

A muller na obra novelesca de Louise Maheux-Forcier. A busca da súa liberación.

Aurea Fernández Rodríguez

Introducción

A muller na historia da novela do Quebec estivo moito tempo relegada ó último plano. Cando o personaxe feminino empeza a coller algunha importancia aparece como un ser despojado, escuro, incapaz de pracer ou de amor. Na obra do escritor André Langevin, *Le temps des hommes*¹ a maneira de tratar a muller testemuña unha certa madurez no autor xa que a súa obra sería imposible entendela sen a intervención do personaxe feminino. Pero aínda que haxa autores que falen da muller antes dos anos sesenta, esta só existe na sombra patriarcal.

Hai que engadir tamén que o sexo dos protagonistas corresponde, en xeral, ó dos seus creadores polo que o número de mulleres escritoras no Quebec é ben inferior ó dos homes no tempo sinalado. Michel O'Neill² percátase de que unha gran maioría dos heroes das novelas publicadas entre 1960 e 1973 son homes (o sesenta e nove por cento e só o vinteseite por cento son mulleres). Os personaxes das cinco novelas³ polo de agora publicadas pola autora Louise Maheux-Forcier son mulleres e forman parte desa minoría indicada por O'Neill no seu traballo.

1. André Langevin, *Le temps des hommes*, Montréal: Le Cercle du Livre de France, 1956.

2. M. O'Neill, et collaborateurs, *Le roman québécois contemporain, attitudes et réactions de 84 personnages*, suivi de romans et téléromans québécois éléments de comparaison par Line Ross et Hélène Tardif, cahier 13. Département de sociologie, Université Laval, 1975.

3. Hoxe Louise Maheux-Forcier adicase a escribir obras dramáticas para a radio e a televisión do Quebec porque a novela non lle daba, economicamente falando, para vivir. Nembargantes nunha das entrevistas que tiveron con ela en Montreal afirmou que o que realmente lle pracia era escribir novelas e pensaba volver de novo a publicar unha que tiña empezada dende hai algún tempo. As cinco novelas que imos tratar aquí son *Amadou*, coa que gañou o premio do «Cercle du Livre de France» no ano 1963, un dos máis prestixiosos premios no Quebec, cando ela tiña 33 anos e que lle fixo abandonar a música pola literatura. Louise Maheux-Forcier era unha gran pianista pero a música só lle permitía expresarse interpretando obras doutros, mentres que a literatura lle ofrecía creatividade propia. A segunda novela, *L'Île Joyeuse*, foi publicada ó ano seguinte. *Une Forêt pour Zoé* publicouna no ano 1969 e con ela gañou un novo premio do goberno federal. *Paroles et musiques* aparece no ano 1973. A súa última novela, *Appassionata*, que publica no ano 1978, vai adicada ó editor Pierre Tisseyre que se arriscou a facer realidade a publicación do seu primeiro libro quince anos atrás. Aquí Louise Maheux-Forcier pregúntase se pagou a pena abandonar a música pola literatura, pois a pesar de escribir varios libros (novelas, uns relatos, obras dramáticas para a radio e a televisión) segue a ser case unha descoñecida para os lectores do Quebec. Na última novela xoga coa relación entre a autobiografía e a ficción.

Algúns pensaron que as heroínas de Louise Maheux-Forcier estaban vencelladas coas das escritoras Diane Giguère e Michèle Mailhot. Todas elas buscan a liberdade no amor pero só chegan a ela na soidade. Pode que mostren ese mesmo berro desesperado, pero a nosa autora descoñecía a obra das dúas escritoras citadas. Se custe o que custe temos que buscar algunha influencia sobre a novela de Louise Maheux-Forcier hai que chegar ás obras da novelista francesa Violette Leduc⁴, contemporánea de Jean Genet. A historia que conta nos seus libros é máis ou menos a mesma, é dicir, a dunha vontade pelexando contra a degradación, a miseria e a exaltación da paixón homosexual.

Un dos temas que parece estar ligado ó sexo dos escritores do Quebec privilexiado polas mulleres escritoras é o tema do amor, con toda a súa problemática. Os triángulos amorosos ou parellas «paralelas» formadas por un home e unha muller que pertencen a outra parella son personaxes que viven en concubinato por negarse a oficializar a súa situación mediante o matrimonio. O amor concibido dunha maneira máis libre é unha manifestación de transformacións considerables nesta sociedade sumamente católica e conservadora. Na obra de Louise Maheux-Forcier, o amor só é realizable e verdadeiramente libre entre mulleres e mesmo entre irmán e irmá. O tema das relacións incestuosas simboliza na literatura do Quebec o que se lle deu en chamar «estoupido da sexualidade».

O tema da homosexualidade feminina na obra de Louise Maheux-Forcier, ligado a liberdade, dá vida a un tipo de personaxes inéditos: as lesbianas⁵. Esta temática é moi interesante para determinar, non só a orixinalidade das novelas desta escritora, senón para dar a medida da evolución da literatura do Quebec.

Antes dos anos trinta «le roman du terroir» ou novela da terra sobrevaloraba o traballo no agro e os canadinos-franceses consagrados ó cultivo da terra. Nesa época, o tema da sexualidade nin se tocaba, xa que o pracer carnal era case sempre sinónimo de pecado.

Entre os anos 1930 e 1960 prodúcese unha metamorfose neste eido. O Quebec realiza unha transformación profunda debido a unha industrialización acelerada. Os personaxes novelescos aspiran á liberdade e falan do corpo e da sensualidade pero aínda non poñen en dúbida abertamente os principios e os valores tradicionais.

Cando arrincou a «Revolución tranquila»⁶, nos anos 60, a sexualidade reivindicou ser asumida abertamente, namentres saltaban tódolos ferrollos tradicionais na sociedade do Quebec.

4. Violette Leduc, *Thérèse et Isabelle, La femme au petit renard, Trésors à prendre*, as tres publicadas en París: Gallimard.

Violette Leduc non só foi contemporánea de Jean Genet senón que foi súa compañeira pero contrastaban enormemente ata o punto de que Violette Leduc chega a opoñerse fortemente ó carácter machista de Jean Genet.

5. O tema da homosexualidade masculina, aínda que moito menos importante, tamén é evocada no personaxe de Manuel na novela *L'Île Joyeuse*. Este amigo de Stéphane é curiosamente o único membro do pequeno grupo de compañeiros do conservatorio do que Isabelle gardará unha certa amizade.

6. Coa expresión escura «Révolution tranquille», empregada pola primeira vez por un xornalista canadino-inglés, sinálase a evolución acelerada que coñeceu o Quebec nos anos sesenta. Segundo Marcel Rioux, isto foi un simple movemento de reforma (M. Rioux, *La question du Québec*, Montréal: Editions Parti pris, 1976, p. 105).

Coa chegada dos liberais ó poder, o Quebec viviu un verdadeiro desbloqueo dos espíritos e dos costumes. O pobo puxo todo en cuestión: a súas ideoloxías, a súa identidade individual e colectiva, os seus problemas nacionais... Cos anos 60 prepárase a liquidación dos vellos esquemas e as escritoras aproveitan para facérense escoitar. Louise Maheux-Forcier é a primeira que se atreve a tratar o tema tabú dos amores prohibidos. Moitas mulleres mostráronse identificadas coas súas protagonistas, principalmente con Nathalie de *Amadou* (1963), pero algúns aínda chegaron a calificar o seu primeiro libro como unha novela inmoral.

As nais das protagonistas de *L'Île Joyeuse* e de *Une Forêt pour Zoé*, saben moi ben inculcar ás súas fillas, Isabelle e Thérèse, un sentimento negativo do mal de amor considerado como enfermidade, doenza «vergonzosa» por riba. Isto provocará nelas unha actitude de revolta.

Contrariamente ós personaxes literarios anteriores a 1960, as mulleres desta autora son máis lúcidas consigo mesmas, máis individualistas, e intentan afirmarse afirmando a súa liberdade. Estas, adolescentes as primeiras e xa mulleres as das tres últimas novelas, negan o modelo materno e arredanse do medio no que se criaron.

Velaquí un xiro na evolución da sociedade canadiano-francesa visto a través das súas obras literarias. Unha das características dominantes desta literatura é a interdependencia que mostra entre o universo ficticio e as realidades sociais contemporáneas. Dominado política, económica, e financeiramente polos medios anglo-saxóns, o Quebec atopou nas obras dos seus escritores o eco dos seus problemas e a expresión dos seus ideais. A literatura chegou a ser un instrumento de combate social, político e mesmo un refuxio.

Tendo en conta a época da publicación destas novelas e do retraso acusado polo pobo quebequiano, a súa linguaxe aparece ben atrevida. Thérèse, duns trinta anos de idade, defende os amores «ilícitos», convencida de que os amores libres son mellores e máis puros cós lazos do casamento. O desexo e o pracer xa non poden ser calados nin prohibidos á muller. As heroínas de Louise Maheux-Forcier son personaxes que aspiran a realizarse completamente como persoas, a lograr as súas vidas facendo caso omiso das ideoloxías recibidas.

En boa parte dos relatos, as narradoras e as heroínas atópanse confundidas na persoa «eu». A asociación de ideas así presentada pode expresar, non só mellor a personalidade individual das protagonistas, senón a pouca ou case que ningunha evolución psicolóxica das mesmas, pois as cinco historias aparecen moi vencelladas en diversos aspectos.

Amadou

Dende o principio ata ó final Nathalie aparece enteira, dunha soa peza, lúcida con ideas ben claras. O seu carácter estable e seguro ven ser reforzado pola forma circular da obra, xa que a situación final atópase coa situación inicial: Nathalie está aínda diante do cadáver do seu home Julien, a quen asasinou aquela mesma noite. Só importa a busca dunha verdade, dunha felicidade imposible de alcanzar nun mundo

onde falta o esencial, a autenticidade. Para ela a vida san e normal cheira que fede coma as rosas podres. Pois todo o que non é conciencia é falso e está abocado á destrución, á morte e á descomposición. Nathalie atopou unha vez a súa verdade con Anne pero máis aló no lle será posible facela realidade.

A incoherencia de Julien buscando refuxio na bebida oponse claramente á fidelidade permanente de Nathalie para manter os seus desexos. Mesturando imaxes e recordos que aparecen bastante imprecisos, Nathalie presenta a súa revolta contra o tradicional, a rutina, a busca da liberdade, do pai e do amor verdadeiro.

Nesta novela e nas demais, todas elas escritas en primeira persoa, non resulta sempre doado distinguir a voz da narradora da da protagonista. Isto complícanos a análise do grao de evolución e a descripción de cada personaxe. Existen pasaxes onde se mostra unha certa distancia de punto de vista entre a heroína e a narradora: a primeira visión que tivo de Julien foi a dun home guapo, alto pero pouco a pouco queda decepcionada por todos. Mesmo Sylvia, a perfecta, será baixada do seu pedestal. Un tanto endurecida pola súa experiencia e polas circunstancias da súa vida, ponse así de relevo a inocencia, a inxenuidade ou as ilusións da protagonista (Nathalie) fronte á madurez da narradora, que descobre a insatisfacción e a falta de integridade nos demais. Tódalas experiencias vividas por Nathalie ó lado das distintas persoas que coñeceu foron novas tentativas de refuxio ou de recuperación despois da morte de Anne pero só contribuíron a arrincarlle a súa pureza infantil e a súa simplicidade da nenez que tanto bota de menos. Aínda que o mundo da infancia ocupe un lugar importante tanto en *Amadou* como nas dúas novelas seguintes, a novidade das mesmas non radica no trato deste tema. Son poucas, pero outras obras contemporáneas ás de Louise Maheux-Forcier, como *Poupée* (1963), de Claire Mondat, converten o país da infancia no lugar privilexiado dos personaxes.

L' Ile joyeuse

Nun bar onde está a esperar ó seu noivo, Isabelle, no momento en que se afasta da súa mocidade, lembra anacos vividos ou imaxinados da súa infancia. A imaxe dunha muller e dun home recórdalle a Stéphane, o seu primeiro amor, e a súa muller Julia. Dende aquí arrincan tódolas lembranzas que viviu entre un grupo de artistas que coñeceu no Conservatorio. Stéphane fíxolle descubrir o amor ou, máis ben, o revés do amor e da felicidade que buscaba. Aínda que só aparece na metade do libro, Julie é un elemento importante para a descripción da protagonista. É a muller de Stéphane. A pesar da súa rivalidade e tan raro como poida parecer, Isabelle non a odia. En realidade, trátase dunha repetición da parella Nathalie-Sylvia coa diferenza de que Stéphane permítese a liberdade de amar as dúas mulleres á vez. Amores sen polos destrozados e renovados conforman estes personaxes uns perfís de apátridas que nos evocan —aínda que a media tinta— unha sociedade canadiano-francesa sen lazos culturais ou sociais ben definidos. Julia que se di de tódolos sitios segue o xogo. Isabelle recibiu unha educación semellante á de Nathalie. Como Nathalie, Isabelle aguanta a fatalidade sen a menor resistencia. Nada poden facer contra a brevidade da vida e elas son vítimas sen a posibilidade de escoller. O único esforzo de resolución e de vontade que a adolescente mostra é cara a Julia á que lle profesa unha gran admiración. Educada nun medio realmente canadiano-francés, Isabelle coñece mellor a súa nai pero vai escapar pola porta dunha neurose erótica do soño

coma a heroína. Isabelle volta unha e outra vez á illa⁷ da súa infancia onde quere levar os seus seres máis queridos.

Cando se sente manipulada (por Stéphane) a súa actitude de vinganza permanece xorda e silenciosa. Segue a ser o mesmo ser pasivo ca súa compañeira anterior. Ten reaccións un tanto contradictorias e parecen máis instintivas que razoadas: a súa crueldade exercea sobre todo contra os que debería naturalmente querer máis e non contra os que debería odiar. O odio contra a súa nai e o seu irmán pequeno está pouco xustificado nos defectos que lles atopa. Sen embargo é particularmente tenra con Stéphane cando fai proba de terribles crueldades e das peores vilezas con ela. Adulta atopa un novo compañeiro que podería liberala pero as imaxes de Stéphane e Julia, da súa infancia volven unha e outra vez despois de varios anos para agarrarse a elas ata a liberación.

Nesta novela repítase a mesma estrutura circular da primeira obra xa que a situación final atópase coa inicial. Aínda que a duración da historia de *l'Île Joyeuse* non é máis clara ca de *Amadou*, a súa dimensión temporal si o é. Sabemos que Isabelle deixa errar o seu pensamento durante unha hora polo que deducimos que pensa máis rápido que a maioría dos lectores que poden ler os seus pensamentos máis rápido do que se poden dicir en voz alta. A duración do relato podería corresponder a esa idea de que o pensamento é máis rápido ca palabra. Isabelle non consegue pronunciarse entre o seu papel de personaxe-axente e o de narradora. A presenza da narradora bórrase cada vez máis para deixar unha ausencia simulada.

Une Forêt pour Zoé

Thérèse, a heroína e a narradora de *Une Forêt pour Zoé* relata tamén lembranzas da súa infancia. Foi Zoé, unha neniña roxiña que lle fixo comprender que a súa nenez non foi máis que unha mentira. Zoé aparece coma unha presenza obsesiva, insistente que se impón definitivamente. Desvíaa do proxecto inicial de escribir un libro sobre Alberobello obrigándoa a escribir a historia das súas relacións. Foi ela tamén quen lle fixo descubrir o amor. Zoé é o pretexto que a narradora atopou para comunicar os seus desexos, as súas preocupacións, as súas emocións e ó mesmo tempo para reinventar a súa infancia lonxe das mentiras que se lle contan xeralmente ós nenos. Volvemos ver aquí de novo a historia das heroínas anteriores. Así como Nathalie quería parecerse a Anne ou a Sylvia, e que Isabelle quería facer coma Julia, Thérèse quere sobre todo imitar a Zoé. Mais contrariamente ós personaxes anteriores, Thérèse deixa entender que hai que aprender a esquecer o mundo da infancia.

Dende as primeiras páxinas da novela a locutora fala de Zoé sen dirixirse a ela directamente. Pero non podendo privarse dese elemento da comunicación

7. A illa é un dese elementos que se repiten unha e outra vez como «leitmotifs» para interromper a liñalidade tradicional de cada relato. Cada personaxe semella un ser obsesionado, aínda que firme nas súas ideas, polo que nos permite opoñer, por unha banda, personaxes concretos e, por outra, os tipos xenéricos. Anne, Zoé, Julia e Sylvia son personaxes, individuos únicos e irremplazables. Os personaxes opoñentes, polo contrario, son descritos segundo as súas actitudes coma tipos xenéricos: a figura da nai é o tipo da muller sumisa, dona da casa que se limita ás súas obrigacións de esposa e de nai dos seus fillos. Estas mulleres convértense en figuras simbólicas do universo novelesco. O home é o símbolo do macho sen corazón.

representado pola segunda persoa, Zoé deixa de ser esa non persoa lonxana da que fala a locutora a un lector virtual ou a un destinatario externo; convértese na persoa non subxectiva que representa en realidade ó destinatario interno. Coma nos outros relatos a función da alocutora faise constante para impoñer o seu punto de vista. Así as parábolas de Thérèse vistas a través de Zoé –destinataria interna– toman unha dimensión totalmente diferente á que lle da a nai de Thérèse. Zoé caracterízase por un saber contrario e xeralmente superior ó da locutora. Thérèse-locutora é totalmente consciente da ausencia da súa audiencia. Sabe que a súa interlocutora non é máis que un fantasma que a persegue e que só está presente na súa conciencia. Recoñece que o alocutor, representado por Zoé ou outros personaxes, só é un pretexto que lle permite revelar os seus soños, pensamentos, reflexións e as obsesións máis íntimas da mesma maneira que as expresaría si se atrevese a dicilas en voz alta. Coas dúbidas e os reproches, a locutora dá unha certa función de vulgar ó seu alter ego.

Paroles et Musiques

Paroles et Musiques é tamén unha novelista a que escribe o seu libro «testamento», donde describe lembranzas do final da súa infancia e da súa adolescencia que se repiten como «leitmotifs». A todo isto mestura o seu estado de ánimo actual de muller enferma e as súas angustias de novelista.

A identificación da locutora faise máis difícil xa que non empeza a facer o seu papel ata o momento que ve a morte preto. A disolución do personaxe comeza polo seu anonimato; a heroína non ten nome, só ten unha voz interior, mais pouco a pouco vaise afirmando e a instancia queda substituída polo personaxe. A súa alocutora principal, Geneviève, non é aquí só esa memoria cómplice que permite coñecer á locutora senón tamén a que fai que o relato poida continuar coma no caso de Sherezade das *Mil e unha noites*.

Todo pasa en escenas evocadas, imaxinadas e lembradas. O medo da morte e da vellez parece obsesionar, aquí máis ca en ningún outro sitio, a unha locutora que anda pola corentena. A diferenza das outras protagonistas semella apiadarse da súa nai como se quixese apiadarse dela mesma. Hai tamén unha evolución na súa forma de pensar: aínda que consagrada ó soño sabe que o seu mal non está provocado pola humanidade; é o tempo que pasa, a vellez, a enfermidade en definitiva un mal que atinxe a calquera ser humano.

Nos casos anteriores o mal era máis ben personal e a humanidade era a culpable. Despois deste profundo buceo na súa memoria cando toma posesión do uso dos seus sentidos ó saír da sala de operación, constata que esa vixilia non a conduciu á morte como ela pensaba senón ó brutal despertar no seu corpo de muller, un corpo agora fanado. Neste libro testamento, que lle devolve a súa imaxe, atopa novas razóns de vivir e de seguir tirando adiante.

Monólogo interior: evolución⁸

Os seus berros de reivindicación, mesmo de revolta exprésanse por medio de longos monólogos que chegan a constituír a trama dos seus relatos autodiexéticos.

8. Sobre o monólogo interior véxase entre outros: E. Dujardin, *Les lauriers sont coupés*; D. Cohn, *Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris: Seuil, 1981

Incapaces de comunicar dunha maneira normal, estas mulleres péchanse no silencio e na soidade. Esta forma de monólogo interiorizado permite descubrir a conciencia núa, inocente e natural de cada unha das locutoras, esto é, o que senten, saben ou perciben sen intermediario algún. Diante desta conciencia-espacio-suxeito, o lector pensa estar so. Mais esta crenza indúcea a propia autora porque o que aquí importa é o que a novelista anda a buscar.

A actitude de rexeitamento provocada polo desamor e a infidelidade da que son vítimas é o seu último recurso que lles queda cando se atopan soas. Rexeitan o matrimonio e maila maternidade considerada desvalorizante no que se contraponen ós personaxes de novelas anteriores onde se daba unha explotación valorizante ó tema da nai.

A utilización do monólogo interior fai máis difícil a distinción dos suxeitos personalizados, é dicir, os personaxes e os suxeitos que falan (as locutoras). O que o monólogo nos revela do personaxe é que non nolo mostra como escritor senón como un posible escritor que aspira ó amor, á escritura, en definitiva á realización del mesmo. Esta técnica permite crear unha ilusión inmensa pero pode chegar á inacción e mesmo ó aburrimiento. Louise Maheux-Forcier consegue evitalo opoñendo á pasividade da acción dos personaxes a actividade da súa imaxinación, ó espacio interior que as encadea o espacio exterior onde viven coa súa imaxinación.

Aínda que tódolos monólogos que tratamos teñen unha intencionalidade psicolóxica hai de *Amadou* a *Appassionata* un trato diferente da primeira persoa e por suposto da situación de comunicación das locutoras.

Tanto en *Amadou* coma en *L'Île Joyeuse* o papel da autora está completamente camuflado e os relatos transcorren nun ámbito sen referencias descritas ó lector. Aquí estamos en presenza dun mundo pechado. A locutora conta como se o fíxese unicamente a alguén da súa mesma condición e clase. Trátase máis ben dunha meditación cara a dentro, da primeira persoa cara a ela mesma e non dunha primeira persoa (eu) hacia a segunda (ti). Aquí Louise Maheux-Forcier parece escribir, en primeiro lugar, para ela mesma.

Nas tres últimas novelas a narradora acouba a miúdo nas preocupacións técnicas do seu labor de escritora. *Une Forêt pour Zoé* mostraba xa por primeira vez a dificultade de poder escribir a novela desexada. Thérèse vese mesmo obrigada a escribir o que ela non quería. A escritura convértese así non só nese medio de expresar o universo interior, marxinal e secreto de cada heroína senón tamén no medio que contribúe a liberarse de tódolas eivas exteriores. Thérèse non puido escribir a historia que tiña en proxecto, Renée R. non conseguiu publicar a novela que desexaba para converterse nunha escritora famosa. Desanimada e desesperada remata sacándose a vida. Aquí a autora, a locutora (suxeito na súa función comunicativa) e algunhas veces a protagonista fúndense e confúndense na primeira persoa.

(Trad. do inglés por Bony Alain); D. Sallenave, «A propos du monologue intérieur, lecture d'une théorie», *Littérature* 5, Février 1972; L. Francoeur, «Pour une typologie du monologue intérieur», *Neohelicon* IV, 3-4, 1976. E máis concretamente, sobre esta autora, o noso artigo «La fonction du monologue intérieur dans *Appassionata* de Louise Maheux-Forcier», en *Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, 3, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1989, pp. 83-95.

As protagonistas son incapaces de manter algunha forma de interlocución que non sexa con elas mesmas. Nathalie e Isabelle comezan temerosas esa busca de distintos «alocutores» que van a proseguir con máis forza as súas compañeiras Thérèse, a narradora anónima da cuarta novela e Renée R.

Numerosos son os investigadores que consideran que o monólogo interior é unha forma de comunicación e como tal implica ademais dun locutor e dun referente, un destinatario ou interlocutor⁹. A figura dos alocutores ou «interlocutores» está moi marcada en tódalas novelas nembargantes as súas manifestacións diversifícanse dunha á outra. Nas dúas primeiras as locutoras diríxense a elas mesmas. Nas últimas, máis evidentes e reveladores, convértense en lectores implícitos. Así o alter ego vai desaparecendo progresivamente da primeira á última novela para deixar paso ó lector implícito.

A presenza de distintos «alocutores» que se fan cada vez máis necesarios a medida que pasamos dunha novela á outra sepáraas dos monólogos tradicionais dando unha forma dialóxica ó discurso pero non consegue destruír o carácter propio do monólogo interior aínda que chega a darlle un aspecto particular. A segunda persoa á que se dirixen as distintas locutoras ten sempre un nome polo que a estrutura na que cada un dos dous pronomes pode abarcar ó outro queda violada. Trátase con claridade de dous suxeitos formalmente distintos. Mais os interlocutores, sexan quen sexan, nunca teñen a posibilidade de contestar realmente: Julien está morto como o están Anne e Geneviève. Stéphane e Julia marcharon para os Estados Unidos, Zoé hai tempo que non está no mesmo barrio de Thérèse, Amélie marchou para Europa e o irmán de Renée R. só le os escritos cando ela non está. Permanecen pois mudos en tódalas novelas, endexamais están presentes no escenario diante delas con capacidade de resposta. A súa presenza só se fai realidade na conciencia das locutoras que os evocan permitiéndolle falar por medio de dúas voces independentes unha da outra e á vez contradictorias.

En suma trátase de monólogos que desembocan nun diálogo irrealizable para se converter na causa e no efecto desa imposible comunicación co mundo exterior.

O deterioro da forma tradicional semella completarse en *Appassionata*, a última novela. Ofrece unha forma epistolar onde abundan explicacións, repeticións e referencias ó lector prescritas polo monólogo interior tradicional. O carácter de privacidade e de intimidade que ofrece a carta é semellante ó do monólogo interior utilizado para fuxir da censura á que sería condenada a autora nun país católico e conservador coma o Quebec dos anos sesenta. Xa na década dos setenta a forma epistolar de *Appassionata* abandona ese procedemento sen por iso rachar brutalmente con el.

Aquí a autora integra ó lector ideal no texto. Necesita cada vez máis ó personaxe-escritor para desdoblarse e voltar sobre ela mesma, sobre a súa escritura, sobre a súa novela. Así a creación novelesca de Louise Maheux-Forcier avanza de obra en obra para falar dela mesma. En realidade a autora queda desprazada pola propia

9. E. Dujardin definía o monólogo interior como «discours sans auditeur» (discurso sen oínte). T. Todorov, no nome de Mikhaïl Bakhtine e segundo o principio «dialóxico», contradí a primeira definición de Dujardin, afirmando que a práctica dos discursos máis íntimos poden incluír ó alocutor (Cfr. T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris: Seuil, 1981).

escritura. *Appassionata* pecha a etapa da creación novelesca de Louise Maheux-Forcier porque considera que non responde ás necesidades do lector (ela non lle consta). Dubida que a súa obra sexa ben comprendida e suficientemente lida polo que impón a súa presenza de distintas formas para queixarse e para guiar dalgunha maneira a lectura. Trátase dunha «reflexividade»: a incompreensión e a incomunicación das heroínas dentro do mundo que as creou tradúcese aquí, noutro nivel, por unha incomunicación entre o autor implícito e o lector implícito.

Aínda que *Appassionata* testemuña o mesmo estilo personal da autora e un parentesco inevitable coas demais novelas, ofrece unha ambigüidade funcional que provoca un cambio de horizonte de espera do lector. É unha carta que René R.¹⁰ escribe estando coxa e enclaustrada no faiado onde vive cun periquito. A destinataria é outra muller, Amélie, que supón atoparse en Rom, a mais en realidade non ten o seu enderezo.

Ofrece un discurso cunha anterioridade intertextual na primeira novela, *Amadou*. O coñecemento das obras anteriores é importante, senón esencial, para descifrar a creación novelesca desta autora. Importa sobre todo manter a atención do destinatario. O intento de comunicar cun interlocutor segue a ser aquí gratuito e fracasa coma nos relatos anteriores. A comunicación interpersonal faise pois imposible. Ademais o suxeito como locutora-personaxe é pura ilusión xa que pon en dúbida non só as súas palabras, as súas accións senón tamén o relato que ven de propoñer. Así a parálise física acompáñase dunha parálise moral xa que a locutora non chega a realizarse como autora.

Aparecen aquí conxuntamente dous espazos : un estático –o da orixe e suposto destino da carta– e un dinámico, que se forma mediante a metáfora, as profundas aspiracións ou evocacións dos personaxes e as intencións da autora. A protagonista, René R., renova o desexo de Nathalie e mesmo das outras protagonistas de se situar sempre no centro de tódalas cousas que a rodean. Aínda que abundan indicacións topográficas e espaciais esta novela está desprovista de espacio novelesco. O que se dá como novelesco non é máis que un espacio mental, de meditacións e aspiracións. Velaquí a importancia da oposición dos movementos desordenados do espírito das heroínas fronte á inmovilidade case total á que o seu corpo está sometido. Lembremos que Nathalie a penas se despraza; dá voltas para buscar a gasolina e prenderlle lume á casa. Isabelle non se moveu da mesa do bar durante a hora que dura o seu monólogo interior. Thérèse está sentada no salón de Isis mirando unhas diapositivas. A heroína de *Paroles et Musiques* está nunha cama dun hospital á espera da operación. Finalmente René R. a pesar das súas mentiras non pode saír a ningures. Coma os outros personaxes René R. é un ser pasivo pero dotada dunha gran actividade imaxinativa. Pon en evidencia este carácter cando despois de falar do seu constante ir e vir na cidade de Montreal, declara que non puido moverse da súa habitación por estar coxa. A súas viaxes a Italia non son máis que pura imaxinación propias do ser solitario que ela é. O xénero epistolar permite unha distancia constantemente modificada entre a redactora e Amélie-destinataria que se atopa en Roma e que se

10. Os nomes escollidos pola autora teñen un valor significativo: René R. é a que volta a nacer, Nathalie é a primeira nada, namentres que René é a derradeira, a que voltou a nacer. As demais, Isabelle, Tereixa e Zoé levan un nome de acordo co carácter de cada unha: Isabelle é doce, namentres Zoé é un nome que soa duro, forte, propio da súa personalidade.

despraza ilusoriamente a distintos sitios. A inmovilidade e o retiro que obriga á reflexión sobre a vida transfórmanse así nunha hipermovibilidade. Renée R. pasa o tempo dun lado para outro pero en realidade non fai máis que non ir a ningures. A viaxe como evasión ó espacio opresor é unha porta aberta ós personaxes e aparecelles coma unha promesa de felicidade.

Conclusión

É evidente que as heroínas non se senten ben no seu pelexo. Acomplexadas, están decote na busca de algo ou de alguén. Todas elas chocan co aburrimiento diario dos casamentos fracasados e dos amores abortados. En suma, as relacións entre os seres edifícanse na mentira. A pesar de todo e de todos, estas mulleres loitan para buscar a verdadeira vida, aquela que responde a súa vontade de renovación. Sempre insatisfeitas xa que non poden atopar o pracer nin co home nin coa muller estes seres poden padecer o síndrome do bovarismo. Pois a sociedade non é a única responsable da xénese da súa psicose; o seu desexo de metamorfose ten tamén algo que ver.

A pesar das constantes xerais hai unha madurez pola parte dos personaxes revelada polo seu comportamento: namentres Nathalie se escondía da súa nai para bicar a Anne, Thérèse bica a Isis na terraza do Ritz realizando así o seu gran desexo, ser sobre tódalas cousas ela mesma diante do mundo enteiro. Geneviève e a narradora de *Paroles et Musiques* xa non queren esconder máis o amor que sinten.

Tanto Nathalie coma Renée R. deciden manifestar o seu desacordo poñendo fin ás súas vidas. Definitivamente perdidas por falla de saída rematan todas en vítimas ameazadas, ou ben na súa existencia coa súa morte ou ben no desenvolvemento da súa personalidade por unha sociedade hipócrita. Nesta situación a vida faise imposible e tanto Nathalie coma Renée R., co seu suicidio, achéganse ó personaxe romántico namentres que as demais son heroes pero existencialistas xa que nín Roquentin de *La Nausée* de Sartre nin o seu remoto antecesor Des Esseintes de *À rebours* de Huysmans, contemplan a posibilidade do suicidio como solución ó seu mal.

Vimos como Thérèse se ía transformando baixo a influencia da súa amiga Zoé, sen embargo consegue liberarse do mal do seu pasado permitíndose escoller un comportamento propio e consentindo vivir no mundo real. A narradora de *Paroles et Musiques* gracias ó seu discurso consegue deter ou prolongar o terrible momento de espera anterior a unha intervención cirúrxica para extraer un tumor de cancro no peito dereito.

Deducimos destas obras unha inversión deliberada das relacións amorosas. Inversión que non busca escandalizar senón que leva unha notable significación. As perversións mentais e os transtornos sexuais son reflexos das relacións peculiares que estes individuos manteñen cunha sociedade onde se ven afogar. Non exentos de perversidade expresan tamén a revolta e o desexo de arredamento e fuxida desesperada lonxe das convencións sociais.

Aurea Fernández Rodríguez
Universidade de Santiago de Compostela
Campus de Lugo