



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ILUSIÓN, SIMULACIÓN, ENGAÑO Y TRANSGRESIÓN COMO
ELEMENTOS HEREDADOS DEL BARROCO EN *MARGOT LA*
RAVAUDEUSE

TESINA

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS FRANCESAS)

PRESENTA:
RENATA RIEBELING DE AVILA

DIRECTORA DE LA TESINA:
DRA. CLAUDIA RUIZ GARCÍA



México, D.F.

Enero 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Quiero agradecer a la vida por haberme puesto en el lugar menos esperado en el momento indicado y por enseñarme que a veces el final de un sueño representa en el nacimiento de uno más grande.

Agradezco a la Dra. Claudia Ruiz García por su generosidad y por todo lo que ha hecho por mí a lo largo de la licenciatura. Gracias por creer y confiar en mí, por guiarme sabiamente durante estos últimos tres años y por ser un excelente modelo a seguir, por apoyar mis locuras, por tenerme paciencia a lo largo del proceso de investigación y por aguantar mi intensidad. Por arriesgarte y darme la oportunidad de aprender de ti como ayudante y de colaborar en diversos proyectos. Te admiro como profesora, investigadora y mucho más como persona.

Gracias a mis padres y a mis hermanos por su apoyo incondicional, porque nunca me ha hecho falta nada y por eso me considero una de las personas más afortunadas de este mundo. Gracias por confiar en mis decisiones y por enseñarme a enfrentar la adversidad con la cara en alto.

A Ricardo, Daniela, Rodolfo, Leonor, Daria, Mónica, Leonardo y Gabriela. Ustedes han sido clave para poder llegar al final de este camino; gracias por su apoyo, por todo lo que me han enseñado dentro y fuera del salón de clases, y por hacerme crecer y mejorar como persona y estudiante.

Gracias a mis a todos mis profesores, desde el primer semestre hasta el último; sin su huella, no estaría en el lugar en el que estoy el día de hoy. Agradezco especialmente a mis revisoras, a quienes les tengo un profundo respeto y gran aprecio —la Dra. Rosalba Lendo, la Mtra. María Elena Isibasi, la Dra. Monique Landais y la Lic. María Gloria Calderón—. Gracias por sus valiosas enseñanzas, observaciones y comentarios.

Investigación realizada gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM << IN404914>> << Estudios literarios y culturales de los siglos XVII y XVIII en lengua inglesa y francesa. >>. Agradezco a la DGAPA-UNAM la beca recibida.

*All the world's a stage,
And all the men and women merely players;
They have their exits and their entrances,
And one man in his time plays many parts [...]*

William Shakespeare, *As you like it* (II, 7)

Índice

I INTRODUCCIÓN	6
II CRISIS DE CONCIENCIA BARROCA	14
1. Cambio en la cosmovisión (Copérnico, Galileo y Kepler).....	14
2. Mentalidad barroca y algunas figuras literarias barrocas	17
III RENACIMIENTO DE LA NOVELA	21
1. Marginalización del género y la novela como género barroco.....	21
2. <i>L'histoire comique</i> como antecedente de la novela de memorias	24
3. La novela de memorias y la inestabilidad	26
❖ Naturaleza ilusoria.....	26
❖ Objetivo didáctico	30
❖ La novela de memorias y la novela de ascensión social	31
IV ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS BARROCOS EN <i>MARGOT LA RAVAUDEUSE</i>	33
1. La preparación del terreno para la ascensión social	34
❖ El determinismo picaresco	34
❖ Los recursos inherentes a Margot.....	36
❖ El libertinaje como método de obtención de bienes.....	39
2. Los elementos barrocos en <i>Margot la ravaudeuse</i>	40
❖ <i>Theatrum Mundi</i> : Espacio y vestimenta	41
❖ Inestabilidad de roles y ruptura jerárquica	43
3. El fantasma melancólico	44
V CONCLUSIONES	47
VI BIBLIOGRAFÍA	51

I INTRODUCCIÓN

La mentira, la simulación, el engaño y los juegos ilusorios son y siempre han sido elementos presentes en la vida del ser humano y su cotidianidad; van, por ejemplo, desde el hecho de utilizarlos como instrumentos para hacer una simple broma, hasta el punto de manejarlos con tal sutileza y perfección que el engaño, disfrazado de verdad, se vuelve difícil de reconocer. El uso de dichas herramientas tiene un único objetivo; que la persona que se sirva de ellas pueda obtener lo que quiere y lo que, al mismo tiempo y por medio de vías más apropiadas y menos artificiosas, le es negado. Ahora bien, en la literatura, como reflejo de una sociedad y de un contexto determinados, el manejo de la lengua y el tipo de contenido presentes encuentran su germen, a mi parecer, en la mezcla conformada por la experiencia de vida y el ingenio del autor; así pues, no es de sorprender que al momento de la creación de un texto literario los elementos ilusorios pertenecientes a la cotidianidad como son la mentira, la simulación y el engaño se utilicen como recursos literarios. Prueba de esto se encuentra en una gran cantidad de novelas francesas pertenecientes a los siglos XVII y XVIII como, por ejemplo, *L'histoire comique de Francion*, *Les Liaisons Dangereuses*, *Gil Blas de Santillane*, *Manon Lescaut* entre otras; cada una, obviamente, con diferentes matices y grados de ilusión y engaño.

La novela de la cual me ocuparé en esta tesina es *Margot la ravaudeuse* de Fougere de Monbron, publicada en 1748.

Elegí *Margot la ravaudeuse* porque, a mi parecer, se trata de una obra en donde los juegos ilusorios, en relación con aquellos presentados en otras novelas de este mismo siglo,

e incluso del anterior, son incrementados y adquieren un nuevo grado de complejidad. Por lo anterior, me refiero a que la mentira, la simulación y el engaño no sólo se manifiestan a nivel del personaje principal, en cuanto a su interrelación con los demás, sus acciones y el significado mismo de sus palabras, sino que también estos elementos son expresados a nivel de género literario como novela de memorias y a nivel discursivo a través del uso del *je rétrospectif* por la voz narrativa. El efecto de la articulación entre todos estos niveles es el engaño del lector; es decir, a lo largo de la novela este último es consciente, en primer lugar, de que algunos personajes se engañan entre sí y, en segundo lugar, de la manera en que lo hacen. Sin embargo, la manipulación del lenguaje, de los personajes y de la voz de la protagonista a nivel genérico por parte de Monbron es tan sutil que el lector no se da cuenta de que él mismo también pasa a formar parte del juego de trampas presentado en la novela.

Es necesario precisar que a lo largo del análisis de mi texto central señalaré algunos vasos comunicantes que existen entre éste y otras dos novelas —*Manon Lescaut* de l'abbé Prévost (1753) y *Moll Flanders* de la tradición inglesa escrita por Daniel Defoe (1722)— porque considero que ambas obras poseen una temática en común y clave para este trabajo de investigación: la búsqueda de una mejor vida a través de la transgresión del orden social y el uso de métodos artificiosos para lograrlo. También, porque a mi parecer, las protagonistas de cada una de las novelas presentan una construcción similar a la de Margot en lo que concierne a sus orígenes, actitudes y manera de sobrevivir en el mundo.¹

¹ Por ejemplo, los tres personajes femeninos tienen un origen marginal: Margot es producto de una relación clandestina entre un soldado y una remendona, y Moll Flanders es hija de un desconocido y de una mujer acusada de robo que termina por ser deportada. El caso de Manon Lescaut es curioso porque, a pesar de que no se conoce absolutamente nada de su nacimiento, se podría suponer que también pertenece a la marginalidad puesto que tiene una obsesión por el dinero y la fortuna—característica pertinente para la novela de ascensión social, ya que dicha fascinación se puede identificar como el resultado de una necesidad—. El único aspecto que refuerza esta hipótesis es la existencia de su hermano Lescaut, un hombre que tiene una adicción por el juego y que también comparte aquel deseo de riqueza y de aumentarla; incluso, en una parte de la historia, llega al punto de convertirse en el padrote de su hermana. Finalmente, otro punto de

Finalmente, el caso de *Moll Flanders* ilustra la porosidad entre distintas tradiciones literarias; aspecto que permite a su vez trazar nuevos horizontes para la investigación de la novela en Francia, así como reivindicar la importancia de *Margot la ravaudeuse*, un texto que no pertenece a las obras canónicas del siglo XVIII.

Ahora bien, en relación con la articulación de elementos ilusorios que se encuentran presentes en el texto de Monbron, las preguntas que cabe hacerse son: ¿cuál es la posible causa de la aparición de dichos juegos artificiosos? y ¿de dónde viene la necesidad de hacerlos cada vez más presentes en las novelas francesas pertenecientes al siglo XVIII? Mi hipótesis, dentro de este trabajo, es que la causa de la constante presencia de la mentira, la simulación y del engaño que conducen a la transgresión del orden social son el resultado de la permanencia de la mentalidad barroca que no desapareció a mediados del siglo XVII con el inicio del *Clasicismo*, como lo expresa gran parte de los críticos de este periodo, sino que se trata, en efecto, de una prolongación de casi un siglo de esta visión del mundo. Así pues, el objetivo de esta tesina es, por un lado, reivindicar la importancia del *Barroco* tanto para el siglo XVII como para el siglo posterior y, por otro lado, revalorizar la mentira, la simulación y el engaño; tres elementos que, a pesar de encontrar su origen en el intento del ser humano por asimilar el sentimiento de *désenchantement du monde* propio de la crisis de conciencia barroca, propician el nacimiento de una ilusión que lo motiva a no permanecer paralizado o dominado por su desgarramiento existencial y a buscar la oportunidad de cambiar la realidad a la que está destinado.

convergencia entre las tres protagonistas, es su inclinación al placer que a su vez está ligado con el dinero, lo cual explica que todas decidan hacer comercio con su cuerpo. Este aspecto será analizado de manera más profunda y detallada en la segunda parte de esta tesina.

Antes de proseguir, considero que es necesario exponer brevemente la polémica que gira en torno al barroco francés y a la postura que defenderé a lo largo de este trabajo de investigación.

Desde que surge un interés por la producción literaria francesa relacionada con los siglos XVII y XVIII, y hasta nuestros días, ha existido una fuerte tendencia por parte de la mayoría de los críticos que designa —o más bien generaliza y etiqueta— el periodo relativo al siglo XVII bajo el nombre de *Âge classique*². Esto representa un gran problema puesto que al considerarlos casi sinónimos, se le da poca importancia al periodo barroco que, de acuerdo con los críticos, se circunscribe dentro de un marco temporal bien definido, desde 1580 hasta 1670³, casi un siglo. Podríamos decir, entonces, que es posible que desde un principio, el barroco literario francés se haya concebido como un movimiento estético marginalizado, como bien lo indica Marcel Raymond: “Si la France a manqué le temps du grand art baroque, elle seule en revanche a possédé, au XVII^e siècle, un grand art classique où elle s’est reconnue”.⁴ Este aspecto también está reforzado por el hecho de que, al entrar en contacto con el término *clásico*, inmediatamente establecemos una relación con todo lo que implica apego a la tradición, a lo que es digno de ser imitado, al canon y a lo que, de alguna manera, refleja una especie de “verdad”:

[...] Le *classicisme* fait figure de concept neutre et aseptisé, et c’est à lui qu’incombe la tâche d’énoncer la “vérité” de cette présumée réalité française. “L’Europe du XVII^e siècle est baroque” concède l’*Histoire de la littérature européenne* d’Annick Benoit-Dusausoy et de Guy Fontaine, “mais la France de Louis XIV est classique”.⁵

² Término derivado del neologismo *classisme* adoptado por los literatos del siglo XIX. Jean-Claude Vuillemin, *Baroque : le mot et la chose*, 2007, p.12.

³ Fechas establecidas por Rousset *apud* Marcel Raymond, *Baroque et Renaissance poétique*, Rennes: 1955, p.18.

⁴ *Ibid.* p.11.

⁵ Jean-Claude Vuillemin, *art.cit.*, p.14.

De esta manera y por oposición, parecería que en el momento en el que se proclama al *Clasicismo* como portador de una realidad específica o de “la realidad”, inconscientemente se le atribuye al “barroco” una connotación peyorativa o de índole semejante.

Una de las hipótesis que explica el rechazo hacia la tradición barroca es expuesta por Jean-Claude Vuillemin en el artículo “Baroque: le mot et la chose”; en este texto el autor explica que, por un lado, un factor que propició este tipo de recepción fue la idea errónea de que el *Barroco* era la expresión directa de la experiencia cultural de la Contrarreforma y de los jesuitas, para ser más precisos; así pues, los sentimientos de *antijesuitismo* recurrentes en el siglo XIX propiciaron dicho rechazo:

Dans ces conditions, il était exclu que l'enseignement laïque et républicain accordât une quelconque reconnaissance à ce 'baroque' qui passait alors, et passe souvent encore, pour émaner d'un ordre cosmopolite, réactionnaire et en outre mortifère. [...] Cette manière de voir les choses ne contribua certainement pas à la réception sereine d'un phénomène présenté comme inféodé non seulement à l'église mais encore à ces Jésuites capables de menacer “l'existence de la France ”.⁶

De esta manera, podemos afirmar que el tipo de recepción de la noción “barroco” está sujeto también a cuestiones políticas; sobre todo en lo que se relaciona con la herencia cultural y la identidad nacional que forja la misma.

Además del problema de homologación entre *Âge classique* y siglo XVII, y de la idea inexacta atribuida a la naturaleza del *Barroco*, podemos señalar un tercer aspecto que ilustra la problemática que nos concierne; se trata de la circunscripción de los diferentes movimientos estéticos. El hecho de trabajar con etiquetas universales como *Edad Media*, *Renacimiento*, *Barroco*, *Clasicismo*, *Romanticismo*, etc., resulta un tanto paradójico. Por un lado, es necesario su uso para poder delimitar un objeto de estudio o señalar alguna tendencia o característica propias de un periodo determinado. Pero, por otro lado, es

⁶ *Ibid.*, p.17.

importante señalar que existe la posibilidad de que se pierda fácilmente de vista la idea de que los cambios de paradigma nunca son abruptos; es decir, cada movimiento estético forma una especie de encadenamiento; un nuevo movimiento hereda algunos elementos del que le precedió y, a la vez, éste contagia al que le sigue. Por citar un ejemplo, Pierre Chaunu señala: “Le XVII^e siècle est un siècle tragique. [...] Les artistes du XVIII^e siècle consciemment ou inconsciemment, par-delà les nuances individuelles et régionales, expriment ou trahissent cette tension tragique”.⁷ Luego entonces, podemos señalar que cada tradición tiene, en cierta medida, relación con todas las anteriores.

Así pues, nos podemos preguntar en el caso de la relación entre el *Barroco* y el *Clasicismo*, ¿realmente, qué tan válido fue intentar ignorar la importancia y trascendencia de la presencia de la literatura barroca francesa cuando, técnicamente, esta última propició el nacimiento del *Clasicismo*? Si seguimos la línea argumentativa trazada en el párrafo anterior, creo que podemos señalar que, consecuentemente, se tuvieron que transferir ciertas características de la tradición literaria barroca al *Clasicismo*; por ello resulta acertado defender, en primer lugar, la importancia del papel que juega la estética barroca en la constitución del movimiento artístico que abarcó principalmente la segunda mitad del siglo XVII y los primeros años del XVIII; y, en segundo lugar y para efectos de esta tesina, argumentar que es altamente probable que los elementos literarios que representaban la mentalidad barroca se encuentren plasmados en la tradición literaria perteneciente al Siglo de las Luces.⁸

⁷ Pierre Chaunu, “Baroque ou Classique. Baroque et Classique”, en *La civilisation de l’Europe Classique*, Chevilly-Larue: 1984, p. 362 y 364.

⁸ Como bien lo apunta Vilmos Gyenis : “ Les recherches européennes plus récentes sur le baroque procèdent à une analyse de plus en plus minutieuse et circonspecte de sa période tardive et la délimitent très nettement au sein des complexes corrélations du XVIII^e siècle”. (“Le Baroque tardif et la prose mineure”, en *Baroque*, 8, 1976, p.2.)

Finalmente, la postura que defenderé y a la que me apegaré en esta tesina; es decir, aquella que pone en tela de juicio la ortodoxia clásica y que representa la reivindicación del periodo del barroco literario en Francia y la idea de su permanencia hasta el siglo XVIII — e incluso, más allá—⁹ es relativamente nueva y data, aproximadamente, de los años cincuenta; por ello, es necesario expresar que estos puntos de vista pertenecen todavía a una minoría frecuentemente marginalizada. Sus principales exponentes son Marcel Raymond, Eugenio d’Ors, Jean Rousset, Helmut Hatzfeld, Alan Boase y Pierre Chaunu¹⁰.

La manera de proceder en esta investigación consistirá, inicialmente, en examinar en qué consiste la crisis de conciencia del barroco. La importancia de estudiar este aspecto es que nos permitirá comprender por qué y de dónde vienen los elementos ilusorios que son heredados a la novela que analizaremos y, en segunda instancia, porque nos ayudará a sentar las bases para que, al momento de realizar el análisis, sea posible identificarlos con mayor facilidad. Esta primera parte está conformada por tres puntos. En primer lugar, explicaré, brevemente, la importancia y el impacto que tuvo el cambio de la cosmovisión en la concepción de la existencia para el ser humano. En segundo lugar, expondré los puntos clave que conciernen lo que podríamos llamar mentalidad barroca, es decir, mostrar cómo se manifiestan los efectos de la crisis ontológica en la visión de mundo del hombre barroco. Finalmente, expresaré de qué manera se traduce la mentalidad barroca en el terreno literario y cuáles son las figuras y temáticas recurrentes para esta manifestación estética. He de puntualizar que, dentro de este último punto, desarrollaré, de manera más profunda y

⁹ Tomemos en cuenta la visión posmodernista del neobarroco.

¹⁰ Por ejemplo, en su libro, *La civilisation de l’Europe des Lumières*, el autor defiende su postura respecto a la relación entre la estética del siglo XVII y la del XVIII cuando dice: “En un mot, l’esthétique du XVIII^e siècle est largement solidaire de celle de la Renaissance et, étroitement, du baroque du XVII^e siècle”. Pierre Chaunu, “L’esthétique des Lumières”, en *La civilisation de l’Europe des Lumières*, Paris: 1982, p. 318.

detallada, cuatro figuras que formarán parte de algunos ejes temáticos de la segunda parte de esta tesina — la transgresión, la metamorfosis, los juegos ilusorios y el *Theatrum Mundi*.

Con el fin de comprobar e ilustrar mi hipótesis, realizaré el análisis de *Margot la ravaudeuse*. Como articulación a la segunda parte, trataré brevemente la problemática que rodea el renacimiento de la novela en el siglo XVII. Inicialmente, expondré su marginalización y las razones que me llevan a afirmar que la novela es un género barroco en cuanto a su origen; lo que reafirma mi postura defensora de dicho movimiento estético. Posteriormente, hablaré de *l'histoire comique* como antecesor de la novela de memorias y finalmente, mostraré la inestabilidad que caracteriza esta última variante narrativa y expondré a relación que existe entre su objetivo didáctico y la conducta transgresora; aspecto me permitirá pasar al primer eje temático del análisis y a trabajar directamente con la novela de Monbron. En esta sección me encargaré de explorar el terreno y las características de Margot que propician transgresión del orden social; por ejemplo, trataré la importancia de la lucha contra el determinismo de tipo picaresco, las cualidades que la protagonista utilizará como recursos para su ascenso en los diferentes estratos de la sociedad y, finalmente, el uso del libertinaje como método de obtención de bienes. En el segundo eje me dedicaré a ilustrar y a matizar cómo se manifiesta la visión de *Theatrum Mundi* en la obra de Foucheret de Monbron; esto va desde analizar por qué es posible concebir la idea de transgresión, cuáles son los motores que llevan, en este caso, a la protagonista a emprender este camino, hacia dónde tiende el mismo, hasta la importancia de la puesta en escena mostrada en la novela; es decir, los papeles que desempeñan el espacio y la vestimenta. Finalmente, trataré de manera breve el espíritu melancólico presente en la obra que, por un lado, se convierte en motor de la transgresión y, por otro

lado, es uno de los elementos que permiten al personaje principal encontrar una cura para el exceso del placer y lograr el ascenso social deseado.

II CRISIS DE CONCIENCIA BARROCA

La importancia de tratar brevemente la cosmovisión y los cambios dentro de la misma que caracterizaron el periodo barroco reside en que considero que, para la comprensión adecuada de la producción literaria de una persona, comunidad o grupo social dentro de una época concreta, es necesario conocer la idea que éstos tienen sobre su posición en el Universo ya que dicha concepción tiene un fuerte impacto en la manera en que el ser humano percibe, interpreta y expresa, a través de una manifestación estética, la relación que mantiene con lo que lo rodea. Por ello, el cambio en la cosmovisión que tuvo lugar a mediados del siglo XVI fue determinante no sólo para la ciencia moderna, sino también para el surgimiento de nuevas temáticas tratadas en el arte y, en este caso, en la literatura.

1. Cambio en la cosmovisión (Copérnico, Galileo y Kepler)

Desde el momento en el que surgen preguntas acerca de la estructura del Universo y del lugar de la Tierra en el mismo, el hombre se adjudicó una tarea doble: por un lado, la de descubrir y definir la naturaleza de su entorno y, por otro lado, al ver que una atmósfera de caos reinaba, buscó dar estabilidad a su existencia a través del ordenamiento de todos los elementos que la conformaban. Así pues, no es de sorprender que, a pesar de las particularidades que caracterizaron las diferentes cosmovisiones que tuvieron lugar en el periodo que va desde la Antigüedad hasta mediados del Renacimiento, todas éstas tiendan, conforme avanza el tiempo, hacia una constante: la búsqueda del orden, de la perfección y

de la solidez a través del equilibrio. Se trata, entonces, de evocar el espacio exterior como un sistema cerrado; es decir, describir su estructura geocéntrica como algo finito, estático e inmutable, donde todo está ordenado y jerarquizado.¹¹

A partir de mediados del siglo XVI se da una ruptura con esta visión hermética del cosmos y de la Tierra. Gracias a la recuperación y desarrollo de algunas nociones matemáticas que habían caído en el olvido debido a la traducción tardía al latín de algunas obras astronómicas capitales como el *Almagesto* de Ptolomeo, algunos de los astrónomos más importantes de los siglos XVI y XVII —Copérnico, Galileo y Kepler— se enfocaron en comprobar, a través del uso de las matemáticas y de instrumentos precisos de medición, sus conjeturas acerca de la estructura del Universo. Mencionamos a estos tres astrónomos ya que dedicaremos el siguiente párrafo a mostrar la importancia del papel que desempeñaron en el cambio de cosmovisión porque, como bien señala Fernand Hallyn, uno de los grandes acontecimientos que permitió la evolución de la concepción de mundo y que fue trabajado por los tres matemáticos fue:

[L]’acceptation graduelle du système copernicien, du moins dans les milieux scientifiques et non sans heurts ni conflits, les deux moments de crise les plus aigus correspondant aux « affaires Galilée » de 1616 et 1633. Au cours du processus qui finit par l’imposer, le

¹¹ Por ejemplo, esta visión del Universo fue ideal para la sociedad medieval ya que la descripción de un Universo jerarquizado y ordenado, propia del aristotelismo, no iba en contra del dogma cristiano; es decir, de alguna manera ambos se complementaban: el aristotelismo aportó una descripción del universo mientras que, a su vez, el cristianismo le cedió una cosmología que embonaba perfectamente con esta visión. Como apunta Marco Arturo Moreno: “Aristóteles transmitió a la Edad Media la visión de un mundo ordenado y armónico [...] la estructura del Universo estaba perfectamente integrada. Esta cosmovisión resultó satisfactoria y fácilmente entendible para quienes vivían en una sociedad estática y fuertemente jerarquizada, lo que explica la enorme influencia y larga duración del pensamiento aristotélico durante la Edad Media y parte del Renacimiento”. Marco A. Moreno, *La morada cósmica del hombre*, México: 1997, p.86. O incluso el físico Stephen Hawking: “His model was generally, although not universally, accepted. It was adopted by the Christian church as the picture of the universe that was in accordance with scripture, for it had the great advantage that it left lots of room outside the sphere of fixed stars for heaven and hell”. “Su modelo fue aceptado por la gran mayoría pero no por todos. Fue adoptado por la Iglesia Cristiana porque aquella imagen del universo concordaba con las escrituras, es decir, tenía la gran ventaja de que, afuera de la capa de estrellas fijas, había mucho espacio para el cielo y el infierno”. Stephen Hawking, *A briefer history of time*, New York: 2005, p.10. (La traducción es mía).

systeme copernicien subit plusieurs transformations, dont les premières importantes sont dues à Kepler et Galilée.¹²

Las aportaciones de estos tres científicos abrieron paso a la percepción del espacio exterior como un sistema abierto.

Con la exposición y desarrollo matemático de su teoría heliocéntrica¹³ y la demostración del movimiento de los planetas alrededor del Sol y de la variación de su velocidad, el astrónomo polaco inauguró una visión del cosmos que se encontraba considerablemente lejos de la estabilización y ordenamiento sobre los que había trabajado y a los que había aspirado el hombre durante tantos siglos:

La tesis heliocéntrica, piedra angular expresada por Copérnico en esa obra [*De revolutionibus orbium coelestium*] no sólo cambió el lugar de la Tierra en un contexto cósmico [...] sino que atacó la esencia misma de la antigua forma de entender el mundo que, como ya se ha dicho, estaba totalmente apoyada en una visión de perfección e inmutabilidad de los fenómenos celestes.¹⁴

Esta última idea se ve reforzada además por el hecho de que a partir de que se anunció el heliocentrismo, Galileo y Kepler tomaron como base esta teoría para realizar todos sus experimentos y planteamientos, lo que permitió dos cosas: en el caso de Galileo, agregar pruebas que corroboraron la veracidad del sistema copernicano y, en el caso de Kepler, el descubrimiento de que la órbita de los planetas no era circular, sino elíptica. De esta manera, la relatividad, la mutabilidad y la inestabilidad pasaron a remplazar los ideales de perfección y orden¹⁵, es decir, este descubrimiento enseñó al hombre que, en efecto, la

¹² Fernand Hallyn, "Du cosmos à l'univers: images du monde", en *Histoire de la France Littéraire : Classicismes XVII^e–XVIII^e Siècle*. Dirigido por Jean Charles Darmon y Michel Delon, Paris: 2006, p. 157.

¹³ Teoría que en la que se plantea que el Sol es el centro del universo y que la Tierra y los planetas giran en torno a él.

¹⁴ Marco A. Moreno, *op.cit.*, p.102.

¹⁵ La aceptación del sistema copernicano y de todo lo que implicaba como el desfase del centro del Universo al Sol; el movimiento inestable de los planetas; la puesta en tela de juicio de las dimensiones de la Tierra y el nuevo cálculo de las mismas y también la idea de un Universo infinito, fue paulatina e incluso, al principio, fue castigada con severidad por parte de la Iglesia. No sólo implicaba la incursión de las obras científicas al *Índice de libros prohibidos* sino también la condena de todo aquel que apoyara una tesis que no se acoplara al canon religioso o que lo negara. Como fue el caso, por ejemplo, de Giordano Bruno y de Galileo Galilei. Para

verdadera estructura del Universo estaba caracterizada por aspectos completamente opuestos a los que le había adjudicado en un principio y que por lo tanto, el sistema en el que fundaba su existencia no era más que ilusorio.

La ruptura es evidente y el desgarramiento profundo, y como señala Pierre Chaunu: “Le ciel du XVII^e siècle subit la plus radicale transformation que l’esprit humain puisse concevoir [...] le changement de nature est absolu”.¹⁶ Es necesario precisar también que, como todo gran cambio, éste trajo consigo una reacción a gran escala que se tradujo en una crisis de conciencia europea; en el momento en el que el mundo celeste deja de ser perfecto, el mundo terrestre y todo lo que implica dejan de serlo también.

Esta última idea me permite pasar al segundo eje temático de este capítulo—la mentalidad barroca— que trataré, de manera paralela, con mi tercer eje temático —figuras del imaginario barroco— con el fin de mostrar, bajo la estructura de causa-consecuencia, la lógica que existe detrás de los motivos literarios barrocos.

2. Mentalidad barroca y algunas figuras literarias barrocas

Como mencionamos con anterioridad, el paso de una visión cerrada del Universo a una casi completamente contraria tuvo tal impacto que modificó y moldeó la nueva manera en que el hombre percibía el mundo. Una de las consecuencias más importantes que desencadenó el heliocentrismo fue lo que Alexandre Koyré llama *déshumanisation* del cosmos¹⁷, esto es: en el Renacimiento, cuando aún permanecía vigente la idea de que la Tierra era el centro del Universo y de que todo estaba colocado y funcionaba en relación con su posición, el

profundizar en el desarrollo y la resolución de estos casos, *vid* Marco A. Moreno, *op.cit.*, p.109 y p.120, respectivamente.

¹⁶ Pierre Chaunu, “Baroque ou Classique”, *art.cit.*, p. 365.

¹⁷ *Vid* Alexandre Koyré, “Les étapes de la cosmologie scientifique”, en *Études d’histoire de la pensée scientifique*, Paris: 1973, pp.87-98.

hombre, quien gracias al Humanismo concibe su existencia bajo una visión antropocéntrica, deduce que, si la Tierra es el centro del Universo y él se encuentra en el centro del planeta, él es por extensión el centro del Cosmos. Por ende, al reinar el hombre sobre esto último, lo “humaniza” en cierta medida. Entonces, cuando se comprueba la teoría heliocéntrica y se desfasa el centro al Sol, el Universo deja de estar bajo el control aparente de la Tierra —y por lo tanto del ser humano— y pasa a imponer y a revelar, de manera paradójica, las leyes de inestabilidad que lo rigen. Marcel Raymond retoma esta idea cuando menciona: “ Et au lieu d’en occuper le centre, de droit divin, comme il convient à la demeure de celui qui a été fait à la ressemblance de Dieu, l’homme se voit détrôné, dépossédé sur cette terre perdue [...] âge d’instabilité, d’insécurité cosmique”.¹⁸ Así pues, el nuevo estado ontológico del individuo se caracteriza por la desolación que siente debido a la “deshumanización”, a la falta de puntos de apoyo sobre los cuales construir su lugar en el mundo, a la ausencia de claridad, y a la relatividad y las múltiples perspectivas cuyas presencias fueron reveladas: “Devant ce que Alexandre Koyré a appréhendé comme le passage du 'monde clos' à l’univers infini, l’individu prend conscience pour la première fois de son histoire, de sa propre finitude dans une immensité [...] Sa place dans le monde ne va plus de soi”.¹⁹ El conjunto de causas previamente expuesto desencadena que el hombre comience a poner en tela de juicio todo lo que entra en relación con su existencia —como, por ejemplo, los límites confusos entre la realidad, la ilusión y los sueños, la vida y la muerte, etc.— y a partir de eso desarrolla una mentalidad que va de acuerdo con su nueva “realidad”.

A continuación, desarrollaremos brevemente las ideas que se encuentran detrás de tres temáticas capitales y recurrentes en la estética literaria barroca —la transgresión, los juegos

¹⁸ Marcel Raymond, *Baroque et Renaissance poétique*, Rennes : 1955, p.21.

¹⁹ Jean-Claude Vuillemin, art. cit., p.18.

ilusorios y el *Theatrum Mundi*—, la manera en la que encuentran su origen en la cosmovisión propia de la época y la relación que dichos motivos literarios mantienen entre sí. Esto permitirá una mejor comprensión de la segunda parte de esta tesina que concierne al análisis de la novela de Fougere de Monbron.

El primer aspecto —la transgresión— está relacionado con el horror humano por la descentralización. Ahora bien, resulta de suma importancia señalar que el desfase del centro se dio en dos niveles: por una parte y como expusimos anteriormente, esto está relacionado con el heliocentrismo y el nuevo lugar del Sol y, por otra parte y más importante, está directamente ligado al descubrimiento de la órbita elíptica por parte de Kepler. La naturaleza de la trayectoria geométrica descrita por los planetas implica también dos cosas: en primer lugar, el paso del círculo, la figura perfecta por excelencia, a la elipse, una variación en cuanto a la perspectiva — en este caso oblicua— de la primera. Así pues, esta figura representa, en cierta medida, la carencia de la proporción perfecta y por lo tanto desestabiliza la armonía de la estructura del cosmos. En segundo lugar, ya no se trata de la existencia de un solo centro en donde converge todo, sino de la presencia de dos focos, una de las posiciones ocupada por el Sol y otra que se encuentra en un punto indeterminado; es decir, de cualquier manera la Tierra deja de interpretar el papel principal dentro del Universo. Asimismo, la relatividad y el cambio de perspectiva hacen énfasis en que la pluralidad de puntos de vista es inherente a la existencia y, por lo tanto, la aceptación de esto implicaría la aceptación de la idea de transgresión; si la perfección es vista como el “canon” o como lo que “debería ser” idealmente, luego entonces la presencia y el reinado de la imperfección representaría el triunfo de la transgresión sobre el orden establecido.²⁰

²⁰ Como veremos posteriormente, los personajes de Margot, Manon Lescaut y Moll Flanders se caracterizan por su deseo y a la vez necesidad de transgredir el orden social.

Al seguir el mismo razonamiento, la pluralidad de perspectivas hace referencia a la noción de *Anamorfosis*, una visión deforme de la realidad que uno percibe o bien, como lo define Bertrand Gibert: “[I]mages qu’il faut voir d’un certain point, obliquement ou dans un miroir déformant, pour en distinguer les figures”.²¹ Así pues, la anamorfosis trasladada a un terreno literario y más actancial podría derivarse en una *metamorfosis* por parte de algún personaje, pues ambas nociones respresentan una variación de la “realidad primera” y requieren, a su vez, de la creación de artificios o de juegos ilusorios²² para poder existir; tanto para poder engañar a los personajes, al espectador, lector, etc., como para que en el momento en que se revele una falla en el funcionamiento de los métodos artificiosos, el personaje, lector o espectador descubra que ha sido sujeto a una trampa y, dentro del relato y de la experiencia estética, se pueda regresar a la situación inicial o “real”, la que existía antes de que se buscara la transgresión a través del engaño.²³

Los juegos ilusorios aunados a la transgresión y el constante vaivén del hombre barroco entre la realidad y la ilusión nos permiten concebir la noción del *Theatrum Mundi*. Es necesario precisar que dentro de esta perspectiva de la vida existe una *mise en abyme*²⁴ de la transgresión. Por un lado, la teatralización es una transgresión en sí misma porque funciona a través de reglas diferentes a las que rigen lo que llamamos “realidad”, “normalidad” o “canon”. En segundo lugar, porque dentro de la misma puesta en escena, existe un dinamismo que, a su vez, permite la transgresión de las reglas que fueron producto de la primera transgresión —la de la “realidad”—; es decir, los papeles

²¹ Bertrand Gibert, *Le baroque littéraire français*, Paris: 1997, p. 100.

²² Como veremos posteriormente en el caso Margot el uso de la mentira, del travestismo y de la simulación.

²³ Es por ello que en el caso de la literatura, la mayoría de los relatos que funcionan a través de la transgresión, los juegos ilusorios y del engaño, presentan una estructura narrativa circular en la medida en que los personajes que emprenden dicho camino regresan a su condición inicial.

²⁴ Otra de las figuras trabajadas en el Barroco y que tiene origen, a mi parecer, en la estética del infinito planteada por la nueva cosmovisión.

distribuidos e interpretados por los actores son intercambiables y, también, éstos cambian conforme a la modificación de los gustos y aspiraciones de sus intérpretes. Su cambio constante es posible porque el carácter efímero de sus deseos es resultado de la idea de finitud humana que impera dentro de la mentalidad barroca.

III RENACIMIENTO DE LA NOVELA

Antes de comenzar propiamente con el análisis de *Margot la ravaudeuse* y para reforzar mi postura que defiende la prevalencia de ciertos elementos del barroco en siglos posteriores al XVII, considero pertinente exponer brevemente la problemática que existió para la novela durante los siglos XVII y XVIII.

1. Marginalización del género y la novela como género barroco

El renacimiento de un género literario puede ser visto, de entrada, como algo prometedor, pues el “volver a nacer” tiene una connotación positiva ya que la vida le es dotada o devuelta a algo que en algún momento cayó en el olvido. Sin embargo, la aceptación del surgimiento de un género literario no siempre es tan gloriosa, a veces toma algunos años o centurias para legitimarse y ese fue el caso de la novela francesa durante los siglos XVII y XVIII.

Ahora bien, durante el Renacimiento, la escritura de la novela decayó considerablemente —por no decir casi completamente— porque fue considerada como un género frívolo e inútil que sólo incitaba el gusto por el vicio. Pero, al llegar el siglo XVII y, en la medida

que avanzó el tiempo, se retomó cada vez más esta forma literaria²⁵ y con aproximaciones de diversa índole²⁶. Sin embargo, a pesar de su proliferación cuantitativa, de la popularidad que gozó con la nobleza y la alta y mediana burguesía, y del nacimiento de diferentes subgéneros, su mala reputación permaneció vigente; a lo largo de los años, la condenación de este género fue apoyada por algunos religiosos²⁷, críticos e incluso escritores²⁸. Igualmente, cabe decir que una de las razones capitales de su denigración entre 1600 y 1800 está relacionada con la obsesión por la *vraisemblance* que imperaba en la época y que, a su vez, estaba ligada al aspecto político; de alguna manera, la novela era considerada como algo nocivo para la sociedad puesto que, frente a la verdad que representaba la Historia, era juzgada como irreal e inverosímil:

²⁵ Esto se puede observar en el aumento de publicaciones de este género durante los siglos XVII y XVIII, como bien lo expone Daniel Riou: “Un premier constat s’impose qui est de l’ordre de l’inventaire. Gustave Reynier ne dénombre pas plus de deux ou trois œuvres romanesques de 1560 à 1590 mais en revanche trente-deux pendant les dernières années du XVI^e siècle. Plus tard, Maurice Lever en répertorie cent dix-huit de 1600 à 1610, soit quatre fois plus que dans la décennie précédente. Ensuite la progression suit jusqu’à 1700. [...] Au final 1200 titres (ouvrages anonymes compris) et trois cent soixante et un romanciers identifiés pour l’ensemble du XVII^e siècle”. (“Naissance du roman moderne au XVII^e siècle- idéologie, institution, réception”, en *Histoire de la France Littéraire : Classicismes XVII^e – XVIII^e Siècle*. Dirigido por Jean Charles Darmon y Michel Delon, Paris: 2006, p. 663.). En cuanto al siglo XVIII, Michel Delon expresa que : “Si l’on compte environ 1200 titres nouveaux au cours du XVII^e siècle, la bibliographie du genre romanesque établie par Silas P. Jones pour la première moitié du “XVIII^e siècle, en recense 950 et celle d’Angus Martin, Vivienne Mylne et Richard Frautschi pour la seconde moitié n’en dénombre pas moins de 2500, avec une accélération vertigineuse à la toute fin du siècle, lorsque la Révolution semble s’apaiser. [...] Ces chiffres globaux donnent une évolution générale”. Michel Delon, “Le roman du XVIII^e siècle”, *Ibid.*, p.682.

²⁶ La ausencia de una poética de la novela propició la creación de nuevas formas narrativas y permitió, a su vez, el crecimiento exponencial que tuvo durante los siglos XVII y XVIII.

²⁷ Por ejemplo, en 1665, Pierre Nicole menciona en su *Lettre sur l’hérésie imaginaire* : “Un faiseur de romans et un poète de théâtre est un empoisonneur public, non des corps, mais des âmes des fidèles, qui se doit regarder comme coupable d’une infinité d’homicides spirituels, ou qu’il a causés en effet ou qu’il a pu causer par ses écrits pernicieux”. Pierre Nicole *apud* Pierre Chartier, “Le roman à l’âge classique: procès en légitimation”, en *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris : 1990, p. 42.

²⁸ Como expresa Pierre Chartier al hablar de Voltaire y Laclos: «“Si quelques romans nouveaux paraissent encore, écrit en 1733 le futur auteur de *Candide* (qu’il appellera un ‘roman’ et une ‘petite coïnerie’), et s’ils font pour un temps l’amusement de la jeunesse frivole, les vrais gens de lettres les méprisent ! ”. Quant à Laclos, il constate encore en 1784 que “tous les genres d’ouvrage que produit la littérature, il en est peu de moins estimés que celui des romans ”. Il ajoute “les motifs qu’on en donne sont, d’une part, la facilité du genre, et d’autre l’inutilité des ouvrages”. [...] L’opinion dominante jusqu’à la fin du XVIII^e siècle veut que si l’on fait de la lecture des romans son occupation entière “elle affaiblit le cœur et dégrade l’esprit”». *Ibid.*, p. 43.

Suspect, le roman l'est aussi parce qu'il apparaît comme une contrefaçon de l'Histoire qui bénéficie des cautions que lui offre son rapport au réel, qui raconte la 'geste' du roi, l'inscrit dans l'immortalité et consolide l'esprit national dans un pays qui entend s'affirmer comme première puissance européenne.²⁹

Se trata, como podemos observar, de un género que fue marginalizado desde su renacimiento hasta la llegada de su consolidación a principios del siglo XIX.³⁰

Además de lo anterior, es importante señalar que, frente a su falta de definición como género y a la ausencia de reglas para delimitarlo, la novela se encuentra, durante el siglo XVII, en un terrero altamente fértil en donde se puede realizar cualquier tipo de experimentación literaria que resulta, en la mayoría de los casos, en un narración híbrida en donde convergen distintos tipos de matices temáticos y estructurales que varían de obra en obra. Así pues, si nos situamos en su resurgimiento, podemos hablar de la novela como un género originalmente barroco en el sentido que, en primer lugar, “[I]a forme romanesque, elle, est le reflet d'un monde ouvert et disloqué [...]”³¹ y que, en segundo lugar y por extensión de lo anterior, se trata de un género abierto, ambiguo, inestable por la falta de puntos de referencia y sujeto a un constante cambio que permite asimismo su renovación y crecimiento. Este último aspecto es lo que refuerza la postura del barroco que defiende en esta tesis, pues la vacilación de la novela como género es un claro ejemplo de un elemento barroco que se hereda de un periodo temporal a otro y que a su vez sufre cambios.

²⁹ Daniel Riou, “Naissance du roman moderne au XVII^e siècle”, art. cit., p. 664.

³⁰ No es gratuito, por ejemplo, que durante el siglo XVIII y hasta sus últimos años, no se incluya en el título de las novelas el término *roman* y que los textos se presenten con otros términos como *histoire*, *anecdote* o *conte* para mostrar, a su manera, cierta verosimilitud, o bien, que se anuncien como *mémoires*, *lettres*, *confessions*, *confidences*, *aveu*, etc. para hacer énfasis en la autenticidad de la narración. De alguna manera la naturaleza del contenido anunciado va a intentar alejarse lo más posible de la idea de lo romanesco. Para más detalles sobre este tema, consultar Michel Delon, art. cit., pp.683-684.

³¹ Bernard Gibert, *op.cit.*, p.233.

2. *L'histoire comique* como antecedente de la novela de memorias

Como mencionamos previamente, dentro de esta forma literaria marginal nacieron diferentes subgéneros, algunos como la novela heroica y la galante de la corriente preciosista gozaron mayor popularidad en la esfera lectora predominante del siglo XVII, es decir, la aristocracia. Se trata de narraciones en donde los distintos tipos de héroes y sus virtudes siempre salían vencedores y en donde se cuidaba hasta la pureza y refinamiento del lenguaje.³² El éxito de una narración que muestra una visión idealista e inalterable de la existencia no resulta sorprendente, ya que su triunfo se puede atribuir al fenómeno de compensación que surgió frente a la crisis de conciencia barroca que desarrollamos en el capítulo anterior; una situación existencial en la que el hombre se sentía desolado en un mundo en donde todo es relativo e inestable.

Sin embargo, frente a las corrientes novelescas anteriormente mencionadas y a este “registro aristocrático” de la novela, aparece otra de naturaleza casi opuesta que toma su contenido y sus personajes de la cultura popular³³, se trata pues, de *l'histoire comique*:

C'est tout un fonds plus ou moins ancien (fabliaux du Moyen Âge, contes italiens, romans picaresques espagnols) qui va entraîner certains récits romanesques vers une autre conception de l'humain, la quotidienneté, même dans ses aspects les plus triviaux ou les plus misérables, devenant le champ d'action de personnages qui prennent souvent le profil d'anti-héros.³⁴

Así pues, no sobra mencionar que evidentemente este tipo de narración fue despreciada por la cultura oficial pues se oponía a lo que se consideraba como tradicionalmente romanesco. En efecto, se trataba de textos cuyo tono y lenguaje eran más coloquiales y cuyo contenido

³² Ya que, como menciona Pierre Chartier: “La préoccupation du beau et pur langage recoupe et rejoint, donc, le souci du vraisemblable et du raisonnable”. (“Le roman à l'âge classique: procès en légitimation”, en *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris: 1990, p.46).

³³ Es necesario mencionar que a pesar de que el contenido de este tipo de textos era tomado del pueblo, este estrato social no integraba el público meta puesto que la mayoría no tenía acceso a la lectura.

³⁴ Michel Delon. “Le roman du XVIII^e siècle”, art. cit., p.667.

hacia frecuentemente alusión, a veces sin recato alguno, al adulterio, a la fornicación, al crimen, a la mentira y al engaño.³⁵

Decidí centrarme brevemente en *l'histoire comique* porque se trata de un subgénero que, gracias a que fue considerado como una producción menor, permitió a los autores manipularla con mayor libertad en cuanto a la forma —lo que enfatiza su naturaleza híbrida³⁶— y en cuanto a su contenido con la inserción de ciertas ideas consideradas como libertinas³⁷. Pero la razón más importante es que comparte algunos de sus rasgos principales con la novela de memorias³⁸ y precisamente Michel Delon refuerza esta idea cuando expresa que:

Il apparaît ainsi que la veine comique, outre son aptitude à la critique et à l'innovation formelle, peut être aussi un terrain propice à l'émergence d'un 'moi romanesque' qui ne tient pas seulement au trait formel de la première personne autodiégétique (le narrateur est personnage central de son histoire) de type picaresque.³⁹

³⁵ En relación con esto, Pierre Chartier apunta que “ les situations et les sentiments exposés dans les romans héroïques et galants s'affirment purs de toute complaisance érotique, plus encore de toute bassesse morale, par opposition aux romans picaresques ou comiques, qui dénonçant au passage les extravagances de la veine idéaliste, ne reculent pas eux, devant les allusions au 'bas matériel', les situations équivoques ou scabreuses, et même les scènes franchement licencieuses”. (“Le roman à l'âge classique”, art. cit., pp.48-49.)

³⁶ Como se puede observar, por ejemplo, en la estructura de *L'histoire comique de Francion* de Charles Sorel (1623).

³⁷ Utilizo esta palabra en el sentido que le da François Charles Daubert quien « considera que la voz 'libertin' en el siglo XVII también “désigne essentiellement celui qui s'affranchit des règles de la morale, des dogmes et des croyances religieuses, pour se laisser aller à tous les dérèglements qui lui suggère sa fantaisie ”». Claudia Ruiz García, “Breve aproximación a *L'école des filles* y *Le portier des chartreux* (dos ejemplos de novelas libertinas de los siglos XVII y XVIII)”, en *Anuario de Letras Modernas*, México: 2002, p.35. Para más referencias acerca de las diferentes acepciones a lo largo del tiempo de la palabra *libertin*, también Cf. Sharon Callens, “Origine du libertin et du libertinage”, *Libertinage et apprentissage dans le roman du XVIII^e siècle*, Gent : 2008, pp.5-10. Es necesario puntualizar también que *Margot la Ravaudeuse* puede ser considerada como una novela libertina porque, al tratarse de una novela de ascensión social, el libertinaje es presentado como un método necesario de supervivencia.

³⁸ Un subgénero que, junto con la novela epistolar, gozó de gran popularidad y que fue el máximo exponente de la novela durante el siglo XVIII.

³⁹ Michel Delon, “Le roman du XVIII^e siècle”, art. cit., p. 670.

Así pues, se podría tomar *l'histoire comique* como una especie de antecedente de la novela de memorias pues, como puntualizamos previamente, le hereda a esta última varias características estructurales y ejes temáticos que son retomados en *Margot la ravaudeuse*.⁴⁰

3. La novela de memorias y la inestabilidad

Ahora bien, para hablar de la novela de memorias como un género de estética barroca⁴¹ y por extensión engañosa, debemos exponer primero cuál es la expectativa que crea en el lector y después señalar cuáles son los aspectos que revelan su naturaleza ilusoria.

❖ Naturaleza ilusoria

Como su nombre indica, este tipo de relato promete al lector, a nivel superficial, cierta autenticidad o fidelidad a la realidad pues es el narrador mismo quien cuenta su vida basada en sus memorias. Pero si analizamos este pacto de manera más atenta, nos podemos dar cuenta de que está lejos de ser respetado, por las siguientes tres premisas.

En primer lugar, tenemos la utilización de la primera persona o *je romanesque* que se deriva de lo que Jean Rousset llama *unité narcissique*⁴²; es decir, la identificación del “yo” narrador con el personaje principal: “Ce qui est raconté n’est plus l’histoire d’un autre, c’est

⁴⁰ Por ejemplo, la sátira y la parodia a través del uso de la ironía, la presencia de antihéroes al tener sus protagonistas orígenes marginales — por ejemplo, *Manon Lescaut* de Prevost es una novela cuya heroína es una ramera llevada a la Salpêtrière y no olvidemos, por supuesto, que Margot se convierte en una *fillette du monde* para ascender en la escala social—, la evocación constante del adulterio, la prostitución, la mentira, el engaño, entre otras cosas.

⁴¹ Es importante recordar que hasta ahora hemos relacionado lo barroco con lo ilusorio, lo ambiguo, lo inestable, lo dinámico, etc.

⁴² Jean Rousset la llama *narcissique* porque al final el punto de vista expuesto, tanto por el narrador como por el personaje, es el mismo y porque éste, a su vez, está basado en el amor propio que se tiene el narrador.

celle du détenteur de la parole”.⁴³ El objetivo de manejar este tipo de voz narrativa es crear uno de los efectos buscados por la novela de memorias: la verosimilitud de lo relatado. Es una manera de conocer lo sucedido en forma directa y por eso resulta lógico pensar que el lector le va a tener mayor confianza a un narrador que emplea la primera persona que a uno que prefiere usar la tercera. Sin embargo, aquí caemos en la primera trampa que nos tiende este subgénero, pues resulta paradójico confrontar la expectativa del lector —pensar que el narrador está contando todo tal y como fue— con la respuesta a la siguiente pregunta: ¿qué tan objetivo puede ser el narrador cuando su personaje es él mismo?⁴⁴ Según Rousset hay dos posturas que se perfilan frente a esta pregunta: por un lado, están quienes consideran que es imposible para el hombre verse con plena objetividad y, por el lado contrario, se encuentran los que creen que una verdadera introspección es el método adecuado para lograrlo. Pero el crítico francés señala la invalidez de esta última opinión porque el examen interior depende del amor propio que uno tiene, entonces de cualquier forma “il altère, il déguise, il dissimule ce qui ne lui est pas avantageux et l’autoportrait se révèle infaliblement mensonger”.⁴⁵ Así pues, la voz narrativa describe una imagen deformada u oblicua de la realidad que podemos identificar con el *anamorfismo* barroco.

En segundo lugar y relacionado con la idea precedente, se encuentra el uso del pasado como marca de desfase temporal que distingue a este subgénero de otras formas de discurso autodiegético como, por ejemplo el caso del *journal intime* o incluso el del género epistolar.

El hecho de que una persona se cuente a sí misma desde una distancia temporal —o utilice

⁴³ Jean Rousset, “Perspectives semi-théoriques”, en *Narcisse romancier, essai sur la première personne*, Paris : 1993, p.17.

⁴⁴ En *Narcisse romancier*, Jean Rousset ilustra esta problemática con la metáfora del espejo y su reflejo: de un lado tenemos a la persona física con la que podemos identificar al narrador y, del otro lado, tenemos su reflejo, que podemos relacionar con el personaje; ¿Qué tan fiel es esa representación? *Ibid.*, pp.37-66. Cabe decir, además, que los juegos de espejos son característicos de la mentalidad barroca justamente porque desafían los límites entre la realidad y la ilusión.

⁴⁵ *Ibid.* p.46.

el *je rétrospectif*— agrega un grado de ilusión a la novela de memorias, pues, como su nombre lo indica, ésta depende de la evocación de hechos pasados, actividad marcada por el subjetivismo. Pierre Chartier justifica el empleo de este estilo narrativo al expresar que:

Dans le récit du type “mémoires”, un *je* actuel, sujet de l’énonciation, relate les aventures, les sentiments, les expériences d’un *je* ancien, sujet d’énoncés, et l’écart entre ces premières personnes renvoyant au même individu permet des jugements, des retours sur soi [...].⁴⁶

Pero, a pesar de lo anterior, hay que puntualizar dos aspectos que agregan ambigüedad al género: primero, un recuerdo —la base de este tipo de relato— no es una representación completamente fiel de la realidad; es decir, está sujeto a un amplio margen de error, y segundo, el narrador no cuenta cómo vivió sino cómo se vio hacerlo; entonces cabría preguntarse con base en qué se hacen aquellos *jugements* y *retours sur soi*.⁴⁷ Por consiguiente, podemos concluir que el discurso se vuelve imparcial y el contenido está sujeto a la relatividad y a la percepción.

En tercer lugar, a pesar de que el uso del *je rétrospectif* es capital porque “il décide le point de vue selon lequel les événements passés sont présentés, et par conséquent, la signification du roman”⁴⁸, no es el único recurso utilizado para engañar al lector y simular veracidad y objetividad. Un ejemplo, a nivel estructural, es la presentación de los hechos en orden temporal; al tratarse de una de las características principales de la crónica, cuya intención es lograr la mayor objetividad posible, la novela de memorias la utiliza aspirando al mismo fin y, en gran parte de los casos, logra disimular su naturaleza engañosa. Sin

⁴⁶ Pierre Chartier, “Le roman à l’âge classique: procès en légitimation”, en *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris: 1990, p.84.

⁴⁷ Esta idea se ve incluso reforzada por la definición de *mémoires* de René Démoris: “Ils se distinguent de l’histoire, parce qu’ils ne sont pas soumis aux règles de composition qui la régissent. Ils lui ressemblent par la prétention à la vérité, mais sont le fait de narrateurs suspects, en raison de la partialité de leur point de vue”. René Démoris, “Les mémoires, l’histoire et la nouvelle”, en *Le roman à la première personne, du Classicisme aux Lumières*, Genève: 2002, p.70.

⁴⁸ Charlène Dehab, “Le roman-mémoires”, en *La porosité des genres littéraires au XVIII^e siècle : le roman-mémoires et le théâtre*, Trois-rivières: 2012, p.81.

embargo, si analizamos el discurso atentamente, nos podemos dar cuenta de que, como apunta Jean Rousset, la verosimilitud del *je rétrospectif* se traiciona desde el principio del relato, ya que si normalmente este tipo de novelas comienza desde el nacimiento del personaje —o incluso antes—, y si afirmamos que el narrador cuenta la manera en la que se vio vivir, ¿cómo, por ejemplo, pudo comenzar su relato con la frase “Je suis né”? ¿Acaso, se pudo ver nacer? Evidentemente, hay que señalar que esta traición no siempre sucede, una de las soluciones que los narradores encontraron a este problema delator fue hacer referencia al testimonio de otra persona y deslindarse de la responsabilidad de conocer las circunstancias de su nacimiento o de las anteriores a su existencia.⁴⁹

Finalmente, después del análisis realizado que se centra en la revelación de la naturaleza artificiosa de la novela de memorias podemos afirmar que es el carácter ambiguo, paradójico, relativo e inestable que hace de este tipo de relato un género barroco que, como señalamos con anterioridad y, para beneficio de la postura defendida en esta tesina, tuvo gran proliferación entre 1728 y 1750, años entre los que se publicó *Margot la ravaudeuse* (1748).

⁴⁹ Es interesante constatar este último punto al confrontar el inicio de *Margot la Ravaudeuse*: “Je suis née dans la Rue Saint-Paul” (traición evidente), con el inicio del discurso de *Moll Flanders*: [...] My mother was convicted of Felony for a certain petty Theft [...] The Circumstances are too long to repeat, and I have Heard them related in so many Ways [...] This is too near the first Hours of my Life for me to relate anything of myself, but by hear say; ’tis enough to mention, that I was born in such unhappy Place, I had no Parish to have Recourse to for my Nourishment in my infancy, nor can I give the least Account how I was kept alive, other, than that as I have been told”. Daniel Defoe. *Moll Flanders*. Ware : 1993.p.7-8. / “ Ma mère fut déclarée coupable de crime pour un certain vol [...] Les détails sont trop longs à répéter, et je les ai entendu raconter de tant de façons [...] Cela se rapproche trop des premières heures de ma vie pour que je parle de moi sinon par oui-dire ; il suffit de mentionner que je naquis dans un endroit si malheureux que je ne pus avoir recours à aucune paroisse pour me nourrir pendant mon enfance ; et j’ignore également comment je suis restée en vie, sauf qu’on m’a raconté [...]”. Daniel Defoe. *Moll Flanders*. Trad. Denis Marion. Paris: 1996. p.10. **Las cursivas son mías.

❖ Objetivo didáctico

Además de su índole ilusoria, otra de las características más importantes de este tipo de narración es su fin didáctico; con base en su experiencia de vida expuesta bajo forma de testimonio, el narrador/personaje —o a veces el autor en un prefacio— busca dar una lección al lector o exponer uno o varios objetivos del texto.⁵⁰ Por ejemplo, en el caso de Margot, la protagonista expresa que su propósito es hacer que las jóvenes se alejen de la vida libertina:

J'ai cru que le moyen le plus sûr de décrier les filles publiques était de les peindre avec les couleurs les plus odieuses, et de les faire passer par les degrés les plus infâmes du métier. Au reste, quel que soit là-dessus le sentiment du lecteur, je me flatte que les traits obscènes de ces mémoires seront rachetés par l'avantage que les jeunes gens qui entrent dans le monde pourront tirer des réflexions que je fais sur le manège artificieux des catins, et le danger évident qu'il y a de les fréquenter. Si le succès répond à mes intentions, tant mieux. Sinon, je me lave les mains.⁵¹

De la misma manera en la que lo muestra el autor de *Moll Flanders* en el prefacio: “Upon this Foundation this Book is recommended to the Reader, as a Work from every part of which something may be learned [...]”.⁵²

Resulta interesante también señalar que a veces existe una *mise en abyme* —elemento característico del barroco— en lo que concierne a la finalidad didáctica. En un primer plano, la historia relatada sirve de ejemplo edificante para el receptor y, en un segundo plano, dentro de la narración se revelan algunas lecciones que dan otros personajes al protagonista; por ejemplo, en el *Avis à une demoiselle du monde* del texto de Monbron se

⁵⁰ Esto también puede representar una estrategia narrativa para justificar la publicación de una obra de tintes libertinos y también para evitar la censura.

⁵¹ Fougeret de Monbron, (1748) “Margot La Ravaudeuse”, en *Romans libertins du XVIII^e siècle*. Dirigida por Raymond Trousson, Paris: 2001, p.679.

⁵² Daniel Defoe. *Moll Flanders*. Ware : 1993.p.5. “Sur cette base ce livre se recommande au lecteur comme un ouvrage dont chaque épisode contient un enseignement [...]”. *Op. cit.*, Trad. Denis Marion, Paris: 1996, p.6.

puede observar una serie de consejos para las jóvenes que deciden llevar una vida de libertinaje.⁵³

Ahora bien, siguiendo la misma línea temática, podemos inferir que para que exista un objetivo didáctico, seguramente debe haber tenido lugar una transgresión o violación de alguna regla social de la cual el protagonista se arrepienta. Pero, antes de comenzar a explorar esta última idea, considero pertinente hacer un pequeño paréntesis para detenernos en el vínculo que existe entre dos subgéneros que se unen para dar a luz a un texto como el de *Margot la ravaudeuse*: la novela libertina de ascensión social y la novela de memorias. También debemos tratar este asunto para sentar las bases que justificarán la afirmación de que el libertinaje y sus artificios representan un método para procurarse dinero y bienes materiales que, a su vez, son un indicador de la promoción social de la protagonista.

❖ La novela de memorias y la novela de ascensión social

En la parte introductoria de su tesis doctoral, *Libertinage et apprentissage dans le roman du XVIII^e siècle*, Sharon Callens, analiza la problemática que gira en torno a la clasificación de la *novela libertina*. Explica que el dilema reside en la línea tajante que se ha querido trazar entre esta última, la novela erótica y la pornográfica. Por ejemplo, algunos críticos como J.M. Goulemot apuntan que lo que distingue a la narración erótica de la libertina es la falta de obstáculos para que se lleve a cabo el acto de seducción, el placer impera en todos los sentidos; otros como Michel Delon las diferencian con base en los estratos sociales⁵⁴.

⁵³ Cf. Fougeret de Monbron, *op.cit.*, p.708.

⁵⁴ “Selon Delon et Maladain, la distinction entre littérature libertine et littérature érotique est que la première se limite à la haute société et esquisse les stratégies de séduction tout en demeurant allusive, tandis que la littérature érotique raconte les aventures libertines de gens n’appartenant pas à la haute société ; aussi est-elle plus explicite”. Sharon Callens, “Origine du libertin et du libertinage”, en *Libertinage et apprentissage dans le roman du XVIII^e siècle*, Gent : 2008, p.11.

Sin embargo, las diferentes concepciones no son definitivas, pues como menciona Callens: “il est difficile de définir avec exactitude 'le' roman libertin, comme nous éprouvons aussi des problèmes si nous voulons proposer une définition exacte de la signification du mot *libertin*”⁵⁵, además hay que subrayar que existe un fenómeno de hibridismo entre los diferentes grupos. Por ello resulta mejor optar por la propuesta de Jacques Rustin que define como novela libertina toda narración que pinte el universo libertino en cuanto a todos sus aspectos y finalidades⁵⁶. Gracias a eso podemos llamar libertina a la novela de ascensión social del siglo XVIII, de la que evidentemente forma parte *Margot la ravaudeuse* puesto que retrata un universo en el que una joven se inclina, por decisión propia y gusto, al libertinaje; en primera instancia, para sobrevivir en el mundo y, posteriormente y, en la medida que va obteniendo mayor poder adquisitivo, para alejarse de la vida marginal, mejorar sus condiciones de vida y continuar su ascenso en la esfera social.

Ahora bien, una vez que identificamos la novela de ascensión como una de los subgrupos de la libertina, nos podemos preguntar: ¿cuál es el lazo que comparte esta última con la novela de memorias?

De hecho, la temática del recorrido a través de los diferentes estratos sociales es trabajada con frecuencia por la novela de memorias; por un lado, porque ambas tienen correspondencias con la novela picaresca⁵⁷ y, por otro lado, porque comparten un objetivo

⁵⁵ *Idem*. Recordemos que desde la época de los romanos el significado de la palabra *libertin* se ha ido transformando en función del contexto histórico, político y social que lo rodea.

⁵⁶ *Idem*.

⁵⁷ En caso de la novela de memorias, R. Démoris rastrea sus orígenes en la picaresca española. Cf. René Démoris. “Les avatars du picaresque avant 1660”, en *Le roman à la première personne, du Classicisme aux Lumières*, Genève: 2002. Y en relación con la novela de ascensión, Callens señala: “Le monde dans lequel ces romans [les romans libertins de l’ascension de la jeune fille] se déroulent est différent de celui de la mondanité: il ne s’agit plus de la noblesse mais du peuple [...] Un autre aspect qui rapproche ces romans de la réalité est que les écrivains s’inspirent du roman picaresque”. Sharon Callens. “Le roman libertin de l’ascension de la jeune fille”, *op.cit.*, pp. 21-22. Además si buscamos ejemplos concretos podemos recurrir a *Le Paysan Parvenu* de Marivaux cuyo protagonista, Jacob, hijo de un campesino pobre, relata su vida y habla

didáctico. Sin embargo, como mencionamos al final de la sección anterior, para que surja una lección debe haber una infracción de la cual aprender; entonces, nos podemos preguntar, ¿cómo es tratada la transgresión social y cultural en el texto de Fougeret de Monbron y de dónde viene la necesidad de que el personaje principal la lleve a término?

IV ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS BARROCOS EN *MARGOT LA RAVAUDEUSE*

Para responder la pregunta anterior, haré un análisis alrededor de dos ejes temáticos: Margot como personaje representativo de la transgresión y los elementos barrocos que justifican y que permiten que nuestro personaje principal pueda conseguir un ascenso social.

En relación con la primera cuestión, examinaré, en primer lugar, el origen como factor determinante de la vida y destino del personaje y sus límites; un aspecto, que al final, en el caso de Margot, le permitirá subir en la escala social. En segundo lugar, mostraré, brevemente, las características físicas e intelectuales que impulsan a Margot a buscar una emancipación continua a lo largo de la novela y que contribuyen en gran parte a su triunfo en el mundo. Finalmente, dedicaré un espacio para exponer los medios que emplea la joven para alcanzar su objetivo; es decir, hablaremos del libertinaje y del engaño como recursos de transgresión y supervivencia.

Posteriormente, pasaré a mi segundo eje temático: los elementos que conforman el universo barroco bajo el que se sitúa la transgresión y la ascensión social de Margot. En lo que concierne a este aspecto, analizaré, primeramente, los elementos presentes en la novela

de los diferentes papeles que interpretó en distintos estratos sociales hasta incluso llegar a tener acceso a la burguesía. ***Esta correspondencia entre lo picaresco y la novela de ascensión la analizaremos con mayor profundidad en la siguiente sección.

que pertenecen al género más representativo del barroco: el teatro. En esta sección expondré la función del escenario novelesco y haré énfasis en la relación del espacio, de la vestimenta y del lenguaje teatral con Margot y sus acciones. Enseguida, analizaré una figura característica del barroco: el teatro dentro del teatro; es decir, desarrollaré la idea de que cada oficio/papel que tiene Margot es a la vez una *mise en abyme* de otros personajes teatrales. Además, hablaré de la inestabilidad de los roles interpretados que, a su vez, produce una inversión de los mismos y una ruptura de las jerarquías sociales presentadas. Finalmente, mostraré de qué manera la melancolía que experimenta Margot al final del texto no es más que un efecto producido por una visión barroca del mundo.

1. La preparación del terreno para la ascensión social

❖ El determinismo picaresco

Margot la ravaudeuse es una novela en la que la ascensión social se convierte en un aspecto capital para el personaje principal; éste nos va a contar, en primera persona, la historia de su vida y la manera en la que encontró los medios para adentrarse en las distintas capas de la sociedad, como lo expresa la protagonista en el primer párrafo de su relato:

Ce n'est point par vanité, encore moins par modestie, que j'expose au grand jour les rôles divers que j'ai joués pendant ma jeunesse. Mon but principal est celui de mortifier, s'il se peut, l'amour-propre de celles qui ont fait leur petite fortune par des voies semblables aux miennes, et de donner au public un témoignage éclatant de ma reconnaissance, en avouant que je tiens tout ce que je possède de ses bienfaits et de sa générosité.⁵⁸

Entonces, es precisamente gracias a las características antes mencionadas que es posible vincular la historia de Margot con el relato prototípico de la novela picaresca francesa.

⁵⁸ Fougere de Monbron, *op.cit.*, p.679.

Como hemos señalado, los orígenes de la variación francesa son rastreados hasta la picaresca española pero con una diferencia muy importante: la tradición francesa va a permitir la ascensión del personaje principal⁵⁹, además, según Lourdes Carriedo:

[e]l pícaro respondía en España a un personaje real: el marginado que intenta su integración o al menos su supervivencia, en una sociedad injusta y degradada. En Francia el pícaro obedece más bien a un modelo literario, aunque no por ello deja de plantear directamente las problemáticas relaciones entre el hombre y el mundo, reflejando al mismo tiempo una auténtica aventura del conocimiento.⁶⁰

En las novelas que relatan la vida de un *parvenu*, al igual que en las novelas picarescas, el origen del personaje principal es determinante para el fin que tendrá el mismo. Esto se puede observar en la estructura de la trama, si está marcada por el regreso o no del personaje principal al punto de partida de la historia o más bien a su condición social inicial.⁶¹ Además los orígenes también están relacionados con el contexto anterior al nacimiento del protagonista, es por eso que la mayor parte de relatos de esta índole comienzan evocando la historia de los padres, porque ellos representan los posibles vicios heredados; sin embargo, en el caso de Margot, podemos observar que, aunque sus padres habitan un espacio marginal y pobre, no viven en la miseria ni representan el estrato social más bajo, pues, al menos, ambos tienen trabajo —soldado y remendona— y además los únicos vicios que los caracterizan son la clandestinidad de su relación y la holgazanería de la madre. Esta última característica no es tan importante porque si algo distingue a Margot, es el hecho de que ella siempre trabaja; pero, la clandestinidad y el furor sexual que sus

⁵⁹ Como se puede observar en los finales de novelas como *Le Paysan Parvenu* de Marivaux y *Gil Bas de Santillane* de Lesage, en las que los protagonistas terminan sus días en una esfera social más alta en relación con la de sus orígenes.

⁶⁰ Lourdes Carriedo, “La novela de memorias”, en *Historia de la literatura francesa*, Ed. Javier del Prado, Madrid: 2009, p.588.

⁶¹ Este tipo de relatos sigue una estructura cíclica. Por ejemplo en *Manon Lescaut* de Prévost, la protagonista, dentro de cada nuevo intento por ascender socialmente, regresa a su situación inicial al menos cinco veces. Cf. Julia Costich. “Fortune in Manon Lescaut”, *The french Review*, vol. 49, nº 4, 1976, pp. 522-527.

padres manifiestan sí serán determinantes para la imagen de la niña de trece años que nació con la “sangre viciada” y “con un carácter de Messalina”:

Ma parentèle m’avait transmis par le sang et par ses bons exemples un si grand penchant pour les plaisirs libidineux que je mourais d’envie de marcher sus ses traces, et d’expérimenter les douceurs de la copulation. [...] Cela me mettait dans une agitation insupportable. Un feu dévorant me consumait: j’étouffais; j’étais hors de moi-même.⁶²

Sin embargo, el determinismo impuesto por los orígenes no es absoluto y Margot es el ejemplo perfecto que demuestra que su herencia no la define y que, de hecho, es justamente la diferencia con sus padres lo que le va a permitir su ascenso social. Entonces, a pesar de que hereda el gusto por el sexo, ella da indicios de ser distinta cuando muestra que es capaz de sentir humillación y ultraje por el libertinaje que ejerce, y también cuando decide emanciparse e intentar ganar cada vez más dinero: “Quelle humiliation pour une grande fille comme moi, de se voir ainsi flageller! J’en étais si outrée que je résolus sur-le-champ de m’émanciper, et d’aller tenter fortune où je pourrais”⁶³; es decir, a diferencia de sus progenitores, ella busca salir de su condición inicial marcada por la pobreza y, en cierto grado, por la marginalidad también.

❖ Los recursos inherentes a Margot

Una vez que hemos expuesto la separación de Margot y sus padres, nos podemos preguntar, ¿cuáles son los aspectos inherentes a su persona que permiten su ascensión social? A mi parecer, se trata de la combinación de los siguientes tres elementos: su fisionomía, su astucia e inteligencia y su capacidad para aprender de los errores que comete.

⁶² Fougeret de Monbron, *op.cit.*, pp.679-680.

⁶³ *Ibid.*, p.682.

Primeramente, la “physionomie charmante” de Margot representa una de sus características más importantes porque es con su cuerpo y con su bella apariencia que atrae a la mayoría de sus clientes, como lo expresa Mme Florence, su futura madrota, en sus primeros encuentros:

Quand on est belle, comme vous l’êtes, il n’est rien à quoi on ne puisse aspirer [...] Je vous disais donc que l’on est bien dupe de négliger de se tirer du pair quand on le peut. Eh! qui peut mieux s’en tirer que vous avec les ressources que la nature vous a données? Vous a-t-elle fait belle pour l’être en pure perte?⁶⁴

Además es precisamente cuando pierde su belleza, a causa del exceso de placer, que comienza su “caída”⁶⁵. En segundo lugar, están la astucia y la inteligencia, pues la ayudan a tener éxito en una ocupación en la que el comercio y el engaño son indispensables para ganar dinero; Margot aprende, poco a poco, lo que tiene que hacer, decir y simular para conseguir lo que desea y para obtener una determinada reacción de las personas:

La nature compense presque toujours le tort qu’elle fait aux sots par une dose plus forte d’amour-propre: plus ils sont ridicules et désagréables, plus ils se croient de mérite. Tel était le faible de mon héros; il ne douta pas que je fusse aussi éprise de ses charmes qu’il l’était des miens. Je tâchai de l’entretenir dans cette flatteuse opinion par tous les petits soins et prévenances que je lui marquai pendant le souper : et lorsqu’il se retira, je lui dis, en le regardant avec des yeux où l’on aurait juré qu’il y avait de l’amour, que le l’attendais le lendemain [...] (C’était précisément le temps où je voulais faire le premier essai de sa générosité).⁶⁶

Finalmente, la última característica clave para la ascensión de Margot reside en que se trata de un personaje que siempre está en movimiento y evolucionando; es decir, sus acciones siguen la siguiente estructura: se encuentra en una situación X y ésta se modifica porque la protagonista se equivoca o falla en cierto grado; después, saca de ese evento un

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 683 y 686, respectivamente.

⁶⁵ Lo ponemos entre comillas porque sabemos que al final de la historia Margot escapa al determinismo (destino) y no regresa exactamente a su situación original. Esto se puede observar al comparar la descripción del entorno al principio del relato y al final. Primero tenemos : “Nous occupions au quatrième étage une seule chambre meublée de deux chaises de paille, quelques plats de terre à moitié rompus, d’une vieille armoire, et d’un grand vilain grabat sans rideaux et sans impérial, où nous reposions tous trois”, y al final : “ [...] ma maison n’a jamais été mieux réglée [...] Nous partageons notre temps entre la ville et la campagne, et jouissons, parmi un petit nombre d’habitudes [...] de ce que la vie a de plus délicieux dans tous les genres”. Fougeret de Monbron, *op.cit.*, pp. 680, 683 y 736, respectivamente.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 712.

aprendizaje; y, finalmente, corrige lo que había hecho mal y sube un escalón a nivel social y, por añadidura, pasa a acomodarse en una mejor situación en relación con la precedente y así sucesivamente. Por lo tanto, podemos ver en la joven protagonista un personaje que siempre está dispuesto a aprender: “Comment avec tant de moyens de devenir savantes, serait-il possible que nous ne le devinssions pas?”.⁶⁷ Incluso, gracias a sus lecciones de vida y a las que le dieron las personas con las que tuvo contacto⁶⁸ llega a tener un salón literario.

Sin embargo, a pesar de que las características previamente expuestas —la fisionomía, la astucia y la inclinación por el aprendizaje—desempeñan un papel clave para lograr el ascenso, es necesario precisar que éstas adquieren un carácter secundario y se convierten en herramientas complementarias frente al uso de un medio más poderoso y eficaz para escalar en los diferentes estratos: el libertinaje⁶⁹.

⁶⁷ *Ibid.*, p.694.

⁶⁸ Para más información acerca de las enseñanzas de los personajes masculino y las madrotas, Cf. Sharon Callens, “Les personnages dans le roman d’ascension de la jeune fille”, en *Libertinage et apprentissage dans le roman du XVIII^e siècle*, Gent : 2008, pp.22-26.

⁶⁹ Utilizo el significado de este término en el sentido que le da Raymond Trousson : “le libertinage désignera, à travers des acceptions de plus en plus flottantes, toute frivolité ou dérèglement du comportement, évoquera dévergondage et dissipation”. Raymond Trousson, *Les romans libertins du XVIII^e siècle*, Paris : 2001, p. VII. En relación con lo anterior Sharon Callens agrega que : “Dans ce contexte [le XVIII^e siècle], le mot *libertin* finit par ne plus désigner que l’eros, le dévergondage des mœurs, tandis que le libertinage d’esprit devient la philosophie. Le libertinage n’est donc perçu que comme une atteinte mineure aux mœurs —ce qui explique que dans les rapports de police on trouve une assez grande fréquence d’accusations de libertinage : *libertine* y égale souvent *prostituée*. Cette séparation entre l’esprit et les mœurs n’empêche pas, bien entendu, que certaines œuvres se fondent sur un libertinage d’esprit pour développer un libertinage des mœurs...ou inversement ! [...] on trouve aussi, tant dans 'le monde' que dans la littérature, des exemples de personnages qui font du libertinage un moyen de survie. En effet : certaines filles parviennent à se procurer une vie aisée en séduisant des hommes appartenant à une classe sociale plus élevée.” (“Les personnages dans le roman d’ascension de la jeune fille”, *op.cit.*, p.9.)

❖ El libertinaje como método de obtención de bienes

En el caso de Margot, la prostitución se convierte en un método para ganar dinero y a pesar de que esta ocupación era mal vista y condenada por las autoridades de la época⁷⁰, la joven, gracias al discurso de Mme Florence, encuentra una justificación para ejercerla cuya base es algo que caracteriza al libertino del siglo XVIII: la búsqueda de la felicidad instantánea a través de la satisfacción de necesidades elementales placenteras como, por ejemplo, el sexo y, sobre todo en el caso de las novelas de ascensión social, la obtención de dinero.⁷¹ Por ello, Mme Florence dice: “On peut bien dire aussi, point d’argent, point de plaisir, point d’agrément dans la vie”.⁷² Además, en el texto de Monbron, la prostitución no es vista como un vicio sino como un trabajo más, pues tener qué hacer es la única manera de ser útil a la sociedad: “il n’est pas défendu de gagner sa vie d’une façon ou d’autre: le métier n’y fait rien; l’essentiel est qu’il soit bon”⁷³, y como agrega la madrota de la protagonista, lo único que le hace mal a la gente es el ocio. La visión objetiva de la prostitución se ve también reflejada en el tono del *Avis à une demoiselle du monde*; los postulados podrían representar, en cierto grado, las cláusulas de una especie de contrato laboral. Al final, esta ocupación no es más que un comercio en el que la persona que lo ejerce va a intentar obtener siempre una ganancia: “Toute personne du sexe qui veut parvenir doit, à l’imitation

⁷⁰ Cf. Fougeret de Monbron, *op.cit.*, pp.693-694. Episodio en el que encierran a Margot en Bicêtre. La nota al pie en las mismas páginas habla de este lugar como “un hôpital et une espèce de prison où l’on enferme les gueux, les vagabonds, les coureurs et les libertins”.

⁷¹ El libertino comparte esta característica con el trickster. Para futuras líneas de investigación sería interesante analizar los elementos trickster en Margot, ya que este tipo de personaje se caracteriza también por el cambio constante en el espacio y de vestimenta, la utilización de la astucia y la manipulación del lenguaje para lograr el engaño, entre otras cosas. Para la lista de características tricksteriles y profundizar en su naturaleza Cf. Cristina Azuela, “Quelques traces du trickster dans la littérature médiévale”, *Iris*, 3, 2011, pp.29-58.

⁷² Fougeret de Monbron, *op.cit.*, p.686.

⁷³ *Ibid.*, p.686.

du marchand, n'avoir en vue que ses intérêts et le gain"⁷⁴, y entonces para lograrlo, va a tener que servirse, en la mayoría de los casos, del engaño y de la simulación:

Que son cœur soit toujours inaccessible au véritable amour. Il suffit qu'elle fasse semblant d'en avoir, et sache en inspirer aux autres [...] Enfin, et pour conclusion, qu'elle n'ait point de caractère à elle; mais qu'elle étudie avec soin celui de son amant, et sache s'en revêtir comme si c'était le sien propre.⁷⁵

De esta manera, lo que nos expresa entre líneas el relato es que para conquistar, la protagonista jamás deberá revelar su verdadera naturaleza sino aparentar ser lo que el otro desea ver.

2. Los elementos barrocos en *Margot la ravaudeuse*

Es bajo esa atmósfera de trampas, mentiras y de simulación que entramos a nuestro segundo eje temático: los elementos barrocos presentes en el ascenso de Margot. Como lo señalamos al principio de esta tesina, la transgresión y la ascensión social representan una actitud netamente barroca; es decir, la mentalidad de aquel periodo estaba caracterizada por una visión de la inestabilidad de las leyes, de la relatividad, del carácter ilusorio de la vida y, por extensión, del caos reinante. Entonces, podemos deducir que si se piensa que no hay realmente un orden establecido en el mundo, uno puede cambiar su destino, y de esa manera, lograr ascender en la escala social y, además, si todas las jerarquías no son más que ilusorias, todo el mundo puede interpretar cualquier papel que desee y es así como la vida se convierte en una especie de representación teatral o mejor dicho *Theatrum Mundi*.

⁷⁴ *Ibid.*, p.708.

⁷⁵ *Ibid.*, p.709.

❖ Theatrum Mundi: Espacio y vestimenta

La historia de Margot está elaborada de tal manera que cada ascenso importante está marcado con un cambio en el espacio y de vestimenta, de la misma manera que el escenario y los personajes pueden cambiar en los entreactos de una obra de teatro. Además, hablamos de teatro porque éste representa una atmósfera ilusoria por naturaleza y excelencia: los actores le hacen creer al público inmerso en el mundo representado que todo lo que observan es real, cuando de hecho es todo lo contrario. Se trata, pues, de un universo que juega con los límites entre la realidad y la ilusión, por ello resulta acertado vincularlo con lo barroco.

La función del espacio que rodea al personaje es ayudar a delimitar sus características y sus acciones. En *Margot la ravaudeuse*, cada presentación de espacio nuevo en la narración marca, como habíamos mencionado previamente, un escalón subido a nivel social, un cambio de oficio/rol y una especie de evolución en el carácter de Margot. Según Luz Aurora Pimentel:

El espacio físico y social en el que evoluciona un relato tiene una primera e importante función de marco y sostén del mundo narrado; es el escenario indispensable para la acción. Pero con mucha frecuencia el entorno se convierte en el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos del relato, en una suerte de síntesis de la significación del personaje [...] además el entorno, si no *pre-destina* el ser y el hacer del personaje, sí constituye una indicación sobre su destino posible. El entorno tiene entonces un valor sintético, pero también analítico, pues con frecuencia el espacio funge como una prolongación, casi como una explicación del personaje.⁷⁶

Entonces, por ejemplo, en el departamento de Margot, la cantidad, el tipo de muebles y la disposición del espacio son indicadores de su profesión y de su estado de ánimo. El “*petit appartement*” y “*quelques chiffons de meubles*” exponen que la única cosa que la protagonista necesita para trabajar es un espacio y no muebles y, además, la soledad que la

⁷⁶ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, México: 2010, p.79.

joven libertina experimenta se ve concretizada con la cantidad de objetos presentes en su habitáculo.

El segundo aspecto que analizaré es la importancia de la vestimenta⁷⁷ puesto que esta cambia cada vez que se modifica el espacio en el que reside Margot. Este elemento tiene una doble función en el relato, por un lado, sirve como recurso para ayudar a la joven a lograr su ascenso y, por otro lado, se trata de un reflejo de la condición del personaje. En lo que concierne a esta última idea, Luz Aurora Pimentel expresa que: “Al caracterizar a un personaje por su apariencia física, una buena parte del “retrato moral” ya está dado”.⁷⁸ Por ejemplo, cuando Margot conoce a Mme Florence y está triste y preocupada, lleva puesto un “chiffon de grisette”; mientras que una vez que la joven entra a trabajar con la proxeneta, que gana más dinero y que, al adquirir una profesión, asciende socialmente, es sujeta a una transformación física y emocional:

J'avais une robe d'un taffetas couleur de rose, ornée de falbalas, avec un jupon de mousseline, et une montre de pinchbeck à la ceinture. Je me trouvais d'un éclat ravissant en ce nouvel accoutrement; et sensible pour la première fois aux aiguillons flatteurs de la vanité, je me regardais avec une sorte de complaisance, de respect et d'admiration.⁷⁹

Como el ejemplo anterior hay varios, por lo que podemos inferir que nuestra protagonista vive en constante *metamorfosis*, variación de la *anamorfosis* barroca.

⁷⁷ Cabría mencionar que también en el texto de Defoe y en el de Prévost, los personajes principales femeninos cambian de vestimenta con frecuencia; normalmente este tipo de situación está marcado cada vez que ellas ascienden socialmente o que intentan idear algún plan para engañar. Por ejemplo, en *Manon Lescaut*, la protagonista se disfraza para poder escapar del hospital en donde la encerraron: “Nous retournâmes le matin à l'Hôpital. J'avais avec moi, pour Manon, du linge, des bas, etc. [...] Nous ne fûmes qu'un moment dans sa chambre. M. de T... lui laissa une de ses deux vestes. [...] Il ne se trouva rien de manque à son ajustement, excepté la culotte que j'avais malheureusement oubliée.” Abbé Prévost, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, Paris : 2010, pp.197-198.

Por otra parte, en lo que concierne el travestismo, podríamos señalar que además de que se presenta en los relatos a nivel actancial, éste también se encuentra a nivel narrativo tanto en el texto de Defoe y de Monbron; es decir, en ambos casos se trata de un autor masculino que se disfraza en una voz femenina. Para futuras líneas de investigación sería interesante analizar cuál es la causa, función e importancia de este tipo de voz y observar en qué sentido esto podría representar una reivindicación de situación de la mujer en el siglo XVIII.

⁷⁸ *Ibid.*, p.75.

⁷⁹ Fougeret de Monbron, *op.cit.*, p.688. El polimorfismo marcado por el constante cambio en la vestimenta de Margot es también una característica inherente al trickster.

Finalmente, es importante señalar que el lenguaje teatral está presente en el texto. Frecuentemente, la voz narrativa utiliza palabras como “jouer” y “rôle”; éstos son vocablos que refuerzan nuestra idea acerca de una visión de *Theatrum Mundi*.

Pero desarrollar una historia en la que la vida parece una puesta en escena permite que imperen dinámicas ilusorias, cuyos efectos implican la inconsistencia de los papeles que interpreta cada uno de los personajes, su inversión y su relatividad.

❖ Inestabilidad de roles y ruptura jerárquica

Como habíamos mencionado previamente, el desequilibrio y la indeterminación del mundo barroco dan luz a la idea de roles ilusorios —siempre cambiantes y reversibles— que permiten la ascensión social. Lo que es interesante señalar es que, por un lado, para obtener lo que quiere, Margot debe aparentar constantemente ser algo que no es y, por otro lado, cada profesión que ejerce —prostituta, modelo, pensionista y actriz— está de alguna manera relacionada con el travestismo y/o la actuación; por lo que podemos señalar la existencia de una *mise en abyme*. Respecto a la simulación, la protagonista expresa, cuando comienza a trabajar con Mme Florence, su disgusto por este juego de apariencias:

[...] qu'y a-t-il de plus insupportable que [...] en un mot, d'être éternellement couvertes du masque de l'artifice et de la dissimulation, de rire de chanter, de boire, de nous livrer à toute sorte d'excès et de débauche, le plus souvent à contrecœur et avec une répugnance extrême ?⁸⁰

Después, cuando se convierte en modelo, la *mise en abyme* que mencionamos es más evidente. En su papel de modelo, debe interpretar un personaje diferente cada día: “Aujourd'hui j'étais sainte, demain catin, selon le caprice de ces Messieurs ou l'exigence des cas”.⁸¹ Posteriormente, cuando es pensionista, juega a amar a pesar de que engaña a su

⁸⁰ *Ibid.*, pp.691-692.

⁸¹ *Ibid.*, p.695.

hombre.⁸² Y finalmente, cuando se convierte en actriz, se encuentra en la misma situación que cuando era modelo, encarna diariamente un personaje diferente. Así pues, el objetivo de hablar de roles y del engaño es mostrar que una de las ideas que nos transmite el relato, de manera implícita, es que, al final, nada es lo que parece ser, todo se encuentra en movimiento, y es en razón de ello que las jerarquías sociales revelan ser ilusorias o incluso reversibles⁸³. Podemos encontrar un buen ejemplo de lo anterior cuando Margot menciona que en realidad son las mujeres decentes quienes deben a las prostitutas sus triunfos: “Puisse cette digression tourner à la gloire de notre corps, et forcer l’envieuse prétention à nous rendre la justice que nous méritons et à nous faire réparation d’honneur”.⁸⁴ Entonces, se puede observar cómo la ambigüedad de roles, las reputaciones ilusorias y la destrucción de las jerarquías sociales son producto del caos provocado por la idea barroca que versa sobre la inestabilidad del mundo.

3. El fantasma melancólico

Ahora bien, la crisis de conciencia barroca dejó algunas secuelas: por un lado, la concepción de la idea y posibilidad exitosa de transgresión que viene de la creencia de la ausencia de leyes que reinan en el mundo y, por otro lado, una especie de estado melancólico que es, a la vez, el motor de la ascensión social y ese “dégoût” que experimenta el libertino una vez que se entrega desmesuradamente al placer y que se da cuenta de que ya no encuentra en él aquella felicidad instantánea de la que solía gozar.

⁸² En relación con el amor, Sharon Callens expresa claramente que el amor se encuentra ausente en este tipo de novelas: “Si les filles parlent de l’amour, c’est pour désigner l’appétit des sens; le désir [...] L’amour-exclusif n’y est pas présent, on vole d’un amant à l’autre”. (“Les personnages dans le roman d’ascension de la jeune fille”, *op.cit.*, p.24.

⁸³ La reversibilidad de roles también es una característica de los relatos de trickster puesto que es una manera en la que el personaje puede introducir el desorden en el mundo y, a su vez, regresarlo a su orden inicial.

⁸⁴ Fougeret de Monbron, *op.cit.*, p.690.

Jean Starobinski expresa que la melancolía en el siglo XVIII era definida de la siguiente manera: “La mélancolie est l’empire démesuré exercé sur l’esprit par une *idée exclusive*”.⁸⁵ En *Margot la ravaudeuse*, la emancipación representa esta “idea exclusiva”. Una vez que Margot decide hacerlo y abandona su hogar, cae en un estado melancólico; se va al jardín de las Tullerías y camina sin rumbo fijo, ausente del mundo y sumergida en sus pensamientos: “Je fis d’abord presque le tour du jardin sans songer à ce que je faisais”.⁸⁶ Después, cuando entabla la conversación con Mme Florence, dice haber estado tan triste que no pudo evitar derramar algunas lágrimas. De esta manera podemos sugerir que Margot es víctima de los síntomas que caracterizan la melancolía: tristeza, pusilanimidad, soledad, flujo del pensamiento, etc.⁸⁷ Paralelamente, es necesario recalcar que este episodio melancólico del principio está duplicado al final del relato como una especie de cierre de la historia de Margot. Después del exceso de placer, se puede observar que la caída del personaje principal se ve reflejada en su belleza, un elemento que, como ya habíamos mencionado, es clave para la ascensión social a través del libertinaje:

je diminuais à la vue de l’œil, et n’étais plus qu’une triste image, qu’une ombre déplorable de ce que j’avais été [...] que de sujets d’affliction et de désespoir quand je me rappelais le temps heureux où Margot, parfaitement ignorante des ruses et du raffinement de la parure, était riche de son propre fonds, et n’empruntait ses charmes que d’elle-même!⁸⁸

Entonces, cuando se da cuenta de que ya no posee la “physionomie charmante” que tenía, manifiesta los síntomas de melancolía:

Je tombai dans une langueur et une mélancolie [...] Votre mal, auquel ils n’ont rien connu, n’est point une affection du corps, mais un dégoût de l’esprit, causé par l’abus d’une vie trop délicieuse. Les plaisirs sont à l’âme ce que la bonne chère est à l’estomac. Les mets les plus exquis nous deviennent insipides par habitude [...] l’excès de la jouissance vous a, pour ainsi dire, blasé le cœur, et engourdi le sentiment. Malgré les charmes de votre condition actuelle, tout

⁸⁵ Jean Starobinski, *L’encre de la mélancolie*, Lonrai: 2012, p.80.

⁸⁶ Fougeret de Monbron, *op.cit.*, p.682.

⁸⁷ Cf. Giorgio Agamben, *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Trad. Tomás Segovia, Valencia: 2006, pp.23-35.

⁸⁸ Fougeret de Monbron, *op.cit.*, p.734.

vous est insupportable. Les soucis accablants vous suivent au milieu des fêtes, et le plaisir même est un tourment pour vous.⁸⁹

Sin embargo, Margot no permanece siempre bajo ese estado de ánimo, vence su “maladie” y logra, en cierta medida, su ascensión gracias a que encuentra un remedio moral en el que reconoce los límites de la entrega al placer y gracias a la capacidad que tiene para aprender de sus errores; no regresa completamente a su condición inicial como lo designarían, por ejemplo, las leyes del ciclo de ascensión social de un marginal de la tradición española y no cae en la miseria sino que puede quedarse con su fortuna y salvar a su madre:

Mon changement de situation les rappela [mes parents] dans ma mémoire. Je me reprochai mon ingratitude envers eux et songeai à la réparer plus tôt [...] ma mère se trouvait resserrée à la Salpêtrière [...] je m’employai de tout mon crédit pour tirer ma mère de la captivité, ne doutant pas que le changement de condition ne la rendît bientôt aussi honnête femme qu’une autre. Dieu merci! je ne m’abusai point. C’est aujourd’hui une des plus raisonnables personnes qu’on puisse voir. [...] [Nous] jouissons, parmi un petit nombre d’habitudes [...] de ce que la vie a de plus délicieux dans tous les genres. Pour ce qui est de la santé, elle est très bonne maintenant.⁹⁰

Finalmente, podemos expresar que, esta historia expone un ciclo cuyas bases residen en la mentalidad barroca; es decir, Margot se encuentra en una situación inicial que busca cambiar y, en el fondo, las nociones barrocas acerca de la ausencia de límites, del dinamismo y de la inexistencia de reglas fijas, le permiten concebir la idea de una posible emancipación o ascensión social —transgresión. Pero debido a sus orígenes, que la determinan en cierto grado, decide utilizar el libertinaje como método para lograr una mejor vida y alcanzar la felicidad deseada. Sin embargo, al final, dicha felicidad obtenida a través del exceso no es más que ilusoria y por ello cae en un estado melancólico. Hasta este momento el ciclo de vida de Margot parece cerrarse, sin embargo, Fougeret de Monbron nos propone una alternativa o variación para escapar del determinismo propio de la

⁸⁹ *Ibid.*, pp.734- 735

⁹⁰ *Ibid.*, p.736.

estructura prototípica picaresca española; gracias a la disposición de Margot por aprender⁹¹, a que decide seguir un remedio para salvarse y a que deja su vida dominada por el exceso de placer, nuestra protagonista logra su ascenso.

V CONCLUSIONES

Después del recorrido analítico realizado resulta acertado afirmar que la prevalencia del barroco en un siglo que pareció tan alejado de él es innegable. En primera instancia, pudimos observar y estudiar el proceso por el que pasó el ser humano para aceptar, incorporar e incluso adaptar a su forma de vida y a la expresión literaria, ideas como la inestabilidad, la ilusión, el *anamorfismo*, entre otras. Gracias a lo anterior, pudimos responder a la primera pregunta que nos planteamos en la introducción de esta tesina: ¿cuál es la posible causa de la aparición de los juegos artificiosos que caracterizan al barroco y cuya presencia es clave en las novelas libertinas del siglo XVIII? Logramos trazar los orígenes y encontrar la razón de dichos juegos ilusorios en el impacto que tuvo el cambio de cosmovisión, desde finales del siglo XVI, en la mentalidad del hombre. Posteriormente, a través del análisis del texto de Foucher de Monbron, comprobamos la supervivencia de algunas de las principales figuras y motivos barrocos —como la transgresión, el *Theatrum mundi*, la metamorfosis, la relatividad, el dinamismo de los papeles que pueden ser interpretados e incluso la melancolía— en una novela del siglo XVIII. De esta manera, podemos mencionar que proporcionamos, en la medida de lo posible, un ejemplo más a la

⁹¹ En lo que concierne a su capacidad para aprender, surge una paradoja: por un lado, la condena porque, en la medida que avanza el tiempo y tiene contacto con diferentes personas—Mme Florence y Monsieur de Gr*** M*** y el hermano Alexis—, Margot aprende a ser más astuta y asimila nuevos métodos de artificio y, por otro lado, la salva ya que después de que se enferma, aprende la lección y cuida no volver a caer en el libertinaje, y algún tiempo después, decide relatar su historia para dar una lección a quien esté dispuesto a escuchar.

postura que defiende y argumenta la importancia y prolongación del movimiento literario que nos concierne, una idea, finalmente, defendida por una minoría.

Sin embargo, nuestro proceso de reivindicación no se limita al de un movimiento estético, sino que comprende también la de un género que en sus inicios fue rechazado y que mostró, a su vez, tener una configuración en esencia barroca —la novela—, y la de una historia en particular, *Margot la ravaudeuse*; un texto que, al igual que el barroco y la novela en sus inicios, fue y es marginalizado y excluido del corpus de la literatura canónica francesa.⁹² Pero la naturaleza de esta obra, sus características temáticas y narrativas, y su configuración muestran que se trata, de hecho, de un texto digno de ser enaltecido. Además cabe decir que, por un lado, es un escrito que permite establecer vasos comunicantes no sólo con dos novelas consideradas de suma importancia por los críticos y estudiosos —*Manon Lescaut* y *Moll Flanders*—, sino también, como es el caso de esta última, con una tradición literaria distinta; y, por otro lado, los diferentes tipos de aproximación al texto y las diferentes vías de investigación que salen del mismo⁹³ son enriquecedores no sólo para la obra misma sino también para la literatura y cultura dieciochesca. Entonces, si se pueden señalar distintos tipos de paralelismos que comparte con títulos que ocupan un lugar primordial dentro de una tradición literaria determinada y se puede hacer énfasis en la variedad de temas de análisis que podemos extraer de la novela, ¿acaso no sería acertado insistir en su revalorización?

⁹² De hecho son muy pocos los estudios consagrados a esta novela. Durante mi proceso de investigación encontré únicamente un libro que hacía referencia a la obra —el de Jacques Rustin, ver bibliografía—, pero en el que no se realizaba ningún análisis de manera detallada, y únicamente dos tesis que trataban este texto de manera directa. Entonces si comparamos anterior con la cantidad de estudios que hay, por ejemplo, de *Manon Lescaut* la diferencia resulta alarmante.

⁹³ Además de las líneas de análisis que forman parte central del tema de esta tesina, otras de ellas son mencionadas en mi paratexto, como, por ejemplo: la visión de la mujer en el siglo XVIII, el travestismo de la voz narrativa, la libertina como trickster literario, el estudio narratológico del espacio, la porosidad entre distintos géneros y subgéneros literarios como la novela y el teatro, la picaresca y la novela libertina, sólo por mencionar algunas.

Posteriormente, nos queda responder a la segunda pregunta que planteamos: ¿de dónde viene la necesidad de hacer cada vez más presentes los juegos ilusorios en las novelas francesas pertenecientes al Siglo de las Luces y, de manera más precisa, en el texto de Monbron? La respuesta, en mi opinión, tiene que ver con el proceso de aceptación que se vivió a lo largo de los siglos XVII y XVIII y la reivindicación de la transgresión, la simulación y el engaño, cuyo auge fue en el siglo XVIII, edad de oro del libertinaje. Es decir, como ya lo hemos analizado, conforme fue pasando el tiempo, el ser humano pasó de un sentimiento paralizador que fue detonado por el *désenchantement du monde*⁹⁴ —finales del siglo XVI y principios del XVII— a la aceptación paulatina de todo lo que implicaba, como relatividad e inestabilidad. Esto, a su vez, dio nacimiento a la concepción del carácter ilusorio del mundo, y luego propició la configuración de una nueva forma de vida en la que se podía transgredir el orden y alterar la visión determinista que imperaba en el siglo XVIII. Esta nueva manera de vivir trajo consigo la legitimación de los métodos artificiosos, a veces bajo pretexto de procurarse a través de ellos una vida mejor —como en el caso de la novela de ascensión social— o de simplemente emplearlos para satisfacer un deseo de cualquier índole. Además se aceptó su papel primordial y carácter inherente a la cotidianidad, lo que explica por qué durante este siglo se hace referencia constante a los juegos ilusorios.

Finalmente, cabe señalar que debemos revalorizar un texto como el de Monbron por el simple hecho de que, en un relato como el de nuestra protagonista, el éxito o no de su ascenso social pasa a segundo plano cuando nos damos cuenta de que se trata también de

⁹⁴ Un estado existencial que tuvo lugar después de que todo fuera puesto en tela de juicio, de que las fronteras entre la realidad y la ilusión se volvieran borrosas, y de que la revelación de las leyes que regían el universo desestabilizaran al ser humano, pues éste se dio cuenta de que nada estaba bajo su control y de que nada es lo que parece ser.

un ejemplo en el que se muestra cómo el ser humano, a pesar de las circunstancias abrumadoras, puede encontrar un motor de vida; en medio de la desolación existencial es capaz de crear aunque sea una ilusión y para un bien mayor; es decir, encuentra en el *désenchantement* y en el estatismo que implica en un principio, una oportunidad para rebelarse, hacer frente al macrocosmos y luchar por su destino.

VI BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio, *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Trad. Tomás Segovia, Valencia: PRE-TEXTOS, 2006.
- AZUELA, Cristina, “Quelques traces du trickster dans la littérature médiévale”, en *Iris*, 32, 2011, pp.29-58.
- CALLENS, Sharon, *Libertinage et apprentissage dans le roman du XVIII^e siècle*, Gent : Universiteit Gent, 2008.
- CARRIEDO, Lourdes. “La novela de memorias”, en *Historia de la literatura francesa*. Ed. Javier del Prado, Madrid: Cátedra, 2009, pp. 585-588.
- CHARTIER, Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris : Bordas, 1990, pp. 41-90.
- CHAUNU, Pierre, “Baroque ou Classique. Baroque et Classique”, en *La civilisation de l'Europe Classique*, Chevilly-Larue : Arthaud, 1984, pp.362-376.
- _____, “L'esthétique des Lumières”, en *La civilisation de l'Europe des Lumières*, Paris: Flammarion, 1982.
- COSTICH, Julia, “Fortune in Manon Lescaut”, en *The French Review*, vol. 49, n°.4, 1976, pp. 522-527
- DEHAB, Charlene, “ Le roman-mémoires”, en *La porosité des genres littéraires au XVIII^e siècle: le roman-mémoires et le théâtre*, vol.1, Trois-rivières : Université de Québec à Trois-Rivières/ Université de Reims Champagne-Ardenne, 2012, pp. 75-86. depote.uqtr.ca/5180/1/030315353.pdf. Fecha de consulta: 22/02/2014
- DE LA FLOR, Fernando, *Era Melancólica*, Barcelona: José G. de Olañeta, 2007.
- DEFOE, Daniel, *Moll Flanders*, Ware: Wordsworth Classics, 1993.
- _____, *Moll Flanders*. Trad. Denis Marion, Paris : Éditions J'ai lu, 1996.
- DELON, Michel, “Le roman du XVIII^e siècle”, en *Histoire de la France Littéraire : Classicismes XVII^e –XVIII^e Siècle*. Dirigido por Jean Charles Darmon y Michel Delon, Paris: PUF/ Quadrige, 2006, p. 682-700.
- DÉMORIS, René, *Le roman à la première personne, du Classicisme aux Lumières*. Genève: Droz, 2002.
- HALLYN, Fernand, “Du cosmos à l'univers: images du monde”, en *Histoire de la France Littéraire : Classicismes XVII^e –XVIII^e Siècle*. Dirigido por Jean Charles Darmon y Michel Delon, Paris: PUF/ Quadrige, 2006, pp. 157-180
- HAWKING, Stephen, *A briefer history of time*, New York: Bantam Dell, 2005.
- GIBERT, Bertrand, *Le baroque littéraire français*, Paris : Armand Colin, 1997.
- GYENIS, Vilmos, “Le Baroque tardif et la prose mineure”, en *Baroque*, 8, 1976, <http://baroque.revues.org/497>. Fecha de consulta: 16/09/2013.
- KOYRÉ, Alexandre, *Études d'histoire de la pensée scientifique*, Paris: Gallimard, 1973.
- MONBRON, Fougeret de, “Margot la ravaudeuse”, en *Les Romans Libertins du XVIII^e siècle*, Paris : Éditions Robert Laffont, 2001.
- MORENO, Marco A, *La morada cósmica del hombre*, México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- OGÉE, Frédéric, “Désir et nécessité: Le cas de Moll Flanders”, en *Femmes et libertinage*. Dir. Anne Richardof, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2003, pp. 57-65.

- ONFRAY, Michel, *Los libertinos barrocos. Contrahistoire de la philosophie III*. Trad. Marco Aurelio Galmarini, Barcelona: Anagrama, 2009.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México: Siglo XXI editores, 2010.
- PIZZORUSSO, Arnaldo, "Situations and Environment in Margot la ravaudeuse", en *Yale French Studies*, n.º.40, Yale University Press: 1968, pp. 142-155. <http://www.jstor.org/stable/2929774>. Fecha de consulta: 20/02/2014
- RAYMOND, Marcel, *Baroque et Renaissance poétique*, Rennes : Librairie José Corti, 1955.
- RIOU, Daniel, "Naissance du roman moderne au XVII^e siècle- idéologie, institution, réception", en *Histoire de la France Littéraire : Classicismes XVII^e –XVIII^e Siècle*. Dirigido por Jean Charles Darmon y Michel Delon, Paris: PUF/ Quadrige, 2006, pp. 663-682.
- ROUSSET, Jean, "Dernier regard sur le baroque. Petite autobiographie d'une aventure passée", en *Littérature.*, n.º.105, 1997, pp.110-121. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_00474800_1997_num_105_1_2436. Fecha de consulta 15/09/2013.
- _____, *Narcisse romancier, essai sur la première personne*, Paris : José Corti, 1993.
- RUIZ GARCÍA, Claudia, "Breve aproximación a *L'école des filles* y *Le portier des chartreux* (dos ejemplos de novelas libertinas de los siglos XVII y XVIII)", en *Anuario de Letras Modernas*, México: UNAM, 2002, pp.33-35.
- _____, "Los jesuitas y el barroco" en *Estética y doctrina moral en Baltasar Gracián*, México: UNAM, 1998, pp.61-74.
- RUSTIN, Jacques, "Libertinage et prostitution", en *Le vice à la mode*, Paris : Presses Universitaires de Strasbourg, 1995, pp. 139-156.
- STAROBINSKI, Jean, *L'encre de la mélancolie*, Lonrai: Seuil, 2012, pp.70-106.
- TROUSSON, Raymond, *Les romans libertins du XVIII^e siècle*, Paris : Éditions Robert Laffont, 2001.
- VUILLEMIN, Jean-Claude, *Baroque : le mot et la chose*, 2007, pp. 13-21. http://www.periodicals.narr.de/index.php/oeuvres_et.../331. Fecha de consulta : 19/09/2013.

