acuerdo con sus adversarios y a aquellos que justifican la violencia como medida provisional y con la esperanza de poder establecer un orden en el que se apliquen las leyes. Con Bernard participamos en las operaciones bélicas que se llevaron a cabo entre junio de 1793 y finales de julio de 1794 y experimentamos las mismas sensaciones de desconcierto, frío, hambre o abatimiento que los soldados que lucharon en las filas republicanas. Pero, además, vivimos episodios, magistralmente contados por el narrador, en los que no intervienen ninguno de los dos: por ejemplo, las páginas en las que se relata la odisea de Louvet o el hundimiento del *Vengeur*. Ambos pasajes mantienen vivo el interés del lector hasta el final y, aunque conozcamos el desenlace, el proceso de Danton y sus amigos también nos tiene en vilo y nos conmueve.

Por otro lado, habría que destacar el tono irónico empleado por el autor para criticar el despotismo del tirano –en el capítulo dedicado a ridiculizar la fiesta del Ser Supremo– y el profundo conocimiento del alma humana que demuestra tener cuando presenta a personajes de la talla de Danton o Robespierre, cuyo comportamiento se explica principalmente por su carácter: el primero, apasionado e inestable y el segundo, bilioso y ascético.

Continuamente, Margerit intercala apuntes paisajísticos o ambientales que nos permiten representarnos más fácilmente numerosas escenas históricas. A veces nos deleita visualmente; si bien, con más frecuencia, percibimos un olor a pólvora y a sangre que no resulta tan agradable, oímos las detonaciones de diversas armas de fuego y escuchamos los gritos o los lamentos de quienes tratan de aferrarse a la vida. A medida que avanza el libro, se acrecienta el pesimismo; da la impresión de que Revolución es sinónimo de destrucción; a Claude, Lise y Bernard cada vez los encontramos más decepcionados. Sin embargo, éstos han sobrevivido y fuera del país las tropas de la república derrotan a sus enemigos; varias referencias a inventos de la época tales como el globo aerostático, el vapor y el telégrafo sugieren que, a pesar de todo, la humanidad progresa y, aunque el tema del amor no sea relevante en este tomo, constituye un aliciente para Claude y Lise –que cada vez están más unidos–, para Bernard y su futura esposa, para madame Roland, los Desmoulins, los Danton, para Louvet y Lodoïska y otros muchos personajes secundarios.

La Révolution IV: Les hommes perdus

Por último, *Les hommes perdus* es una especie de apéndice de la trilogía publicada en 1963. Escrito entre marzo de 1965 y mayo de 1967, el cuarto tomo de *La Révolution* constituye el remate final de la obra. Por un lado, pone fin a un relato que había quedado incompleto y, por otro, libera definitivamente al autor de un peso –o tema– que arrastraba desde tiempo atrás. Margerit siente la necesidad de contarnos la historia de aquellos miembros de la Convención que sobrevivieron al Terror, de ahí que en este libro abarque más de cincuenta años. Hasta la página 338, el ritmo literario es semejante al de los tomos anteriores; sin embargo, la tercera parte se extiende hasta noviembre de 1852, momento en el que el último *hombre perdido* ocupa un escaño en el Senado con Napoleón III. Ante la imposibilidad de narrar con el mismo detenimiento los

hechos ocurridos entre comienzos de 1796 y el advenimiento del Segundo Imperio, el autor opta por este colofón que al principio resulta un poco desconcertante, pero que no desentona con el resto de la novela.

Se podría decir que prácticamente Margerit hace una enumeración de regímenes políticos y que selecciona los episodios históricos sobre los que quiere llamar la atención del lector. Vemos a los antiguos jacobinos asistiendo a las últimas sesiones de la Convención, aceptando el Directorio, deseando el Consulado, atravesando el Imperio, esperando la vuelta de los Borbones, apoyando y después rechazando a Napoleón a su vuelta de la isla de Elba, marchando al exilio y acabando sus días aquí o en la madre patria. Los instintos de supervivencia y destrucción vuelven a estar muy presentes en la obra: los ajustes de cuentas de los termidorianos, la matanza de los emigrantes que desembarcaron en Quiberon, las conspiraciones monárquicas, las sangrientas jornadas de vendimiario, las batallas napoleónicas o las intrigas de la corte imperial, entre otros ejemplos, son buena prueba de ello.

Una vez más, Claude es el testigo principal de toda esta época: sigue de cerca los acontecimientos y conserva el sentido crítico a la hora de juzgarlos. A pesar de que mira al pasado con nostalgia, analiza con lucidez dicho periodo. Continúa defendiendo sus principios: primero, desde su escaño; después, como periodista y abogado y no huye cuando le persiguen por haber defendido a Fouquier-Tinville. Ya mayor, sacará conclusiones sobre los últimos años de la Revolución y los distintos sistemas políticos por los que se ha ido rigiendo Francia. Como todos los intérpretes de la Historia, piensa que la burguesía es la clase que ha obtenido mayores beneficios del derrocamiento de Luis XVI; considera que los diputados de la Convención han perdido el tiempo destruyéndose los unos a los otros en lugar de gobernar y no oculta su desengaño de la política. Aun así, sigue creyendo en la idea de justicia. En relación con los personajes históricos, Margerit profundiza en el análisis de sus verdaderos móviles, nos muestra el semblante desconocido de algunos de ellos y llama nuestra atención sobre su evolución psicológica e ideológica. Además, con anécdotas y precisiones nos ayuda a entender mejor la mentalidad de la época y el porqué de determinadas decisiones.

Journal de «La Révolution»

Por lo que respecta al *Journal de «La Révolution»*, Margerit nos advierte en el prefacio que se trata de una obra confeccionada con los fragmentos de su diario que se refieren a la concepción y a la elaboración de los tres primeros tomos de la tetralogía revolucionaria, con las notas que figuran en su cuaderno azul y con las indicaciones que contienen diversas hojas sueltas que todavía conserva. Aclara que las lagunas que encontrará el lector se deben a la desaparición de algunas de esas páginas y llama la atención sobre el hecho de que no ha retocado ninguna de las líneas escritas a altas horas de la noche –de ahí que hallemos repeticiones y frases inacabadas. Por último, insiste en que este libro no merece la consideración de obra literaria pues, según él, tan sólo es un documento sobre la vida y el trabajo de un escritor.

La lectura de esta recopilación de textos que el autor escribió entre enero de 1956 y noviembre de 1963 nos sumerge en las profundidades de la creación literaria. Dicho diario nos permite recorrer el camino que tuvo que andar el novelista hasta hacer las correcciones definitivas de *Un vent d'acier*. Descubrimos sus fuentes, sus dudas, sus opiniones y sus sentimientos. Además de hacer numerosos comentarios sobre la extensa bibliografía que ha consultado para documentarse sobre el periodo revolucionario, expresa sus principales preocupaciones: revela su obsesión por la exactitud, su deseo de mantenerse alejado de toda intención didáctica, el desasosiego que le produce pensar que lo que está escribiendo pudiera ser mediocre y la desazón que siente cuando advierte que el lenguaje verbal es insuficiente a la hora de describir determinadas escenas; nos cuenta que tiene que contenerse para no dar explicaciones como los historiadores, que ha de ceñirse al punto de vista del narrador, que la falta de tiempo le obliga a resumir y a sacrificar pasajes que le hubiera gustado incluir, que necesitaría mucho más espacio para poder narrar hechos que a él no le parecen secundarios o que la mezcla de ficción y realidad le plantea algunos problemas. También alude a los episodios más apasionantes y a los más aburridos, habla sobre los personajes históricos y sobre los que son fruto de su invención, menciona su propia evolución ideológica y cita otras obras suyas. Asimismo, expone los pros y los contras de su oficio y hace varias referencias a su ámbito profesional: en particular a aquellas actividades que, más que mantenerle en contacto con la realidad de su época, le descentran. Cuando se relee, por lo general es bastante crítico con lo que ha escrito y de vez en cuando se deja llevar

por el desaliento; si bien, al final manifiesta su intención de suprimir el epílogo y de continuar con el relato en otro tomo.

Waterloo

En el terreno de la historia, *Waterloo* analiza las causas y las consecuencias de la batalla que provocó la caída definitiva de Napoleón. Margerit narra los hechos desde una perspectiva política e intenta buscar una explicación racional a la actuación francesa. Se documenta a fondo, hace un estudio crítico de las fuentes, las interrelaciona y da su propia interpretación. A diferencia del novelista, el historiador puede presentar diversos aspectos de la realidad; si bien, ha de atenerse exclusivamente a lo sucedido. Y, como el autor de relatos de ficción, incide en consideraciones de tipo psicológico y se preocupa de la forma estética de la obra. Las referencias al carácter y al comportamiento del Emperador son continuas y las alusiones a los errores cometidos por los demás mandos militares también son frecuentes. La pompa de la corte imperial contrasta con las condiciones de vida de los soldados. El horror que produce el combate, Margerit lo subraya con imágenes, sonidos y olores infernales. Insiste en lo absurdo de declarar la guerra para mantener el orden y hace un balance muy negativo de este enfrentamiento armado: la derrota lleva consigo la descomposición del Imperio, da paso al terror –al llamado *Terror Blanco* y al que sembraron los aliados– y deja a Francia en manos del rey que cien días antes había sido destronado.

Singulier pluriel

Singulier pluriel es un relato inédito de carácter autobiográfico que destaca por su estructura formal. Influído por las nuevas técnicas narrativas, Margerit rompe con los esquemas de construcción de la novela concebida como desarrollo de una acción en un decurso temporal preciso; prescinde de la intriga y de los personajes clásicos. En este libro, alternan los fragmentos de un diario con los comentarios del narrador, que es quien ha escrito dicho diario y que se desdobla en diversos personajes, cada uno de los cuales representa una orientación artística de la voz que constituye el hilo conductor de la obra. Al principio, el empleo de la tercera persona para hablar de sí mismo y la combinación de los dos tipos de textos mencionados desconcierta al lector, pero poco a poco va recomponiendo el rompecabezas de la personalidad del protagonista, que no es

otro que el propio Robert Margerit. Este sustituye enseguida el «il» por el «je» y a partir de entonces empieza a disiparse la incertidumbre de las primeras páginas.

Descubrimos que el hombre que regularmente ha ido anotando sus pensamientos y el que reflexiona al respecto son la misma persona; no obstante, el receptor de este libro siempre ha de estar vigilante: el autor juega a confundirnos con la estructura de su obra hasta el final. Entre las páginas del diario correspondientes a 1970 aparecen unos fragmentos de 1956 y *un trozo de papel* que se supone que también pertenece a esa época; a veces resulta difícil datar determinados párrafos o averiguar quién los ha escrito y, a menudo, el escritor mezcla hábilmente los pasajes de creación y crítica literaria. Por otro lado, hay que llamar especialmente la atención sobre la acertada utilización de la «mise en abyme», sobre el empleo de diferentes niveles de lengua y sobre la originalidad de un libro que el protagonista no sabe cómo definir: le llama «machin», «je-ne-sais-quoi», «mém.» y considera que, más que a una novela, a un diario o a unas memorias, se parece a un album: a «une collection d'instants intellectuels n'ayant de valeur, s'ils en ont une, qu'intrinsèque»[9].

Por lo que respecta a los temas que se van tratando de manera entrecortada a lo largo de las casi doscientas páginas que componen *Singulier pluriel,* habría que precisar que el de la creación artística es el fundamental: Margerit nos habla sobre su formación pictórica o sobre el proceso de elaboración de un cuadro, expresa sus opiniones literarias, hace numerosas referencias a sus novelas o nos da las claves para interpretar algunas de ellas; si bien, las experiencias vividas por el protagonista durante la infancia, el amor, el «aphrodistisme» y la homosexualidad también desempeñan un papel importante en la obra.

Une tragédie bourgeoise

Une tragédie bourgeoise es una novela inédita que, aunque se ha dicho que data de 1975[10], ya debía estar acabada en la primavera de 1971, pues el protagonista de *Singulier pluriel* habla de un libro titulado *Tragédies bourgeoises,* interrumpido en la página 239 a falta de unas veinte páginas del final y que no ha dado a leer a nadie[11].

[9] *Op. cit.,* p. 35.
[10] Véase «Mise à jour exhaustive de bibliographie», *Cahiers Robert Margerit,* nº III, p. 45.
[11] *Op. cit.,* pp. 28 y 68.

Esta obra, que en la primera parte tiene una temática amorosa, se transforma en novela policiaca en la segunda y combina ambas intrigas.

Al principio, Margerit nos presenta a la mayoría de los personajes: algunos de ellos pasarán a segundo plano más adelante y otros se convertirán en protagonistas. Analiza psicológicamente a Lucien, describe las reacciones y la evolución de Monique y Léa y los sitúa en su entorno social: madre e hija serán seducidas por el joven que les conducirá por caminos cuyo acceso tiene prohibido la sociedad; si bien, posteriormente tomarán otros derroteros y el trío se disolverá para dar paso a una relación de pareja *normal*. Junto a ellos, Franchot desempeña el papel de marido retrógrado y Rosco y Joseph Salard representan al fracasado y al hombre que ha conseguido crearse una posición respectivamente.

A partir de la página 100, se produce la desaparición de este último y comienzan las investigaciones para averiguar lo sucedido; Rosco es inculpado, se descubre la aventura amorosa de las dos mujeres con el hermano del desaparecido y se celebra la causa en la que se intentan reconstruir los hechos. El autor nos introduce en la sala en la que tiene lugar el juicio y se sirve de la técnica del relato a la inversa. Entretanto, critica la corrupción del orden burgués y el uso que hacen de la información determinados periódicos.

Al llegar a la página 223, conocemos ya el desenlace de la novela. No obstante, Margerit no quiere concluir esta obra sin haber precisado antes cuál es el destino de cada uno de los personajes que se ven implicados directa o indirectamente en dicho caso; de ahí que, en la tercera parte, aluda a la lucha por la supervivencia del preso y nos cuente brevemente la historia del idilio de la hija de Rosco y el primer marido de Monique.

Frédéric-Charles Messonier

Frédéric-Charles Messonier: sa vie, son oeuvre es una novela inédita que Margerit terminó en París en marzo de 1975. Precedida de dos citas que aluden en tono pesimista al oficio de escritor, esta autobiografía del autor adopta la forma de una biografía póstuma elaborada por un amigo del protagonista a petición de la mujer del fallecido. Tomando como base una serie de documentos tales como notas, borradores, grabaciones y cartas de Frédéric-Charles Messonier y completando dicha información

con el testimonio de algunas personas que, o compartieron algunos momentos de su vida o vivieron con él, el narrador trata de reconstruir la existencia del artista.

En este libro, Margerit se desdobla en el personaje principal y en su biógrafo y se refugia en el pasado como el protagonista de la obra. Nos habla de su infancia: de sus miedos, sus descubrimientos, de su padre y de Mana; de su formación, su iniciación carnal y sus amores; de sus fuentes de inspiración, su profesión y su vocación artística, de su interés por la historia, del papel fundamental que desempeñan la mujer y el «aphroditisme» en su producción pictórica y literaria, del tema de la homosexualidad y de su enfermedad. Los numerosos párrafos entrecomillados que componen la novela van acompañados de las apreciaciones, hipótesis y explicaciones de Robert. Margerit hace un ejercicio de introspección y se interpreta a sí mismo. Nos da pistas para ayudarnos a entender su vida y su obra, pero también juega a confundirnos: casi siempre cambia los nombres de las personas que le conocieron y los títulos de sus libros. De nuevo rompe con los esquemas tradicionales de la novela con un relato autobiográfico que incluye textos autobiográficos, entrevistas y comentarios sobre la elaboración de la biografía que está redactando el historiógrafo.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

I
ROBERT MARGERIT

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

A- NOVELAS

— *Nue et nu,* Limoges: Imprimerie nouvelle, 1936, (Cahiers du grenier, 1re sér, nº 1) 187 pp.

— *L'île des perroquets,* (pról. del ed. J.-P. Sicre), Paris: Phébus, 1984, 350 pp., (ed. orig. Limoges: À la pyramide, 1942, (Plaisir de lire), il. del propio autor). Publicado por entregas en forma de comic en *Marius,* [a partir del] nº 1258 (26 juil.- 2 août 1973). Traducido al español por Manuel Pereira con el título de *El tesoro de Morgan*, Barcelona: Edhasa, 1997.

— *Mont*-Dragon, Paris: Gallimard, 1952, (Folio), 433 pp. (ed. orig. Paris: Colbert, 1946). Novela llevada al cine por Jean Valère con el mismo nombre en 1970.

— *Phénix,* Paris: La table ronde, 1946, 253 pp.

— *Le vin des vendangeurs,* Paris: Gallimard, 1952, 590 pp., (ed. orig. Paris: Colbert, 1946).

— *Par un été torride,* Paris: Gallimard, 1950, 259 pp.

— *Le Dieu nu,* Paris: Gallimard, 1951, 293 pp. Premio Théophraste Renaudot 1951.

— *La femme forte,* Paris: Gallimard, 1953, 231 pp.

— *Le château des Bois-Noirs,* (pról. del ed. J.-P. Sicre), Paris: Phébus, 1987, (Domaine romanesque), 274 pp., (ed. orig., Paris: Gallimard, 1954). Novela llevada al cine por Jacques Deray con el mismo nombre en 1989.

— *La Malaquaise,* Paris: Gallimard, 1956, 293 pp.

— *Les amants,* (pref. Georges-Emmanuel Clancier), Paris: Phébus, 1990, (Domaine romanesque), 228 pp., (ed. orig. Paris: Gallimard, 1957).

— *La terre aux loups,* (pref. Georges-Emmanuel Clancier), Paris: Phébus, 1986, (Domaine romanesque), 487 pp., (ed. orig. Paris: Gallimard, 1958).

— *La Révolution*, 4 t. I: *L´amour et le temps;* II: *Les autels de la peur;* III: *Un vent d´acier;* IV: *Les hommes perdus*, (pref.. Georges-Emmanuel Clancier), Paris: Phébus, 1989, (Domaine romanesque), 488, 695, 592 y 492 pp., (ed. orig. Paris: Gallimard, t. I, II y III 1963 y t. IV 1968). Gran Premio de novela de la Academia Francesa en 1963.

B- RELATOS BREVES

— «Fantômes d´automne», *La Vie Limousine*, (Limoges), nº 79, (25 oct. 1931), p. 1779.

— «Les pistolets d´arçon ou le visage du destin», *Mercure de France*, (Paris), (15 août-15 sept. 1936).

— «Le mariage de Cendrille», *Confluences*, (déc.1941).

— «L´humble vie quotidienne», *Notre Province*, (Limoges), nº 5, (juil.-août 1942), pp.157-159.

— *Ambigu*, [ed. aum.], Paris: Gallimard, 1956, 133 pp., (ed. orig. Paris: Fontaine, 1946, (L´âge d'or, 34)). Contiene: «Le bal des voleurs»; «Au Verdelin»; «Un drame historique»; «Ambigu I»; «Ambigu II».

— *Une âme damnée*, Paris: Colbert, 1946, (Trio), pp. 3-50.

— «Un soir à Paris», *Cahiers Robert Margerit*, (Isle), nº III, (1999), pp.17-30. Con ils. del autor. Ed. orig. *L´âge d´or*, (mars 1947).

— *La vie publique et privée*, éd. num. de 200 exem., Limoges: Rougerie, 1951, (La porte ouverte), 31 pp., ils. y caligramas del autor.

— «Vacances», *Les Œuvres Libres*, (Paris), nouv. sér., nº 68, (janv. 1952), pp. 3-24.

— «Dominique Brunet», *Les Œuvres Libres*, (Paris), nouv. sér., nº 79, (déc. 1952), pp. 45-136.

— «La maison de la mort», *Les Œuvres Libres*, (Paris), nouv. sér., nº 86, (juil. 1953), pp. 105-194.

— *La salamandre Ernestine*, Limoges: Rougerie, 1953, s. pag., [33 pp.], con 1 il. del autor.

— «L´aventure de monsieur de Douhet», *Les Œuvres Libres*, (Paris), nouv. sér., nº 95, (avril 1954), pp. 21-60.

— «Une tragédie romantique», *Les Œuvres Libres*, (Paris), nouv.. sér., nº 106, (mars 1955), pp. 27-78.

— «La vie littéraire», *Les Œuvres Libres*, (Paris), nouv. sér., nº 115, (déc. 1995), pp. 28-90.

— «Catalogue d´objets curieux, rares ou utiles provenant du cabinet d´un amateur», *Réalités Secrètes: cahiers de Littérature III*, (Limoges), (1956), pp. 143-153.

— «Frédérique», *Les Œuvres Libres,* (Paris), nouv. sér., nº 129, (fév. 1957), pp. 125-146.

— «Jeux d´enfants», *Livres de France,* (Paris), nº 7, (août-sept. 1964), pp.13-14.

C- MISCELÁNEA

1- CRÍTICA LITERARIA

— «Où va le roman ?», *Le Populaire du Centre,* (Limoges), (1er fév. 1932).

— «Sur "l´essai de critique indirecte" de Jean Cocteau», *La Vie Limousine,* (Limoges), nº 90, (23 sept. 1932), pp. 2078-2079.

— *Beauté, mon beau souci,* Limoges: Imprimerie nouvelle, 1938, 32 pp.

— «La femme fatale», *Radio-Limoges,* (25 janv. 1946). [Emisión radiofónica].

— «Le séducteur», *Radio-Limoges,* (22 fév. 1946). [Emisión radiofónica].

— «Le complexe de Phèdre», *Radio-Limoges* (1er mars 1946). [Emisión radiofónica].

— «Les classiques», *Radio-Limoges,* (21 juin 1946). [Emisión radiofónica].

— «La femme et la bête», *Radio-Limoges,* (5 juil. 1946). [Emisión radiofónica].

— «La possession du monde», *Radio-Limoges,* (13 sept. 1946). [Emisión radiofónica].

— «Le message poétique et romanesque», *Radio-Limoges,* (6 déc. 1946). [Emisión radiofónica].

— «Le cheval, éducateur de l´homme», *Formes et Couleurs,* 9e année, nº 1, (1947), s. pag., [8 p.].

— «Le personnage de Don Juan», *Radio-Limoges,* (31 janvier 1947). [Emisión radiofónica].

— «Le romanesque», *Radio-Limoges,* (28 mars 1947). [Emisión radiofónica].

— «Romanesque d´aujourd´hui», *Radio-Limoges,* (4 juil. 1947). [Emisión radiofónica].

— «Dédié à Valère», *Centres,* 2e sér., 3e cahier, nº 9, (nov. 1947), pp. 48-52.

— «Témoins et inventeurs», *Radio-Limoges,* (19 déc. 1947). [Emisión radiofónica].

— «Des journaux intimes», *Le Populaire du Centre,* (Limoges), (28 janv. 1948).

— «Propos d´un jour», *Le Populaire du Centre,* (Limoges), (11 fév. 1948).

— «Le lettrisme», *Le Populaire du Centre,* (Limoges), (3 mars 1948).

— «Ce que pourrait être la critique», *Le Populaire du Centre,* (Limoges), (5 mai 1948).

— «Styles», *Le Populaire du Centre,* (Limoges), (12 mai 1948).

— «Au secours de la langue française», *Le Populaire du Centre,* (Limoges), (26 mai 1948).

— «Cortège des ombres» en Madeleine Berry: *Robert Margerit,* Limoges: Rougerie, 1956, pp. 69-78.

— «Sur le roman historique», *Bulletin du Syndicat des Critiques Littéraires,* (Paris), nº 20, (1er mars 1964), p. 1.

— «Un seigneur» en Jean-Louis Leutrat (dir.): *Julien Gracq,* Paris: L´Herne, 1972, (Cahiers de l´Herne, 20), pp. 39-40.

— «Le roman d´aventures», *Radio-Limoges,* (30 août [19 ?]). [Emisión radiofónica].

— «Classiques et modernes», *Radio-Limoges,* [19 ?]. [Emisión radiofónica].

— «Techniques du roman», *Radio-Limoges,* [19 ?]. [Emisión radiofónica].

— «Tout vient de la guerre de Troie», *Cahiers Robert Margerit,* (Isle) nº IV, (2000), pp. 96-100. Publicado en *Le Populaire du Centre* [s.f.].

2- CRÍTICA DE ARTE

— «Edmond Jacquement» en *Premier Salon de la 7e région,* Limoges, 19 déc.- 4 janv. 1937, pp. 20-21. [Catálogo].

— *Lobel-Riche: peintre, graveur, illustrateur,* (il. Lobel-Riche), Paris: Le livre de Plantin, 1946.

— «Jean Virolle (1890-1948)», en *Limoges. Salon 1948, du 8 au 30 mai. Musée de l´Évêché,* Limoges: M. Dugénit, 1948, pp.13-17. [Catálogo].

— «L´œuvre artistique de Jean Virolle» en *Jean Virolle (1890-1948),* Limoges: A. Bontemps, 1948, pp. 25-33. [Nota necrológica].

— *Prétextes,* (il. Lobel-Riche, pról. André Billy y Pierre Mac Orlan), éd. de luxe, Paris: Aux dépens d´un groupe d´amateurs, 1951.

3- HISTORIA

— «La Grande Peur à Limoges», *La Vie Limousine,* (Limoges), nº164, (25 nov. 1938), pp. 578-581.

— «Les grands hommes du Limousin: Jourdan, Vergniaud, Gay-Lussac, Bugeaud, Carnot» en *Limoges à travers les siècles,* Limoges: Société des Journaux et Publications du Centre, 1946, pp. 109-116.

— *Waterloo*: *18 juin 1815,* nº 47 de la ed. lim. a 51 ejm., Paris: Gallimard, 1964, (Les trente journées qui on fait la France), 629 pp.

— «Histoire du Limousin et de la Marche: le Limousin et la Marche révolutionnaires», *Limousin Magazine,* (Limoges), (sept., oct., nov., y déc. 1971), pp. 15-24, 25-34, 25-28 y 24-29.

— «Limoges au Moyen Âge», *Le Populaire du Centre,* (Limoges), ([4 entregas entre] déc. 1940-janv. 1941).

4- VARIOS

— «Rham: historie des temps préhistoriques», *La Vie Limousine,* (Limoges), nº 60 bis, (25-4-1930), pp. 1292-1294. Il. del propio autor. [Cuento].

— *Quand on est matelot: la vie des Terre-Neuvas,* Limoges: Imprimerie nouvelle, 1934, 16 pp., Il. del propio autor. [Reportaje].

— *L´amour et le temps,* Limoges: À la pyramide, 1941, (Collection théâtrale), 53 pp. Comedia en III actos.

— «Limoges, ville close», *Notre Province,* (Limoges), nº 9, (déc. 1942), pp. 276-277.

— *Les loups garous,* Théâtre de Limoges, (nov. 1944). Adaptation radiophonique [et] réalisation Anne Lemaître, émission Inter-Variétés (4 fév. 1972). Obra de teatro en III actos.

— [Homenaje a Charles Silvestre], *Cahiers Robert Margerit,* (Isle), nº IV, (2000), pp. 101-104. [Discurso pronunciado, en representación de la Société des Gens de Lettres, en Bellac el 4 de abr. de 1948].

— «Notice bio-bibliographique (1910-1950)», *Cahiers Robert Margerit,* (Mortemart), nº I, (1992), pp. 55-59. [Reseña bio-bibliografica del autor].

— *Le Limousin, province multiple,* (ils. G. Jacquement y J. Moulin), Limoges: Havas-Limoges, 1952, s. pag.[56 pp.]. [Guía de Limoges].

— «Souvenirs du Limousin», *Cahiers Robert Margerit,* (Isle), nº IV, (2000), pp. 87-91.

— *Journal de «La Révolution»: histoire d´un roman,* Isle: Association des Amis de Robert Margerit, 2001, 130 pp. [Diario de la elaboración de los tres primeros tomos de la novela *La Révolution*].

— Prologuista en GERVAIS, Luc: *L´auberge tragique,* Limoges: À la pyramide, 1941, (La chouette, 1).

— Prologuista en JOURDAN, Éric: *Les mauvais anges,* Paris: Éditions de la pensée moderne, 1955.

— Traductor de *Le Cantique des Cantiques de Salomon,* (il. Lobel-Riche), éd. de luxe, Paris: Chez l´illustrateur, 1949. Traducción del latín.

— «L´amour et le temps», (entrevistadora Jeanine Parot), *Les Lettres Françaises,* (7-13 mars 1963). [Entrevista].

— «Robert Margerit, le révolté tranquille...», (entrevistador Roger Kenette), *Le Populaire du Centre,* (Limoges), (29 oct. 1963), p. 10. [Entrevista].

— «Robert Margerit: de l´histoire au roman, du roman a l´histoire», (entrevistador Gabriel d´Aubarède), *Livres de France,* 15e année, nº 7, (août- sept. 1964), pp. 2-5. [Entrevista].

— «Robert Margerit, romancier et historien de l´exigence», (entrevistador René Morichon), *Limousin Magazine,* (nov. 1.968), 22-31. [Entrevista].

— «Interview à Robert Margerit», (entrevistador Laurence Paton) en *Par un été torride,* Rombaldi, 1978, pp. 4-19. [Transcripción de la entrevista realizada en el plató de Télé Paris con motivo de la presentación del libro de Madeleine Berry: *Robert Margerit*].

5- INÉDITO

BIBLIOTECA VIRTUAL

— *Singulier-pluriel,* [s. d.], Isle: Centre culturel Robert Margerit. Un manuscrito dactilografiado de 196 pp. Novela.

— *Une tragédie bourgeoise,* [s. d.], Isle: Centre culturel Robert Margerit. Dos manuscritos dactilografiados de 239 pp. Novela.

— *Les innocents et les coupables,* juill. 1947, Isle: Centre culturel Robert Margerit. Un manuscrito dactilografiado de 237 pp. Novela.

— *Frédéric-Charles Messonier: sa vie, son œuvre,* mars 1975, Isle: Centre culturel Robert Margerit. Dos manuscritos dactilografiados, 1 completo de 188 pp. y otro incompleto. Novela.

Además de la bibliografía citada, los trabajos de recopilación de la obra del autor, llevados a cabo en los últimos años por *L´Association des Amis de Robert Margerit*, han sacado a la luz nuevos manuscritos inéditos –algunos incompletos– de novelas, relatos breves, obras de teatro, emisiones radiofónicas, distintas versiones de obras publicadas, etc., que no hemos mencionado en esta tesis porque o se trata de documentos de reciente aparición que no hemos podido consultar o no aportan novedades significativas a nuestra interpretación.

Hay que destacar asimismo la importante labor de recopilación de los artículos –más de 1100– que, sobre temas muy variados, escribió R. Margerit en la prensa local durante más de 30 años. No es extraño que siga apareciendo más documentación en el futuro ya que, por diversos motivos, su patrimonio bibliográfico se dispersó después de su muerte.

II
SOBRE ROBERT MARGERIT

AUTHIER, François-Jean: «Une littérature de Haute école: Robert Margerit à cheval», *Cahiers Robert Margerit,* (Isle), nº IV,(2000), pp. 7-14.

— «Robert Margerit et la littérature du Demi-Siècle: "situation" du *Dieu nu*», *Cahiers Robert Margerit,* (Isle), nº V, (2001), pp. 36-65.

BERRY, Madeleine: *Robert Margerit,* Limoges: Rougerie, 1956.

BONNEFOY, Claude: «Le roman historique d'aujourd'hui» en *Panorama critique de la littérature moderne,* Paris: Belfond, 1980, pp. 83-86.

BRET, Lucien: «Robert Margerit: un homme au-delà de l´œuvre, un humaniste», *Cahiers Robert Margerit,* (Isle), nº IV, (2000), pp. 92-95. Publicado en *Limousin Magazine,* (mars 1981).

BRUNETIERE, Philippe: «Robert Margerit, romancier de l´avidité», *Livres de France,* 15e année nº 7, (août-sept. 1964), pp. 6-9.

CLANCIER, Georges-Emmanuel: «Robert Margerit tel qu´en lui-même», *Limousin Magazine,* (1990), p. 61.

— «Robert Margerit fut la dernière victime de la Révolution», (entrevista de Danielle Dordet), *Cahiers Robert Margerit,* (Isle), nº III, (1999), pp. 7-16.

— «Allocution de monsieur Georges-Emmanuel Clancier», *Hommage à Robert Margerit,* (Isle), (16 déc. 2000), folleto s. pag.[7-13]

COUTURIER, A.-G.: «Apostrophe venue des *Bois noirs* corréziens et petite pluie de bogues: Marcelle Delpastre à la recherche d´un Dieu (plus) nu», *Cahiers Robert Margerit,* (Isle), nº V, (2001), pp. 98-105.

GAYOT, Madeleine et Claude FRANÇOIS: «Interview à Claude François et à Madeleine Gayot», (Isle, 11 oct. 1999). [Videograbación inédita de la entrevista realizada por Roger Kenette].

— et Gabrielle SOULIER: «Interview à Madeleine Gayot et à Gabrielle Soulier», (Isle, nov. 1999). [Videograbación inédita de la entrevista realizada por Roger Kenette].

GRACQ, Julien: *La littérature à l´estomac,* Paris: José Corti, 1950.

KANTERS, Robert: «Robert Margerit, romancier et témoin de la Révolution», *Le Figaro Littéraire,* (24 août 1963), p. 2.

KENETTE, Roger: «Entrevista a Roger Kenette», (Limoges, 4 jul. 1993). [Entrevista inédita realizada por Ana Mª Pérez Lacarta].

LAPOUGE, Gilles: «*La Révolution* de Robert Margerit» en Bernard Pivot (dir.), *Apostrophes,* (24 juin 1989). [Videograbación de Antenne 2 sobre el Bicentenario de la Revolución Francesa].

Magazine Littéraire: nº 282, «Brive et ses écrivains», (nov. 1990), pp. 105-120.

MARGERIT, Jacques: «Robert Margerit... Mon oncle? Plutôt mon grand frère!», *Informations Culturelles d´Isle,* nº 8, (sept. 1994).

— «Mise à jour exhaustive de bibliographie», *Cahiers Robert Margerit,* (Isle), nº III, (1999), pp. 37-46.

— «Entrevistas a Jacques Margerit», (Thias (Isle), 27 jul. 1990 y 4 jul. 1993; Isle, 3 oct. 1998 y Le Freche (Mont-de-Marsan), 28-29 jun. 2000). [Entrevistas inéditas realizadas por Ana Mª Pérez Lacarta].

— «Interview à Jacques Margerit», (Isle, 13 avril 1999). [Videograbación inédita de la entrevista realizada por Roger Kenette].

MARGERIT, Suzanne: «Interview a Suzanne Margerit», (entrevista de Serge Arrou, pres. Roger Kenette), *Cahiers Robert Margerit,* (Mortemart), nº I, (1992), pp. 60-64.

— «Entrevistas a Suzanne Margerit», (Thias (Isle), 27 jul. 1990 y 4 jul. 1993) [Entrevistas inéditas realizadas por Ana Mª Pérez Lacarta].

PAPON, Dominique: «Robert Margerit: une révolution» [videograbación realizada por Michel Toutain para la cadena *FR 3*, Limoges, 1989].

PÉREZ LACARTA, Ana María: *El agua en el universo imaginario de Robert Margerit,* Universidad de Valladolid, memoria de licenciatura, departamento de Filología Francesa, 1993.

— «Réflexions sur le roman», *Cahiers Robert Margerit,* (Isle), nº III, (1999), pp. 31-36.

— «L´île des perroquets: roman d´aventures et d´initiation», *Cahiers Robert Margerit,* (Isle), nº IV,(2000), pp. 55-65.

— «Les jardins et la forêt du Dieu nu», *Cahiers Robert Margerit,* (Isle), nº V, (2001), pp.10-19.

ROUGERIE, René: «Entrevista a René Rougerie», (Mortemart, 26 jul-1990). [Entrevista inédita realizada por Ana Mª Pérez Lacarta].

— «Interview à René Rougerie», (Mortemart, déc. 1999). [Videograbación inédita de la entrevista realizada por Roger Kenette].

ROCHE, Martine: «Étude graphologique de Robert Margerit», *Cahiers Robert Margerit,* (Mortemart), nº II, (1993), pp. 68-71.

SASSI, Marcelle: «Adieu, ombres, amours passées...», *Cahiers Robert Margerit,* (Isle), nº IV, (2000), pp. 66-71.

SILVAIN, Pierre: «Le château des Bois-Noirs», *Cahiers Robert Margerit,* (Isle), nº IV, (2000), pp. 72-77.

THEVENET, Jean: «Le repos du *Dieu Nu*» en *Regards sur le Limousin de jadis et de naguère: des hommes, des événements, des souvenirs,* [Limoges]: Nomédières, 1989, pp. 175-179.

VERGNAUD, Jean: «La presse et *Le Dieu nu*: du consensus aux divergences fondamentales», *Cahiers Robert Margerit,* (Isle), nºV, (2001), pp. 75-96.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

III
GENERAL

BIBLIOTECA VIRTUAL

A- LO IMAGINARIO, EL SÍMBOLO Y EL MITO

BACHELARD, Gaston: *La psychanalyse du feu,* Paris: Gallimard, 1949, (Folio), (1ª ed. 1938).

— *L´eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière,* Paris: José Corti, 1942.

— *L´air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement,* Paris: José Corti, 1943.

— *La terre et les rêveries de la volonté,* Paris: José Corti, 1948.

— *La terre et les rêveries du repos,* Paris: José Corti, 1948.

— *La poétique de l´espace,* 7e éd., Paris: P.U.F., 1972, (1re éd. 1957).

— «Rêveries sur la rêverie: "Animus"-"Anima"» en *La poétique de la rêverie,* 3e éd., Paris: P.U.F., 1989, (Quadrige), (1re éd. 1960), pp. 48-83.

— *La flamme d'une chandelle,* 8e éd., Paris: P.U.F., 1986, (Quadrige), (1re éd. 1961).

— *Le droit de rêver,* 6e éd., Paris: P.U.F., 1988, (1re éd. 1970).

BARIL, Denis: «La cave et le balcon: note sur un aspect de l'imagination spatiale dans les récits d'Albert Camus», *Circé:cahiers du Centre de recherche sur l'imaginaire,* (Paris), nº 2, «Le refuge I», (1970), pp. 293-304.

BLANCH, Antonio: *El hombre imaginario: una antropología literaria,* Madrid: PPC, 1996.

BONNEFOY, Yves (dir.): *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique,* 2 vols., Paris: Flammarion, 1981.

BOSETTI, Gilbert: «La maison, refuge mythique de l´enfance dans le roman italien contemporain», *Circé: cahiers du Centre de recherche sur l'imaginaire,* (Paris), nº 3, «Le refuge II», (1972), pp. 177-246.

BOZONNET, Jean-Paul: «La montagne initiatique» en Michel Maffesoli *et al.: Espaces et imaginaire: ville-montagne-carrefours,* Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1979, (Bibliothèque de l'imaginaire), pp. 47-68.

BRUNEL, Pierre: *L´évocation des morts et la descente aux enfers: Homère, Virgile, Dante, Claudel,* Paris: SEDES, 1974.

— *Le mythe de la métamorphose,* Paris: Armand Colin, 1974.

— *Dictionnaire des mythes littéraires,* Paris: Ed. du Rocher, 1988.

— *Mythocritique,* Paris: P.U.F., 1992, (Écriture).

BURGOS, Jean: «Cet espace heureux», *Circé: cahiers du Centre de recherche sur l'imaginaire,* (Paris), nº 3, «Le refuge II», (1972), pp. 3-7.

— *Pour une poétique de l´imaginaire,* Paris: Ed. du Seuil, 1982.

CASTELAO, Teresa: «Gaston Bachelard et le milieu scintifique et intellectuel français» en Pascal Nouvel (dir.): *Actualité et postérités de Gaston Bachelard,* Paris: P.U.F., 1997, pp. 101-115.

CHELEBOURG, Christian (dir.): *Figures: cahier du Centre de recherche sur l'image, le symbole, le mythe,* (Dijon), nº 16-17, «Imaginaire de la boue», (1996).

CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT: *Dictionnaire des symboles,* éd. rev. et aug. Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1982.

CIRLOT, Juan-Eduardo: *Diccionario de símbolos,* Barcelona: Labor, 1985.

— *El ojo en la mitología: su simbolismo,* Madrid: Huerga y Fierro, 1998.

CORBIN, H.: «La hermeneútica oriental» en Alain Verjat (ed.): *El retorno de Hermes. hermeneútica y ciencias humanas,* Barcelona: Anthropos, 1989, pp. 146-151.

COTTERELL, Arthur: *Diccionario de mitología universal,* Barcelona: Ariel, 1988.

DAGOGNET, François: «Nouveau regard sur la philosophie bachelardienne» en Jean Gayon et Jacques Wunenburger (dirs.): *Bachelard dans le monde,* Paris: P.U.F., 2000, pp. 11-21.

DESCHAMPS, Paul: «La notion d'ambiguïté», *Circé: cahiers du Centre de recherche sur l'imaginaire,* (Paris), nº 1, «Méthode de l'imaginaire», (1969), pp. 251-268.

DUCH, Lluís: *Mito, interpretación y cultura,* Barcelona: Herder, 1998.

DUMOULIE, Camille: «Méduse», en Pierre Brunel (dir.): *Dictionnaire des mythes littéraires,* Paris: Ed. du Rocher, 1988, pp. 1018-1027.

DURAND, Gilbert: *Les structures anthropologiques de l´imaginaire,* 10e éd., Paris: Bordas, 1984, (ed. orig. Paris: P.U.F., 1960).

— *Le décor mythique de «La chartreuse de Parme»,* 2e tirage, Paris: José Corti, 1971, (1re éd. 1961).

— *L'imagination symbolique,* 4e éd., Paris: P.U.F., 1989, (Quadrige), (1re éd. 1964).

— «L´exploration de l´imaginaire», *Circé: cahiers du Centre de recherche sur l´imaginaire,* (Paris), nº 1, «Méthodologie de l´imaginaire», (1969) pp.15-45.

— «À propos du vocabulaire de l'imaginaire: mythe, mythanalyse, mythocritique», *Recherches et Travaux,* (Grenoble), nº 15, «L´imaginaire», (1977), pp. 4-19.

— *Figures mythiques et visages de l´œuvre,* Paris: Berg international, 1979.

— *L´âme tigrée,* Paris: Denoël, 1980.

— «Symbolisme du ciel» en *Encyclopædia Universalis,* 4, Paris: Encyclopædia Universalis, 1985, pp. 1044-1046.

— «Symbolisme du feu» en *Encyclopædia Universalis,* 7, Paris: Encyclopædia Universalis, 1985, pp. 917-921.

— *Beaux-arts et archétypes,* Paris: P.U.F. 1989.

— «La psychanalyse de la neige» (1953) y «Pas à pas mythocritique» (1996) en Danièle Chauvin (éd.): *Champs de l´imaginaire,* Grenoble: ELLUG, 1996, pp. 9-33 y 229-242.

DURAND, Yves: «À propos du symbolisme du refuge: réalités de l'image et transformations du sens», *Circé: cahiers du Centre de recherche sur l'imaginaire,* (Paris), nº 2, «Le refuge I», (1970), pp. 179-219.

ELIADE, Mircea: *Traité d´histoire des religions: morphologie du sacré,* Paris: Payot, 1970.

— *El mito del eterno retorno,* Madrid: Alianza, 1972.

— *Ocultismo, brujería y modas culturales,* Barcelona: Paidós, 1997.

FREUD, Sigmund: «El simbolismo en el sueño» en *Introducción al psicoanálisis*, Madrid: Alianza, 1982, pp. 153-177.

GARAGALZA, Luis: «La gnosis de Eranos: G. Durand» en Alain Verjat (ed.): *El retorno de Hermes: hermeneútica y ciencias humanas*, Barcelona: Anthropos, 1989, pp. 132-151.

GARCÍA BERRIO, Antonio: «La universalidad poética» en *Teoría de la literatura*, Madrid: Cátedra, 1989, pp. 327-481.

GAYON, Jean: «Préface» en Pascal Nouvel (dir.): *Actualité et postérités de Gaston Bachelard*, Paris: P.U.F., 1997, pp. 1-4.

GENETTE, Gérard y otros: «Discussion» en Georges Poulet (dir.): *Les chemins actuels de la critique*, Paris: Union générale d´éditions, 1968, pp. 321-332.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Antonio M.: «G. Bachelard y la iconoclastía científica de lo imaginario», *Pensamiento: revista de investigación e información filosófica*, (Madrid), vol. 52, nº 204, (1996), pp. 429-440.

GRIMAL, Pierre: *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, 10e éd., Paris: P.U.F., 1990, (1re éd. 1951).

GROSSATO, Alessandro: «La máscara» en *El libro de los símbolos: metamorfosis de lo humano entre Oriente y Occidente*, Barcelona: Grijalbo, 2000, pp. 30-33.

GUBERNATIS, Angelo De: *La mythologie des plantes ou les légendes du règne végétal*, 2 t., Paris: C.Reiwald, 1778 y 1882.

GUHL, Marie-Cécile: «Les paradis ou la configuration mythique et archétypale du refuge», *Circé: cahiers du Centre de recherche sur l'imaginaire*, (Paris), nº 3, «Le refuge II», (1972), pp. 11-104.

GUIOMAR, Michel: *Inconscient et imaginaire dans «Le grand Meaulnes»*, Paris: José Corti, 1964.

GUYOT, François: «Espaces imaginaires et topographie légendaire: l´exemple Arédien» en Maurice Robert (dir.): *Approches anthropologiques des espaces: villages, pays, sentiment d´appartenence en Limousin*, t. I, Limoges: C.N.R.S./Ministère de la Culture, 1986, pp. 133-190.

HUBNER, Patrick: «Utopie et mythe» en Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris: Ed. du Rocher, 1988, pp. 1432-1441.

KERÉNYI, K. y otros: *Arquetipos y símbolos colectivos: Círculo de Eranos I,* Barcelona: Anthropos, 1994.

KOHN-ÉTIEMBLE, Jeanine: «Rapports problématiques entre le thème de l'errance formatrice, ses composantes canoniques et la réalité des diverses conditions humaines» en *Trois figures de l'imaginaire littéraire:les odysées, l'héroïsation de personnages historiques, la science et le savant. Actes du XVIIe congrès, Nice 1981, de la Société Française de Littérature Générale et Comparée,* Paris: Les belles lettres, 1982, (Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice, 1re sér., nº 22), pp. 11-26.

LECOURT, Dominique: «Comment boire une métaphore ?» en Pascal Nouvel (dir.): *Actualité et postérités de Gaston Bachelard,* Paris: P.U.F., 1997, pp. 11-17.

LENOIR, Françoise: «Viernes, día de Venus, día de Mercurio» en Alain Verjat (ed.): *El retorno de Hermes: hermeneútica y ciencias humanas,* Barcelona: Anthropos, 1989, pp. 205-225.

MANSUY, Michel: *Gaston Bachelard et les éléments,* Paris: José Corti, 1967.

MICHEL, Michel-Yves: «Les refuges sociaux de la ville. Éléments de symbolique urbaine: la cité, le centre et l´espace vert», *Circé: cahiers du Centre de recherche sur l'imaginaire,* (Paris), nº 3, «Le refuge II», (1972), pp. 247-285.

MILNER, Max: *On est prié de fermer les yeux,* Paris: Gallimard, 1991.

— «L'influence de Bachelard sur la critique littéraire en France» en Jean Gayon et Jean-Jacques Wunenburger (dirs.): *Bachelard dans le monde,* Paris: P.U.F., 2000, pp. 23-36.

MOORMANN, Eric M. y Wilfried UITTERHOEVE: *De Acteón a Zeus: temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro,* Madrid: Akal, [1997].

ORTIZ-OSÉS, Andrés: «Símbolo» en Ángel Aguirre Baztán (ed.): *Diccionario temático de antropología,* Barcelona: Boixareu Universitaria, 1993, pp. 571-577.

— «Visiones del mundo: historia hermeneútica del sentido», en H. G. Gadamer y otros: *Diccionario de hermeneútica,* Bilbao: Universidad de Deusto, 1997, pp. 797-830.

PALACIO, Javier: «Las irradiaciones del mito», *Lateral,* (mayo 1999), p. 10.

PERRIN, Jean: «Les refuges de l'intimité dans l'imaginaire shelleyen», *Circé: cahiers du Centre de recherche sur l'imaginaire,* (Paris), nº 2, «Le refuge I», (1970), pp. 107-173.

PEYRONIE, André: «Labyrinthe» en Pierre BRUNEL (dir.): *Dictionnarie des mythes littéraires,* Paris: Ed. du Rocher, 1988, pp. 915-950.

PRADA, José Maria De La: «El bosque druídico», en *Mitos y leyendas celtas,* Barcelona: MRA, 1996, pp. 107-114.

RICHARD, Jean-Pierre: *Littérature et sensation,* Paris: Ed. du Seuil, 1954.

— *Poésie et profondeur,* Paris: Ed. du Seuil, 1955.

ROUSSEAU, René-Lucien: *Les couleurs: contribution à une philosophie naturelle fondée sur l´analogie,* Paris: Flammarion, 1959, (Symboles).

SIGANOS, André: «Du mythe littérarisé au mythe littéraire», *Iris,* (Grenoble), nº 13, «Mythe et modernité», (1993), pp. 69-81.

STAROBINSKI, Jean: «Jalones para una historia del concepto de imaginación» en *La relación crítica: psicoanálisis y literatura,* Madrid: Taurus, 1974, pp. 137-153.

— «La double légitimité», *Revue Internationale de Philosophie,* nº 150, (1984), pp. 231-244.

TUZET, Hélène: «Les voies ouvertes par Gaston Bachelard à la critique littéraire» en Georges Poulet (dir.): *Les chemins actuels de la critique,* Paris: Union générale d´éditions, 1968, pp. 300-312.

VERJAT, Alain: «Presentación» y «Gilbert Durand y la ciencia del hombre», *El retorno de Hermes: hermeneútica y ciencias humanas,* Barcelona: Anthropos, 1989, pp. 7-10 y 11-19.

— «De l´archétype et du mythe: une approche nouvelle», *Iris,* (Grenoble), nº 13 «Mythe et modernité», (1993), pp. 7-22.

VIERNE, Simone: «Les refuges dans les romans de Jules Verne», *Circé: cahiers du Centre de recherche sur l'imaginaire,* (Paris), nº 2, «Le refuge I», (1970), pp. 53-106.

VIERNE, Simone: «Idéologie, écriture et mythe dans *Châtiments* de Victor Hugo», *Recherches et Travaux,* (Grenoble), nº 15, «L'imaginaire», (1977), pp. 52-69.

— *Rite, roman, initiation,* Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1987.

— «Mythocritique et mythanalyse», *Iris,* (Grenoble), nº 13, «Mythe et modernité», (1993), pp. 43-56.

B- OBRAS DE REFERENCIA

ABELLA, Ignacio: *La magia de los árboles,* Barcelona: R.B.A., 1998.

ABELLA, Rafael: *Los halcones del mar: la gran aventura de la piratería,* Barcelona: Martínez Roca, 1998, (Así vivían).

ABRAMOVICI, Jean-Cristophe: «Nous n´irons plus à l´Enfer», *Magazine Littéraire,* (Paris), nº 349, (déc. 1996), pp. 45-46.

ADAM, Jean-Michel y André PETITJEAN: *Le texte descriptif: poétique historique et linguistique textuelle,* Paris: Nathan,1989.

ADELL, Germán: «Nuevos paisajes: la gestión sensible y creativa del caos», *Astrágalo: cultura de la arquitectura y la ciudad,* (Madrid), nº 8, «La parábola de la ciudad destruida», (mzo. 1998), pp. 45-54.

ALAIN-FOURNIER: *Le grand Meaulnes,* Paris: Fayard, 1971, (Le livre de poche).

ALTHUSSER, Louis: *L´avenir dure longtemps,* suivi de *Les Faits,* Paris: Stock/IMEC, 1994, (Le livre de poche):

APOLLINAIRE, Guillaume: *Alcools,* Paris: Gallimard, 1920.

ARNAU, Joaquín: *72 voces para un diccionario de arquitectura teórica,* Madrid: Celeste, 2000.

ASSUNTO, Rosario: *Ontología y teleología del jardín,* Madrid: Tecnos, 1991.

ATIAS, Christian: «Le juriste et la demeure», *Corps Écrit,* (Paris), nº 9, «La demeure», (1984), pp. 37-45.

AUGÉ, Marc: *Los «no lugares», espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad,* Barcelona: Gedisa, 1993, (Hombre y sociedad).

BAKER, Edward: «Larra, los jardines públicos y la sociabilidad burguesa», *Revista de Occidente,* (Madrid), nº 12, (mzo.-abr. 1982), pp. 43-57.

BALZAC, Honoré de: *Les illusions perdues,* Paris: Garnier-Flammarion, 1966.

BAREAU, André: «Le bouddhisme et la demeure», *Corps Écrit,* (Paris), nº 9, «La demeure», (1984), pp. 95-102.

BAUDELAIRE, Charles: *Les fleurs du mal,* Paris: Garnier-Flammarion, 1964.

BÉJAR, Helena: «Individualismo, privacidad e intimidad: precisiones y andaduras», en Carlos Castilla del Pino (ed.): *De la intimidad,* Barcelona: Crítica, 1989, pp. 33-58.

BELLO, Luis: *El tributo a París,* Madrid: M. Pérez Villavicencio, 1907.

BERNARD, Claudie: «Le brouillage topographique» en *Le chouan romanesque: Balzac, Barbey d'Aurevilly, Hugo,* Paris: P.U.F., 1989, pp. 73-90.

BERTAUD, Jean-Paul: *Francia en los tiempos de la Revolución: 1789-1795,* Buenos Aires: Javier Vergara, 1990, (Vida y costumbres en la historia).

BIESTY, Stephen: *El asombroso libro del interior de un barco de guerra del siglo XVIII,* Madrid: Santillana, 1993.

BLANCQUART, Marie-Claire: «L'espace dans les oeuvres d'Anatole France sur la Révolution», *Revue d'Histoire Littéraire de la France,* (Paris), 90e année, nº 4-5, «Révolution et littérature: 1789-1914» (juil.-oct. 1990), pp. 810-818.

BOLLNOW, Otto Friedrich: *Hombre y espacio,* Barcelona: Labor, 1969.

BRUHN, Wolfgang: *Historia del traje en imágenes,* Barcelona: Gustavo Gili, 1966.

BURGESS, Anthony : *Todo sobre la cama,* Barcelona: Seix Barral, 1982.

CAHN, Isabelle: *Les nus de Renoir,* Paris: Assouline, 1996.

CALATRAVA, Juan: «Casas de papel», *Sileno: variaciones sobre arte y pensamiento,* (Madrid), nº 6, «La casa», (jun. 1999), pp. 30-36.

CAMPS, Victoria: «La reconstrucción de lo público y lo íntimo» en Carlos Castilla del Pino (ed.): *De la intimidad,* Barcelona: Crítica, 1989, pp. 59-76.

Ces maisons qui nous racontent... L´habitat rural au pays des feuillards, A.C.A.F.P.A. du Canton de Châlus, 1997, (Mémoires).

CHARTIER, Roger: *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII: los orígenes culturales de la Revolución francesa,* Barcelona: Gedisa, 1995.

CHOAY, Françoise: *El urbanismo: utopías y realidades,* Barcelona: Lumen, 1976.

CHODERLOS DE LACLOS, Pierre: *Les liaisons dangereuses,* Paris: Gallimard, 1972.

CORBIN, Alain: «Paris-province» en Pierre Nora (dir.): *Les lieux de mémoire,* vol. 2, (4ª ed.), Paris: Gallimard, 1997, (Quarto), pp. 2851-2888.

CRESPELLE, Jean-Paul: *La época de los impresionistas,* Buenos Aires: Vergara, 1990, (Vida y costumbres en la historia).

CROW, Thomas E.: *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII,* Madrid: Nerea, 1989.

DEFOE, Daniel: *Vida y extrañas y sorprendentes aventuras de Robinson Crusoe de York, navegante,* Barcelona: Carroggio, 1984.

DELGADO, Manuel, Jorge WAGENSBERG y Agustín GARCÍA CALVO: «La ciencia: pro y contra», *Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura,* (Barcelona), nº 20, «El cuento de la ciencia», (1995), pp. 75-83.

DELUMEAU, Jean: *Une histoire du paradis: le jardin des délices,* Paris: Fayard, 1992.

DIBIE, Pascal: *Etnología de la alcoba: el dormitorio y la gran aventura del reposo de los hombres,* Barcelona: Gedisa, 1989.

— *La pasión de la mirada: ensayo contra las ciencias frías,* Barcelona: Seix Barral, 1999.

DÍEZ DEL CORRAL, Juan: «Algunas notas sobre la cuestión de las periferias», *Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura,* (Barcelona), nº 34-35, «De espacios y lugares: preocupaciones y ocupaciones», (1998), pp 93-99.

ESPINÓS, Josefa y otros: *Así vivían durante la Revolución Francesa,* Madrid: Anaya, 1992.

ESTÉBANEZ CALDERON, Demetrio: *Diccionario de términos literarios,* Madrid: Alianza, 1999.

FAJARDO CALDERA, Maria Isabel: «Incesto» en Ángel Aguirre Baztán (ed.): *Diccionario temático de antropología,* Barcelona: Boixareu Universitaria, 1993, pp. 371-376.

FARIÑA TOJO, José: *La ciudad y el medio natural,* Madrid: Akal, 1998.

FERNÁNDEZ POLANCO, Valentín: «La construcción de espacios de racionalidad», *Astrágalo: cultura de la arquitectura y la ciudad,* (Madrid), nº 12, «La ciudad y las palabras», (sept. 1999), pp. 25-38.

FERRER BENIMELI, José A.: *La masonería española en el siglo XVIII,* Madrid: Siglo veintiuno, 1974.

FLAQUER, Lluís: «Tres concepciones de la privacidad», *Sistema: revista de ciencias sociales,* (Madrid), nº 58, (1984), pp 31-44.

FLOR, Fernando R. de la: «Presencia de una ausencia: la dimensión aurática del monumento y la ciudad histórica en la Edad Moderna», *Astrágalo: cultura de la arquitectura y la ciudad,* (Madrid), nº 10, «El efecto de la globalización: escenarios posurbanos», (dic. 1998), pp. 81-94.

FLAUBERT, Gustave: *L'éducation sentimentale: histoire d'un jeune homme,* Paris: Garnier-Flammarion, 1969.

FOUCAULT, Michel: «Entrevista con Michel Foucault: "Arquitectura, saber y poder"», *Astrágalo:cultura de la arquitectura y la ciudad,* (Madrid), nº 11, «Arquitectura y mass-media», (mayo 1999), pp. 83-96.

FRANCE, Anatole: *Les Dieux ont soif,* Paris: Calmann-Lévy, 1912.

GAWOLL, Hans-Jürgen: «El paseo: ensayo sobre la anticuada usanza del andar», *Revista de Occidente,* (Madrid), nº 160, (sept. 1994), pp. 83-100.

GILSON, Paul: «Balada de los Campos Elíseos» en Doré Ogrizek (ed.): *París,* 2ª ed, Madrid: Castilla, 1955, pp. 313-328.

GIRARDET, Raoult: «Les trois couleurs» en Pierre Nora (dir.): *Les lieux de mémoire,* vol. 1, (4ª ed.), Paris: Gallimard, 1997, (Quarto), pp. 49-66.

GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, Mariano H. De OSSORNO y Luis CASTRO NOGUEIRA: «De espacios mentales, imágenes y razones», *Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura,* (Barcelona), nº 34-35, «De espacios y lugares: preocupaciones y ocupaciones», (1998), pp. 51-60.

GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A.: «Espacio» en Ángel Aguirre Baztán (ed.): *Diccionario temático de antropología,* Barcelona: Boixareu Universitaria, 1993, pp. 229-234.

GURY, Jacques: «À la découverte de l'île au coeur du jardin dans les domaines de France sous le règne de Louis XVI» en François Moureau (dir.): *L'île: territoire mythique,* Paris: Aux amateurs de livres, 1989, (Littérature des voyages), pp. 123-135

HANNERZ, Ulf: *Exploración de la ciudad: hacia una antropología urbana,* Madrid: FCE, 1993.

HEMINGWAY, Ernest: *París era una fiesta,* Barcelona: Seix Barral, 1985.

HEYDEN-RYNSCH, Verena Von Der: *Los salones europeos: las cimas de una cultura femenina desaparecida,* Barcelona: Península, 1998.

HUGO,Victor: *Notre-Dame de Paris,* Paris: Garnier-Flammarion, 1967.

HUYSMANS, J.-K.: *À rebours,* Paris: Gallimard, 1977, (Folio).

IBÁÑEZ, Tomás: «Ciencia, retórica de la "verdad" y relativismo», *Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura,* (Barcelona), nº 20, «El cuento de la ciencia», (1995), pp. 33-40.

ILLICH, Iván: «La reivindicación de la casa», *Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura,* (Barcelona), nº 34-35, «De espacios y lugares: preocupaciones y ocupaciones», (1998), pp. 47-50.

ISAMBERT, François-André: «Fête» en *Encyclopædia Universalis,* 7, Paris: Encyclopædia Universalis, 1985, pp. 911-915.

JEANNEL, Bernard: *Le Nôtre,* Barcelona: Stylos, 1986.

LEFEBVRE, Clotilde: *Paris,* Paris: Gallimard, [1996].

LÓPEZ ARANGUREN, José Luis: «El ámbito de la intimidad» en Carlos Castilla del Pino (ed.): *De la intimidad,* Barcelona: Crítica, 1989, pp. 17-24.

LUCENA SALMORAL, Manuel: *Piratas, bucaneros, filibusteros y corsarios en América,* Madrid: Maphre, 1994.

MAC ORLAN, Pierre: «Puentes y muelles» en Doré Ogrizek (ed.): *Paris,* 2ª ed., Madrid: Castilla, 1955, pp. 463-482.

MACDONALD, John: «Waterloo / 18 de junio de 1815» en *Grandes batallas del mundo,* Barcelona: Folio, 1995, pp. 70-81.

MARBECK, Georges: *L'orgie: voie du sacré, fait du prince, instinct de fête,* Paris: Robert Laffont, 1993.

MAZATAUD, Pierre: «Le village limousin» y «Les Limousins et la religion» en *Limousin,* Paris: Hachette, 1997, pp. 72-76 y 77-82.

MICHELET: *Historie de la Révolution française,* 2 t., Paris: Robert Laffont, 1979.

MONTESQUIEU, *Les lettres persanes,* Paris: Garnier-Flammarion, 1964.

MOORMANN, Eric M. y Wilfried UITTERHOEVE: *De Adriano a Zenobia: temas de la historia clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro,* Madrid: Akal, [1998].

NEUMEISTER, Sebastian: «La ciudad como teatro de la memoria: argumentos literarios en favor de un entorno humano», *Revista de Occidente,* (Madrid), nº 145, «El viaje y las ciudades: geografía y leyenda», (jun. 1993), pp. 65-79.

NIETO, José Antonio: *Cultura y sociedad en las prácticas sexuales,* Madrid: Fundación Universidad-Empresa, 1989.

OZOUF, Mona: «Le calendrier nouveau», *Magazine Littéraire,* (Paris), nº 258, (oct. 1988), pp. 21-26.

PÉREZ LACARTA, Ana María: «Dos autobiografías en la obra de Althusser», *RICUS: Filología,* (Soria), XIII, nº 1, (1995), pp. 87-96.

PERROT, Michelle y Roger-Henri GUERRAND: *De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial,* vol. IV en Philippe Ariès y Georges Duby (dirs.): *Historia de la vida privada,* V vols., Madrid: Taurus, 1989.

PLA, Josep: *Notas sobre París,* Barcelona: Destino, 1990.

POE, Edgar Allan: *Las aventuras de Arturo Gordon Pym,* Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947, (Austral).

— «El tonel de amontillado», en *Cuentos I,* Madrid: Alianza, 1989, pp. 158-165.

POUNDS, Norman J. G.: *La vida cotidiana: historia de la cultura material,* Barcelona: Crítica, 1992, (Serie mayor).

PRADO BIEZMA, Francisco Javier Del: *Cómo se analiza una novela,* Madrid: Alhambra, 1984.

— *Análisis e interpretación de la novela: cinco modos de leer un texto narrativo,* Madrid: Síntesis, 1999.

PROUST, Marcel: *Du côté de chez Swann,* Paris: Gallimard, 1954.

RAGON, Michel: «L'inexplicable Vendée», *Magazine Littéraire,* (Paris), nº 258, (oct. 1988), pp. 30-32.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

RAMÍREZ, José Luis: «La construcción de la ciudad como lógica y como retórica: los dos significados de la ciudad», *Astrágalo: cultura de la arquitectura y la ciudad,* (Madrid), nº 12, «La ciudad y las palabras», (sept. 1999), pp. 9-24.

RECIO GARCÍA, Tomás: « Presencia de Grecia y de Roma clásicas en la Revolución francesa de 1789: los grandes oradores de la Convención», *El Basilisco,* (Oviedo), 2ª época, nº 3, (en.-febr. 1990), pp. 41-48.

REY, Alain y otros: *Dictionnaire historique de la langue française,* 3 t., Paris: Dictionnaires Le Robert, 1998.

Ritual del aprendiz masón: grado primero del rito escocés antiguo y aceptado. Obras masónicas oficiales I, Madrid: Felipe Samarán, 1923.

RIVERA BLANCO, Javier: «El patrimonio y la restauración arquitectónica: nuevos conceptos y fronteras», *Astrágalo: cultura de la arquitectura y la ciudad,* (Madrid), nº 10, «El efecto de la globalización: escenarios posurbanos», (dic. 1998), pp. 119-127.

ROBERT, Maurice: «Habitats annexes et temporaires» y «Quelques rites et pratiques relatifs à la maison» en *Les maisons limousines,* Limoges: S.E.L.M., 1978, pp. 105-113 y 125-130.

— «L´espace dans tous ses états: regards de l´ethnologue», «Regards anthopologiques sur les espaces urbains» y «Dialectique aux limites: le dehors et le dedans, agrégations et conflits» en *Approches anthropologiques des espaces: villages, pays, sentiment d´appartenance en Limousin,* t. I, Limoges: C.N.R.S./Ministère de la Culture, 1986, pp. 7-13, 19-30 y 241-249.

— «Identité, identités: comment peut-on être Limousin» en *Limousin et Limousins: image régionale et identité culturelle,* Limoges: Lucien Souny, 1988, pp. 13-23.

ROSENAU, Helen: *La ciudad ideal,* Madrid: Alianza, 1986.

ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Julie ou la nouvelle Héloïse,* Paris: Garnier-Flammarion, 1967.

Sagrada Biblia, Madrid: B.A.C., 1971.

SANTAMARINA, Cristina: «Elogio y denuesto de una metáfora», *Sileno: variaciones sobre arte y pensamiento,* (Madrid), nº 6, «La casa», (jun.1999), pp. 39-45.

SANZ BOTEY, José Luis: «Espacios, formas, imágenes... ideas, lenguaje, palabras: reflexiones en torno a las vanguardias y a la desintegración del quehacer arquitectónico», *Astrágalo: cultura de la arquitectura y la ciudad,* (Madrid), nº 12, «La ciudad y las palabras», (sept. 1999), pp. 99-106.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

SENNET, Richard: *La conciencia del ojo,* Barcelona: Versal, 1991.

— *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental,* Madrid: Alianza, 1997.

SERULLAZ, Maurice: *Encyclopédie de l'Impressionnisme,* Paris: Somogy, 1974.

SIMENON, Georges: *Les inconnus dans la maison,* Paris: Gallimard, 1941, (Folio).

STAROBINSKI, Jean: *1789: los emblemas de la razón,* Madrid: Taurus, 1988.

STENDHAL: *La chartreuse de Parme,* Paris: Garnier-Flammarion, 1964.

STEVENSON, Robert Louis: *La isla del tesoro,* Barcelona: Vicens Vives, 1990.

— *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde,* Madrid: Cátedra, 1995, (Letras universales).

TERNOIS, Daniel et Ettore CAMESASCA: *Tout l'oeuvre peint de: Ingres,* Paris: Flammarion, 1984, (Les classiques de l'art).

TOCQUEVILLE, Alexis de: *El Antiguo Régimen y la Revolución,* Madrid: Guadarrama, 1969.

TOULET, M.: *À la découverte du Limoges ancien: des châteaux à Limoges,* Limoges: Les presses du Centre, [s. a.].

TOURNIER, Michel: «Défense et illustration des mauvaises herbes» en *Célébrations,* Paris: Mercure de France, 1999, pp. 21-24.

TULARD, Jean, Jean-François FAYARD et Alfred FIERRO: *Histoire et dictionnaire de la Révolution française: 1789-1799,* Paris: Robert Laffont, 1987.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel: *La literatura en la construcción de la ciudad democrática,* Barcelona: Crítica, 1998.

VERNE, Jules: *París en el siglo XX,* Barcelona: Planeta , 1995.

— *Los quinientos millones de la begún,* Madrid: Debate, 1982.

VIDLER, Anthony: *El espacio de la Ilustración: la teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII,* Madrid: Alianza, 1997.

WEBER, Eugen: *Francia: fin de siglo,* Madrid: Debate, 1989.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

WOOTEN, Geoffrey: *Waterloo 1815: el nacimiento de la Europa moderna,* Madrid: Eds. del Prado, 1994, (Ejércitos y batallas: batallas de la historia, 4).

YALOM, Marilyn: *Historia del pecho,* Barcelona: Tusquets, 1997, (Los cinco sentidos).

ZÁRATE MARTÍN, Antonio: *Ciudad, transporte y territorio,* Madrid: Cuadernos de la UNED, 1996.

— y Mª Teresa RUBIO: *Análisis de la ciudad: espacio heredado, objetivo y percibido,* Madrid: UNED, 1990.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES