



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

LA VIDA [CO]TIDIANA: EL NO ACONTECER FEMENINO EN *LA FEMME*

CACHÉE DE COLETTE

TESINA QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS

FRANCESAS)

PRESENTA:

JESÚS DANIEL MONTOYA CAMARGO

ASESOR:

MONIQUE MARIE ANNE JEANNE LANDAIS CHOIMET

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2025





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.

Investigación realizada gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM: “Poéticas rituales: canto y curación” (IN400722).

*« Valérie s'ennuyait
Dans les bras de Nicolas
Mais Nicolas, celui-là
Ne le savait pas »*

Les Rita Mitsouko

*« There is only one tragedy in a woman's
Life-the fact that her past is always her lover
And her future invariably her husband »*

Oscar Wilde.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
1. LA NOUVELLE Y EL NO ACONTECIMIENTO.....	12
1.1. El relato único: la <i>nouvelle</i>	13
1.2. Prolongación y vacío: el no acontecimiento.....	18
1.3. La eterna repetición: lo cotidiano.....	23
2. UN ANÁLISIS NARRATOLÓGICO DEL ENCIERRO.....	29
2.1. El encierro doméstico.....	30
2.2. El encierro público.....	38
2.3. El encierro en sí mismo.....	50
3. LA MUJER OCULTA EN LO COTIDIANO.....	60
3.1. La identidad de una prisionera.....	61
3.2. La tortura fugaz de lo cotidiano: el encierro.....	71
CONCLUSIÓN.....	85
BIBLIOGRAFÍA.....	90

Introducción

En 1871, al terminar la guerra franco-prusiana, Francia experimentó un largo período de paz conocido hoy como “La belle époque” (1871-1914), el cual, en retrospectiva, se convertiría en un ideal, una etapa de desarrollo extraordinaria y un motivo de añoranza perpetuo. La cultura y la sociedad se transformaron por igual durante este periodo y ello se vio reflejado en el arte. Debido a su larga duración, son muchos los escritores que vivieron este momento, abriendo en su conjunto un nuevo horizonte de creación literaria y una metamorfosis gradual de la literatura francesa. Sidonie-Gabrielle Colette fue una de las autoras, probablemente la más reconocida, de este período. Su obra más popular, la tetralogía de las *Claudine*, evoca este tiempo de manera sutil, sólo en el fondo, pero claramente presente en el mundo de las novelas. Ella viviría hasta 1954, por lo que no sólo esta época marcaría su escritura: su obra se vería atravesada por diversos eventos históricos.

Después del final de la Primera Guerra Mundial, Francia pasaba por uno de sus momentos más difíciles. Su economía se había visto severamente afectada y el espíritu del país había sufrido un fuerte impacto. Entre las dos guerras se vivió un momento de recuperación y de re-estabilización –a veces llamado *Les années folles*–, proceso que tendría su análogo en la vida de Colette, quien tras la separación de su primer esposo Willy experimentaría gradualmente una sanación similar al encontrar consuelo y terapia tanto en su escritura como en las artes escénicas, como el teatro y la danza, de las que se enamoró. Para 1924 ella se encontraba en proceso de un segundo divorcio, el cual no deseaba, pero al que tampoco se negaba. Esto, aunado a la pésima relación con su primer marido –manera bastante ligera de decirlo–, la llevó a una constante guerra con el amor. En varios de los escritos de Colette pertenecientes a esta época –y hasta 1937– encontramos una literatura enfocada en una suerte de catarsis hacía sus propias vivencias: ficciones y no ficciones que

tienen por motivo ya no la exaltación de los placeres de la vida, sino una denuncia contra la vida que suele privarnos de éstos. La autora viviría por estos placeres, por una “exaltation corporelle [qui] est liée à une vie sexuelle intense ainsi qu’à la danse qui lui donne une merveilleuse sensation de libération” (Bard, 166: 2010). Siempre en busca de esta liberación, Colette sería conocida como una transgresora. Algo tan simple como el uso del pantalón, un elemento de mera comodidad, un travestismo que provocó un escándalo a su alrededor, que tenía por objetivo marcar las constantes prohibiciones incoherentes que son impuestas a las mujeres¹, es el ejemplo más claro de su vida como una constante denuncia de la privación y una búsqueda por la libertad. Sería, sin embargo, hasta el periodo entre guerras que viraría su atención hacia otros tipos de opresión femenina, opresiones ocultas a simple vista ¿Quién mejor que ella para hacerlo?

Según las investigaciones que llevé a cabo acerca de esta temática en el registro de TESIUNAM en línea encontré, en el apartado de la Licenciatura en Lengua y literaturas modernas francesas, que el trabajo de titulación más antiguo es el de “Colette y la mujer” escrito por la entonces maestra y, gracias a este mismo trabajo, posterior Dra. Hélène Gauthier Beguet de Lelevier en 1963. Lo que la doctora hizo fue una tarea titánica: entender la figura de la mujer en la obra completa de Colette. La sensibilidad con que toca a los personajes femeninos de la autora y su propio entendimiento de la escritora muestran un encuentro personal y a la vez minucioso con sus obras. Cuarenta años después, la filósofa Julia Kristeva usaría la figura de Colette dentro de su trilogía de ensayos denominada *El genio femenino*, poniéndola a la par de Hannah Arendt y Melanie Klein. Kristeva no sólo

¹ Ver Bard, C. (2010). *Une histoire politique du pantalon*. Le Seuil.

analiza la figura de la mujer en Colette dentro de su libro, ella ahonda más y desvela por completo la obra de Colette, mostrando todas las facetas de su escritura; no obstante, al hablar directamente de la feminidad, vemos una pasión y un entendimiento paralelos a lo plasmado por la Dra. Gauthier en su tesis. El comparar ambos escritos, con más de 40 años de diferencia, y sin –muy probablemente– un contacto la una con la otra, nos lleva a postular las siguientes preguntas: ¿qué tiene de especial una autora como Colette que no sólo logra cautivar a las mujeres, sino que además ellas consiguen encontrar en su obra toda una mística del mundo y, más precisamente, un análisis de sí como mujeres? y ¿qué tan actual podríamos decir que sigue siendo su obra?

Más cercana a Colette, Simone de Beauvoir se impone como una filósofa existencialista y una de las teóricas del feminismo más importantes. En *El segundo sexo*, Beauvoir utiliza las novelas de Colette, a la par de escritos filosóficos, psicológicos y pedagógicos, con el fin de puntualizar la condición de la mujer en el mundo en contraposición de la existencia masculina, siendo Colette la autora más citada en el texto. Gran admiradora de su obra, tendría un encuentro con ella en 1948 (Kristeva, 77: 2003), encuentro en el que, por muchas posibles circunstancias que sobrepasan una explicación, las ideas de Beauvoir no se asimilarían del todo con las de Colette. No obstante, Beauvoir afirmó al final que, a pesar de las diferencias, ambas compartieron una extraordinaria preocupación por todo aquello que aflige y atormenta al segundo sexo. No sólo se trata de lo que Beauvoir dice al respecto de las novelas y ensayos de Colette o de las coincidencias que uno podría notar en ambas autoras, sino que la lectura atenta de la obra de Colette es un precedente de los cuestionamientos de Beauvoir, un proto-existencialismo femenino. Basta con comparar *La Vagabonde*, una de las novelas más conocidas de Colette, con lo que Beauvoir escribe a propósito de la mujer casada en la segunda parte de *El segundo sexo* para que esta vinculación

tenga sentido. Aspectos como la inmanencia femenina² y la liberación de la mujer son capitales en ambos escritos. Colette fue al existencialismo femenino de Beauvoir lo que Dostoievski y Kafka fueron al absurdo de Camus.

Para entrar en materia es necesario presentar a la autora. Sidonie Gabrielle-Colette fue una escritora en su época definida, de manera polarizada, como una escritora seria y una escritora popular; no obstante, su importancia literaria es incuestionable en nuestros días, siendo incluso puesta a la par de escritores como Proust; de hecho, Pierre-Henri Simon dijo que ambos representan “[...] la perfección de la literatura de análisis y conocimiento del corazón” (Tegyey, 2009: 17). ¿Qué es lo que hace especial a su literatura? Una pregunta bastante subjetiva y vaga, dado que su obra es una ola que va y viene entre diversos temas e ideas. Su vida fue objeto de un constante cambio, el cual se refleja en su obra, que abarcó novelas, ensayos –ensayos propiamente dichos, artículos, crónicas, reseñas, etc.– y cuentos. De tal suerte que era una Colette diferente para cada uno de sus escritos, dotándolos de una singularidad que llega a contradecir lo escrito en algún otro momento de su vida. Sus novelas fueron una auténtica biopsia del amor; deshilvanando las fibras que construyen las relaciones amorosas: sus historias representan una búsqueda de lo que hace respirar a las parejas, de la voz individual y homogénea que de hombre y mujer surgen, de la tenue piel de sentimientos, recuerdos y apegos que mantienen vivo el amor; y a la vez una auscultación de los síntomas de la fractura y del olvido, muchas veces encontrando en ellos la verdadera cura. Sus ensayos y textos críticos ofrecen una eterna búsqueda de sus propios fantasmas, ella fue consciente de haber dejado tras de sí a las múltiples Colette que conformaron su historia, escribiendo en

² En *Le deuxième sexe* (1949), Beauvoir explora esta idea al hablar de las mujeres casadas replegadas al hogar. En pocas palabras, la inmanencia femenina designa el vivir de estas mujeres sólo por medio de sus pensamientos internos, contrario a la “trascendencia masculina” a través de la cual los maridos actúan siempre pensando en un aspecto social y público. En nuestro tercer capítulo se ahondará más en esta idea.

retrospectiva un análisis que le permite afirmarse en el presente como la Colette real y al mismo tiempo como la Colette reflejo de su pasado y futuro, una esencia infinitesimal de su persona. Finalmente tenemos sus cuentos, la parte menos analizada de su obra y a los cuales dedicaremos este estudio.

Son cuatro los libros que componen su obra cuentística –adjetivo que de ahora en adelante será sustituido por la palabra *nouvelle*; cambio que explicaremos desde el primer capítulo–. Su primera colección de *nouvelles*, *Les vrilles de la vigne*, fue escrita en 1908. Relatos publicados en revistas como *La vie parisienne* y *Mercur musical*. En estos textos ya se empieza a identificar el estilo narrativo de Colette que va alejándose de la escritura provocadora y juvenil de las *Claudine*. Todos los relatos que componen esta colección estaban destinados a alguien en especial, mostrando además el carácter emocional y personal del que Colette suele dotar a sus escritos. Su tercera obra aparecería hasta 1940 y se llamaría *Chambre d'hôtel*, relato que incluye únicamente dos *nouvelles* de la autora. Su cuarta compilación, *Gigi*, fue un *recueil* que incluyó cinco *nouvelles* largas, siendo *Gigi* la más reconocida. Finalmente, su segunda colección –la cual hemos omitido para darle énfasis al final de su obra cuentística– sería publicada en 1924 bajo el título de *La femme cachée*.

En ese año Colette no presentaría ninguna obra con contenido “nuevo” y se limitaría a publicar dos colecciones. *La femme cachée* es una colección de *nouvelles* escritas desde 1921 hasta 1924 para *Le Matin*, mientras que *Aventures quotidiennes* es una colección de ensayos breves anteriormente publicados en *Le Figaro*. Los veintitrés relatos que componen *La femme cachée* son historias breves donde la autora intentó evocar escenas sacadas directamente de la vida cotidiana, pero que en su construcción muestran una materia más profunda y oblicua, sin un significado real claro. Son, en su mayoría, “idilios negros” (Thurman, 453: 1999), es decir que en los relatos se busca transmitir una puesta en escena de

las relaciones personales. La mayor parte de éstos se componen de los elementos tradicionales de las *nouvelles*, pero hay algunos en particular donde no parece haber certeza sobre lo que está teniendo lugar, al menos no sin un esfuerzo interpretativo. Y aunque Judith Thurman en su biografía de Colette –una biografía bastante meticulosa, con una escritura excelsa, una forma perfecta de transmitir la vida de Colette– nos proporcione de manera categórica su interpretación de los relatos como el verdadero sentido de los mismos, ella pasa por alto la ambigüedad que éstos transmiten. De hecho, dan a notar la escritura sensorial de Colette, una característica resaltada por Pascal Quignard en una entrevista con Cristián Warnken. Para Quignard, Colette “[fait] revenir tous les objets, les petites voitures, tous les bonbons, tous les choses ‘pas dignes’” (Quignard, 2007) para presentarnos un mundo alejado de la razón, solamente entendido por los sentidos. Las cosas “no dignas” son aquello que no destaca, que permanece: las cosas ausentes a nuestra exaltación, aquello que George Perec llamó “lo infraordinario” (1989: 8-10). Por ello la lectura de estas *nouvelles* requiere de un análisis particular, un método que no ignore su esencia nebulosa; es así como optamos por el no acontecimiento a guisa de principio rector de nuestra lectura.

¿Qué es el no acontecimiento? Para no adelantarnos y convertir nuestro primer capítulo en un mero apéndice, diremos que se trata de un concepto bastante reciente que busca enmarcar en un todo aquellos escritos donde lo que se cuenta no es una historia. En realidad, se trata de un concepto que busca demostrar la tendencia latente en la literatura del siglo XX, cuyo objetivo consiste en la búsqueda de una realidad en su estado más exacto y preciso; una realidad ausente a la lógica, que no obstante es en sí misma la visión más tangible de la existencia. En este concepto encontramos los métodos más aproximados a lo que Colette intentaba alcanzar con sus relatos, es decir, una literatura sobre las cosas más simples de la vida, de aquello que no es necesario apreciar ni explorar –una definición más amplia será

dada en el primer capítulo—. No todos ellos podrían ser entendidos por este método y es por lo mismo que se han seleccionado siete *nouvelles* precisas donde consideramos que su construcción es paralela al no acontecimiento.

¿El propósito de este trabajo es, entonces, demostrar que Colette es una precursora del no acontecimiento? Utilizamos la palabra paralelo para hablar de una similitud con éste, más no de una pertenencia absoluta al mismo. Porque, si bien buscaba alcanzar el estado más puro de la realidad, su objetivo era uno distinto del empleado por autores que han hecho obras incrustadas en su totalidad en el llamado no acontecimiento. Por ello, más allá de un mero intento de catalogación, lo que pretendemos es hacer uso de las herramientas de análisis del no acontecimiento para llegar a una lectura de las verdaderas intenciones de Colette en estos siete textos —siempre partiendo de la incertidumbre—, una intención que la acerca a la postura de Beauvoir: hacer una crítica a la institución del matrimonio. Con este objetivo, dividiremos el análisis en tres partes.

En nuestro primer capítulo comenzaremos con una suerte de arqueología de la *nouvelle*, dado que esta palabra tiene una concepción diferente a la concepción totalizadora que tiene la palabra comodín *cuento* en español. Una vez entendido el porqué de nuestra elección, pasaremos a analizar el concepto de no acontecimiento, bastante reciente y que no tiene una teoría como tal, sino que surge a partir de varias propuestas teóricas. Por consiguiente, intentaremos dar al lector una noción general de esta idea naciente y, a través de otro concepto como lo es lo cotidiano, construir un referente general que nos permita analizar las *nouvelles* de Colette para llegar a nuestra propuesta final.

En nuestra segunda parte se hará un análisis narratológico de las *nouvelles* utilizando el panorama propuesto en el primer capítulo sobre el no acontecimiento a fin de evidenciar nuestra visión sobre las mismas y la manera en la que la crítica de Colette al matrimonio se

edifica. Se hará un acercamiento a las posibilidades que tiene la escritura sensorial de Colette y la manera en que esta aproximación “natural” al mundo produce un extrañamiento al contraponerse al mundo social y concreto de la vida matrimonial. Mostraremos cómo el exceso de exposiciones sensoriales, transmitidas por medio de la descripción, lleva a percibir un ambiente trágico de encierro, donde la mujer parece estar confinada ya sea por el hogar, por el sometimiento o por la mirada acechante de los otros.

Finalmente, luego de haber expuesto nuestra interpretación sobre los textos, se hará un análisis de ellos como un todo perteneciente a una idea de Colette. Desde este ángulo, explicaremos la construcción de las *nouvelles* como identidad narrativa en Colette, con la cual la autora buscó acercarse no sólo a los fantasmas de su pasado –como lo hace en sus ensayos– sino que, a través de escenarios inventados, construyó un laboratorio ético de la condición femenina para sí y para las demás mujeres. Se finalizará con nuestra propuesta sobre cómo Colette, a través de lo cotidiano moldeado por el no acontecimiento, termina por dibujar una realidad que refleja la prisión de las mujeres, la irrealidad insufrible del amor y del matrimonio, con la finalidad de hacer un llamado a la liberación por medio de los desenlaces irresolutos, lo cual provoca en las protagonistas un no acontecer interno que refleja y secunda lo que en su exterior está ocurriendo.

1. La *nouvelle* y el no acontecimiento.

La femme cachée es una colección de *nouvelles* escrita por Colette y publicada en 1924, segunda colección de la autora después de *Les vrilles de la vigne*, publicada en 1908. El hilo temático de esta segunda propuesta de narrativa breve difiere de la primera: *La femme cachée* habla de la complejidad de las relaciones humanas, *Les vrilles de la vigne* tiene como vehículo las relaciones oníricas con la naturaleza. Esta primera colección es entonces más próxima a la denominada *belle époque* –se trata de una lectura en paralelo de *Le coeur innombrable* de Anna de Noailles–, mientras que la colección que concierne a este estudio pertenece a *les années folles*, el periodo entreguerras. Este distanciamiento permite apreciar la maleabilidad de la *nouvelle*, palabra que viene del italiano “novella” y que es una forma literaria que nació con Bocaccio en la Edad Media (Kirpalani, 2000:148). Una forma que se iniciaría en la tradición francesa con *Les cent nouvelles nouvelles* (Godenne, 1978: 17) y que se abriría paso gracias al *Heptameron* de Marguerite de Navarre. Por ende, las siete *nouvelles* que nos proponemos analizar no pueden ser entendidas sin desarrollar su singularidad no sólo en razón de su forma, sino de su contenido y del momento en que fueron escritas. Para emprender el análisis es necesario cuestionar la esencia de la *nouvelle*, una forma narrativa que nace, según René Godenne, como una forma de contar aventuras pequeñas con toques humorísticos –en su mayoría sobre adulterios al estilo de los *fabliaux*– cuyo único fin era divertir al lector (20), que evolucionaría posteriormente a la superioridad del instante sobre la historia (Kirpalani, 148), de la supremacía de la anécdota en la literatura –elemento fundamental de la narrativa según Walter Benjamin³ (1936: 61)–; pero además es esencial

³ “El narrador toma lo que narra de la experiencia; [de] la suya propia o de la referida. Y la convierte a su vez en experiencia de aquellos que escuchan su historia” (63). El verdadero narrador para Benjamin es aquel que transmite a través de anécdotas, a veces transformadas en historias, el conocimiento. Lo que él denomina “interés práctico” (62).

exponer las inquietudes que la misma produce ¿Es acaso una simple novela condensada? ¿Es un simple borrador de una historia más grande? (Godenne, 7) Este capítulo tiene como propósito dar un panorama general de lo que es la *nouvelle* y el no acontecimiento como una variante particular de la misma, una tendencia literaria que empezaba a tomar forma cuando estas *nouvelles* fueron escritas, para posteriormente abordar las *nouvelles colettiennes* de una manera más profunda.

1.1. El relato único: la *nouvelle*.

La *nouvelle* es un discurso narrativo propio de la literatura francesa. Al traducirse al español se emplea la palabra “cuento”; sin embargo, cabe preguntarnos si es pertinente utilizar esta palabra como su equivalente. La decisión de llamar a los relatos breves escritos por Colette como *nouvelles* es deliberada, ya que la palabra “cuento” no es precisamente una traducción certera al englobar dos formas narrativas que el francés se niega a unificar; la frontera entre *le conte* y *la nouvelle* se difumina y se confunde al traducirse cualquiera de los dos conceptos. El verbo *être* presenta una dificultad que utilizaremos como analogía: este verbo es traducido como ser y estar, sin embargo, no se utiliza indiscriminadamente como “yo soy en mi casa” o “yo estoy estudiante”; *être* y cuento son palabras que se bifurcan al traducirse. Para Godenne esta diferencia nunca ha sido clara, él argumenta que la simbiosis lingüística y semántica que se ha dado es bastante problemática: al tratarlas como sinónimos, se niega la existencia de dos formas narrativas distintas (13). En realidad, el conflicto va más allá de la simple traducción, la distancia entre *conte* y *nouvelle* es una diferencia teórica que parece sencilla al explicarse: *le conte* pertenece a la tradición oral y moralizante (Kirpalani, 2000: 158), mientras que *la nouvelle* se acerca más a lo literario, a lo experimental de cierta manera –y con esta afirmación nos adelantamos a un problema que se estudiará más adelante en este

capítulo—. En efecto, bien parece ser que esta simple barrera propuesta entre ambas palabras basta para separarlas. Podríamos hablar igualmente de la referencia a lo real, pero consideramos que ésta ignora todas las posibilidades y matices que existen.⁴

Para el estudio que se hará más adelante con respecto a “*les nouvelles colettiennes*”, la distinción precedente parece ser suficiente. Se entiende por tanto que una *nouvelle* es un escrito narrativo breve que toma elementos de la realidad. Esta simple descripción podría remitirnos a presentar la *nouvelle* como la hermana pequeña de la novela; de hecho, haciendo la analogía con la construcción cinematográfica, es comparable a la relación entre un film y un cortometraje. No se pretende desvalorizar ni la creación breve literaria, ni la creación breve cinematográfica, al contrario, nuestro objetivo es presentar la *nouvelle* como un medio diferente, con su propio lenguaje y particularidades que la alejan de la novela para consagrarse como un medio único de contar historias. Para explicar la distancia entre la novela y la *nouvelle*, utilizaremos en principio las desemejanzas propuestas por Kirpalani en su breve ensayo sobre la *nouvelle*. La diferencia primordial, y que viene a la mente de inmediato, es la brevedad: “la lecture d’un roman demande des heures, celle d’une nouvelle se mesure en minutes ou dizaine de minutes” (2000: 153) y, en el mismo sentido, la secuencia de lectura que requiere cada una (154). En efecto, la historia debe ser contada en unas cuantas páginas y deberá ser leída en una sola tirada, sin retomar el texto en otra ocasión –al menos como lectura ideal—. Para explicarlo a partir de nuestra propuesta literaria, la novela *Chéri* de Colette tiene 251 páginas, mientras que la *nouvelle* intitulada *Un soir* tiene una extensión de tan sólo siete. Entre otras características tenemos además lo inaudito (153), lo que nos acerca

⁴ *Les contes* construyen a veces una realidad aislada de la nuestra, posicionando la historia en un tiempo lejano al nuestro (“Il était une fois...”) (Kirpalani, 157). No obstante, esto no es suficiente para considerar ello una diferencia, dado que las *nouvelles* también pueden presentar esta distancia de lo real.

a la concepción periodística de *nouvelle* en el sentido de un acontecimiento reciente y sorprendente –acepción en la que se profundizará más adelante. A su vez, es destacable el elemento de la caída⁵, un elemento detonador, un final que “se termine de façon surprenante, par un retournement dû à un événement inattendu ou à une information obligeant à réinterpréter le récit antérieur” (154); en palabras de Ricardo Piglia, lo que revela la historia oculta: “el efecto [que] se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie” (2000: 106). Cabe señalar que las dos tesis propuestas por este autor –*Un cuento siempre cuenta dos historias* (105) y *La historia secreta es la clave de la forma del cuento y de sus variantes* (108)– no siempre son aplicables, especialmente dentro del no acontecimiento, pero ello se evidenciará más adelante. Finalmente nos encontramos delante de la densidad (Kirpalani, 2000: 155), que trata de la manera en que está escrita una *nouvelle* –y, por tanto, la manera en que debe ser leída. Se trata de un relato cualitativo donde cada pequeño detalle cuenta, donde cada frase y elemento narrativo están pensados con el propósito de construir una unidad de análisis; en la *nouvelle* “le superflu, l’inutile” (Thi That, 2010: 32) queda estrictamente prohibido.

Ciertamente las aproximaciones teóricas siempre son útiles, pero es igualmente pertinente apelar a las concepciones que los escritores mismos tienen sobre la *nouvelle*. El escritor estadounidense de ciencia ficción Phillip K. Dick se refiere a ciertas marcas conceptuales que ilustran de manera más sencilla la diferencia entre ambas creaciones narrativas al hablar sobre su narrativa breve: “En [una *nouvelle*]⁶, se conoce a los

⁵ El original francés *chute* (caída) puede enmarcar tanto al concepto de final inesperado como al del simple desenlace en sí mismo. Utilizaremos el término caída para designar al desenlace vertiginoso propio de la *nouvelle*.

⁶ En el original, Philip K. Dick emplea el inglés “short story”, que es traducido como relato. A mi juicio, el relato se refiere directamente al acto de narrar o contar algo, por tanto, la concepción de Dick sobre sus relatos breves se acerca a lo que hasta aquí hemos denominado como *nouvelle*.

protagonistas por sus actos, en una novela sucede al revés: se describe a los personajes y después hacen algo muy personal, derivado de su naturaleza individual” (2020: 638). Dicho de una manera más sencilla por él mismo, “un relato puede tratar de un crimen, una novela de un criminal” (638). Es decir que la *nouvelle* es sencillamente la historia de un acontecimiento y no de un personaje. Sin ahondar mucho en ello, mantengamos este carácter de la *nouvelle* como uno de los principales, sino es que el más importante, para nuestro presente estudio.

Hasta aquí, la propuesta general de la *nouvelle* puede ser definida de la siguiente manera: un texto narrativo breve que debe leerse de corrido, sin pausas, el cual narra la historia de un hecho insólito y que, en su final, debe presentar una caída en la historia que sorprenda al lector. Ahora que tenemos una definición concisa de lo que es la *nouvelle*, es momento de cuestionarla. Si bien nuestra definición anterior podría ser válida hasta finales del siglo XIX, es con la llegada del siglo XX que esta forma narrativa va a encontrar su verdadera quintaesencia. La *nouvelle* en realidad no puede, y no debe, ser definida de una sola manera, porque en ella habita una capacidad de transformación radical. Por lo tanto, es importante tener en mente que el *recueil La femme cachée* fue publicado en 1924 y en este período la *nouvelle* comenzó a experimentar todo tipo de transformaciones teóricas por parte de las propuestas de diferentes escritores que a ella se dedicaron.

Pham Thi That en su ensayo sobre las dificultades para una teoría unificadora de la *nouvelle* “Nouvelle française contemporaine et théorie du genre” (2010) presenta un concepto clave para nuestro análisis: “La nouvelle est un genre polymorphe. Aspirant souvent au renouvellement” (15). Siguiendo el hilo de su idea, afirma que la *nouvelle* no existe, sino que existen varios tipos de nouvelles (15). *Les nouvellistes* buscan crear una concepción propia de la *nouvelle* (16), que los diferencie y les proporcione una forma única y singular de

relato breve, una *nouvelle à soi*. Tomemos como ejemplos a Nathalie Sarraute y su noción de “Tropismes”, los cuales son viñetas de pensamiento en torno a algo observado, algo que retuvo el interés del narrador y que viene expresado de manera más lúcida en la perspectiva de la escritora: “ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent rapidement aux limites de notre conscience” (1956: 5); o, en la tradición japonesa, Yasunari Kawabata y sus “Historias de la palma de la mano”, las cuales son relatos escritos espontáneamente en torno a visiones, perspectivas y contemplaciones, ensoñaciones donde perduran las experiencias de su juventud. La *nouvelle* es, por tanto, un medio narrativo del que es fácil apropiarse. A partir de aquí se abre todo un panorama de posibilidades con respecto a la *nouvelle*. René Godenne, intentando con mucha precisión generar categorías universales en torno a estos textos breves, nos propone tres formas principales de la *nouvelle* del siglo XX: la *nouvelle-histoire*, la *nouvelle-instant* y la *nouvelle-nouvelle* (Godenne, 1973: 117 - 137). Es la segunda categoría la que más nos interesa ya que presenta “l’absence d’intrigue et une finale ouverte” (Thi That, 20), puntos clave en el no acontecimiento. Godenne propone otra división, pero separa la *nouvelle* en cinco temas principales en lugar de su forma: La *nouvelle* de lo cotidiano, la *nouvelle* de lo singular, la *nouvelle* fantástica, la *nouvelle* de ciencia-ficción y la *nouvelle* de diversión (25). Partiendo de la especificidad de *nouvelle-instant* como forma y *nouvelle* de lo cotidiano como tema, es decir, *nouvelles* que se formulan alrededor de “un élément apparemment dérisoire” (25), una vivencia efímera y momentánea no importa de qué tipo, englobaremos entonces las siete *nouvelles* escritas por Colette –*La femme cachée*, *Un soir*, *La main*, *L’autre femme*, “*Châ*”, *Jeux de miroirs* y *L’habitude*– dentro de estas dos categorías. En este sentido, nuestra propuesta es que los siete relatos se encuadran en la categoría del no acontecimiento, el cual es una manera más general de referirnos a la forma

y el tema antes mencionados. A continuación, analizaremos el fenómeno del no acontecimiento para que esta afirmación adquiriera todo su sentido.

1.2. Prolongación y vacío: el no acontecimiento

El no acontecimiento es una propuesta teórica cuyo principal defensor es Michel Viegnes. En sus ensayos, principalmente en “Nouvelle et non-événement: Tchekhov, Hemingway, Gracq” (2009), ha desarrollado esta idea, es decir, una conceptualización en torno a la ausencia de un acontecimiento en los relatos. Si bien no es el primero en plantear un concepto semejante, consideramos que es su propuesta la que más forma tiene. En el artículo mencionado, se cita de manera bastante somera a Maurice Blanchot, cuyas propuestas en realidad demuestran que el no acontecimiento se construye a partir de lo cotidiano. Bajo este ángulo, nos proponemos explorar ambas ideas para encontrar un hilo conceptual de ambas aproximaciones sobre la ausencia de acontecimiento. En primer lugar, abordaremos el concepto del no acontecimiento en sí mismo a partir de Viegnes, para después ampliar esta visión con el desarrollo de “la palabra cotidiana” según Maurice Blanchot.

Es en esta perspectiva que el hecho de haber subrayado el acontecimiento propuesto por Philip K. Dick toma mayor peso. Hablar de una ausencia de acontecimiento hoy en día no parece algo extraño. Al revisar las posibilidades de la *nouvelle* habíamos mencionado a Nathalie Sarraute y sus denominados *Tropismes*, los cuales se catalogan sin duda alguna como la máxima expresión de la ausencia del acontecimiento y, en general, toda la tradición del *nouveau roman* se adhiere a esta denominación, construyendo una ruptura con la tradición en la cual lo que más importa es el desarrollo de una historia que culmina con una sorpresa. Respecto a esto se podría seguir desarrollando toda una idea del no acontecimiento en *le nouveau roman*, pero lo que nos interesa es anterior a esta construcción. Viegnes en su

artículo desarrolla el estudio del no acontecimiento a través de tres autores imprescindibles no sólo de la tradición *nouvellistique*, sino de la tradición literaria en general: Tchekhov, Hemingway y Gracq. Es Anton Chéjov quien más nos interesa, ya que es él quien sembró la semilla del no acontecimiento. Jean Fougère, escritor del siglo XX, afirmaba que para Chéjov, “le déroulement d’une histoire bien bouclée, avait moins d’importance que l’évocation d’un instant, d’un état, de manière intense [...] qui avait pressenti l’affaiblissement futur du sujet” (Thi That, 2010: 26). Fougère se inclinaba por este tipo de escritura, la cual fue su predilección, y es por ello que decidió hablar de Chéjov en estos términos, ilustrando a través del autor ruso la visión de su propia escritura. Es curiosa la dualidad de Chéjov, ya que fue un escritor que se dedicó a la escritura de la *nouvelle* al mismo tiempo que escribía teatro. Por un lado, su teatro se presenta como uno de los más realistas, un teatro catárticamente trágico donde la decadencia económica y social del pueblo ruso de su época eran denotados; y, a su vez, era capaz de acentuar esto sin recurrir a la teatralización: sus *nouvelles* presentan escenas de vida donde lo que predomina son las simples relaciones humanas en el día a día. El no acontecimiento surge en su obra a partir de una separación formal que concierne a la escritura de teatro y *nouvelle*, pero que se unifica en el contenido, la dramatización de un elemento ínfimo de la vida cotidiana despliega un imaginario de crítica social. Es a partir de este momento que el no acontecimiento comienza a abrirse paso y, de manera esporádica, se hace presente en la escritura de varios autores.

Para Viegnes lo que aleja principalmente las *nouvelles* sobre el no acontecimiento de cualquier otro tipo de *nouvelle* es la ausencia de la caída, lo que se había mencionado como un factor clave en la construcción de las mismas: “Il y a une attente déçue, celle d’une chute, d’une surprise, d’une péripétie” (289). Cuando se ilustra la construcción de la *nouvelle*, siempre es evocado el final sorpresa, como lo menciona Ricardo Piglia en sus tesis sobre el

cuento: la caída y la doble historia son la columna vertebral de la *nouvelle*. Sin embargo, no se trata de apuntar el no acontecimiento en la *nouvelle* como una suerte de anti-cuento que se opone en su escritura a las tesis canónicas, sino que las tesis de Piglia consideran un tipo particular de *nouvelle*. En la otra vertiente de nuestro estudio, la importancia de lo cotidiano nos permitirá explicar con mayor precisión esta falta voluntaria de desenlace.

Como puede apreciarse hasta este punto, el no acontecimiento no es una oposición, aunque parezca serlo, de la *nouvelle* tradicional. Más bien es un desdoblamiento de la misma surgida como referente de una transformación acelerada que estaba experimentando el mundo en aquel momento. Se revela entonces como una sombra de la misma, un doble –al estilo de Artaud y el teatro⁷– que no por ello deja de ser parte de este mundo narrativo breve. Si esto es correcto, la *nouvelle*, a diferencia de la novela o cualquier otro género literario, se vuelve un medio perfecto para la representación del no acontecimiento gracias a una característica de la misma que mencionamos con anterioridad, es decir, su densidad. En el poco espacio que se tiene para el desarrollo de una historia, el lector deberá esperar que algo ocurra, por mínimo que esto pueda ser (298). El lector de *nouvelle* prestará su atención al más mínimo detalle que pueda proporcionarle ese algo que tanto ha esperado. Por ende, la *nouvelle* del no acontecimiento está plagada de descripciones, las cuales cuanto más prolongadas y frecuentes se hagan, dan la sensación de que en realidad nada está ocurriendo. Gérard Genette define este fenómeno como el antagonismo entre mimesis y diégesis (1973: 184-186), es decir, entre la voz narrativa que imita la realidad y aquella que cuenta o narra

⁷ *Le théâtre et son double* (1938) es un libro que recoge los ensayos de Antonin Artaud sobre el teatro. Aunque son demasiadas las propuestas del texto, lo que nos interesa es el concepto primigenio de teatro al que Artaud buscaba regresar, un teatro catártico que se dedicaría a la explosión de las ideas a través de la puesta en escena: un teatro ritual que permita generar una muerte o una sanación en el espectador a través de la eliminación de la dependencia de los diálogos y de las palabras para dar paso a una ilusión o un doble del mundo que pueda captarse a través de todos los sentidos. Este teatro, que él denomina “teatro de la crueldad”, es una sombra del teatro que conocemos. En nuestro tercer capítulo esta comparación tomará más fuerza.

un hecho, Genette vuelve la idea más fácil de comprender al utilizar las palabras *showing* y *telling*. El no acontecimiento depende de un empleo constante de la mimesis, del factor contemplativo y de apreciación, dos factores que son empleados en el cine para crear el efecto de momento en pausa, y también en narrativa para generar la transformación del momento en un “flash ou d’instantané” (Thi That, 29). De ahí también que la intriga y la tensión (Viegnes, 2009: 290) propias de relatar sean reemplazados por la prolongación infinita de la espera. El no acontecimiento es entonces la mimesis de lo cotidiano, elemento que será explicado en este capítulo.

Conforme a lo analizado hasta este punto, se aprecia que el no acontecimiento surge como un matiz de la *nouvelle*. Teniendo ahora una formulación precisa sobre el origen y el destino del no acontecimiento, hablaremos de su construcción. Para Viegnes son tres puntos clave los que producen lo anteriormente mencionado como no acontecimiento en un relato. En primer lugar “le refus d’une hiérarchisation des faits, selon l’ordre dramatique connu tension-résolution ou énigme-solution” (291). El no acontecimiento no funciona bajo ningún esquema narrativo, el enigma y la tensión se cristalizan en la eternidad o pueden simplemente no existir, así como la solución tiende a ser el conflicto en sí mismo; el no acontecimiento se ve caracterizado por comenzar siempre *in medias res* para remarcar su carácter espontáneo. En segundo lugar, está “la non-actualisation d’un surgissement potentiel, ce qui correspond au parcours minimal dans le modèle des triades de Brémond” (291). Esta tríada está compuesta por la posibilidad de alcanzar un proceso, una función que intenta continuar este proceso y la función que cierra el resultado esperado (Brémond, 1980: 387). En el no acontecimiento la historia no tiene un desarrollo propiamente dicho, simplemente nos encontramos en un espacio donde algo parece que llegará a tener lugar, sin que esto realmente ocurra. Finalmente, y como complemento al punto anterior según el propio Viegnes, está “la

concentration positive et la valorisation de cette latence événementielle au détriment de l'événement lui-même, rejeté dans un avenir fantomatique du récit” (Viegnes, 291). El no acontecimiento se niega a cerrar el conflicto y el final desaparece para extender el momento. El acontecimiento parece estar presente, a punto de estallar, sin que esto ocurra para el final y es entonces cuando aparece una no caída que es la caída misma, una caída etérea por así decirlo. Es entonces, gracias a estas tres características, que la eterna espera antes mencionada se hace patente.

Retomemos el hilo sobre las categorías de René Godenne para dejar más en claro la relación propuesta con anterioridad. En cuanto a forma, en la *nouvelle-instant* “ce qui intéresse ce sont les instant-clés, décisifs, de l'expérience humaine” (Thi that, 24): evocaciones que profundizan un instante preciso de vida (Godenne, 124), fragmentos que deberían de marcar un hito en la vida del personaje pero que, en realidad, carecen de impacto al no entrañar ninguna consecuencia. En cuanto al tema, el tipo de *nouvelle* que nos interesa es la *nouvelle* de lo cotidiano donde lo que se construye son las fotografías del día a día, lo que es ordinario e intrascendente. El no acontecimiento, como se designa gracias a las explicaciones anteriores, se encuentra en estas dos categorías. Queda claro entonces que el no acontecimiento en la *nouvelle* se construye sin caída, que responde a la mimesis más que a la diégesis, donde hay una eterna prolongación de la falta de conflicto y que se edifica alrededor de lo cotidiano. A modo breve de ejemplo, utilizaremos la *nouvelle Martin m'a téléphoné* de Boris Vian. La razón de escoger este autor es porque, al igual que Colette, no dedicó su escritura al no acontecimiento y, por tanto, éste se hace más evidente cuando aparece en textos con matices personales —es decir, que tratan de situaciones cotidianas que imaginamos ellos podrían haber vivido. La *nouvelle* narra la historia de Robby, un trompetista que recibe la llamada de su colega para ir a tocar a un club. La mimesis se

encuentra en las largas y frecuentes descripciones que hace el narrador tanto de las cosas que observa durante el paseo y posterior estadía en el club, como de las personas que deambulan a su alrededor. El conflicto nunca llega, la *nouvelle* sólo narra el viaje al club y la estancia en el mismo a través de las descripciones y los juicios del protagonista-narrador. Nunca se vislumbra una caída, más que la frase final al llegar a su casa: *je me suis changé en canard*, que no hace que representar la fatiga física y mental del protagonista ¿Lo cotidiano? Éste surge en el momento que apelamos a la propia vida de Vian: el protagonista, tal como él, es un trompetista de jazz. Al igual que en las *nouvelles* de Colette, estas historias se nutren de lo que para ellos era su vida cotidiana. La pregunta ahora es cómo definir lo cotidiano, ¿qué separa a un acontecimiento ordinario de uno no ordinario? y ¿por qué es precisamente que de esta situación particular surge el no acontecimiento? Para responder a esta última cuestión, recurriremos –finalmente– al fenómeno de lo cotidiano tal y como lo concibe Maurice Blanchot.

1.3. La eterna repetición: lo cotidiano

El tiempo y el espacio donde no ocurre nada es el no acontecimiento. Es en esa nada, en ese espacio indeterminado de acción, donde el flujo de una historia se detiene. Aunque la pregunta es si realmente nada está ocurriendo ¿puede haber una historia a partir de la ausencia de acontecimiento? Existen varias explicaciones para este fenómeno, sin embargo, para el presente estudio nuestra explicación está en manos de lo cotidiano. Maurice Blanchot fue un intelectual francés que, si bien no dedicó toda su obra al estudio de lo cotidiano, es en ella donde se encuentra la más clara conceptualización del mismo. En su ensayo *L'entretien infini* (1969), Blanchot reflexiona alrededor de diversos temas, y es el apartado llamado “La parole quotidienne” el que nos interesa. Aquí, Blanchot genera una serie de características

intrínsecas de lo que él denomina lo cotidiano, la llamada por él mismo “tragédie de la nullité” (298). Al mencionar anteriormente la *nouvelle* de lo cotidiano, rápidamente surge en nuestras mentes una idea, aunque en realidad no sepamos de qué se trata este “cotidiano”; hablamos igualmente de que el no acontecimiento es una mimesis de ello. ¿Qué es entonces lo que se pretende imitar? Lo cotidiano es “[ce] que nous sommes en premier lieu, et le plus souvent [...] dans le privé de l’existence” (297) y lo que se imita será entonces ese yo sumergido en sí mismo, el ser en su expresión más mínima como actor del día a día –un músico de jazz como en *Martin m’a téléphoné*–. En esta tragedia de la nulidad lo que interesa es “la profondeur de ce qui est superficiel” (298), es decir, ahondar en lo que se ve a simple vista, en los pequeños momentos del mundo, en las vivencias más banales de cada uno. Hasta este punto vemos lo cotidiano como una abstracción de unidades infinitesimales de la vida, pero esto no es lo único que Blanchot nos dice al respecto.

Como bien hemos afirmado, lo cotidiano es difícil de catalogar, “il ne se laisse pas saisir” (299). Es, en palabras de Blanchot, una ambigüedad, un momento en el que estamos inmersos sin poder escapar y, al mismo tiempo, estamos exentos de él por ser un estado natural (298). Es en esta ambigüedad donde el no acontecimiento tiene lugar. Refiriéndonos una vez más a las categorías de Godenne podemos hablar de la forma de la *nouvelle-instant*, la cual hemos explicado a modo de un flash o fotografía que encierra un horizonte insondable de pensamientos y deseos humanos. ¿De dónde surge este efecto de permanencia efímera en el tiempo? Esta contradicción tiene lugar gracias a la inmovilidad del instante. La espontaneidad produce una aparición que trasciende y, sin embargo, está tan llena de banalidad, perteneciente tal cual todo a la insignificancia, que su carácter no es sorprendente. Porque en efecto, al hablar de aparición estamos haciendo mención que algo está teniendo lugar, hay una ruptura con el resto de las cosas, no obstante, como se cuestiona el propio

Blanchot, “quel est le sens de ce mouvement immobile ? Pourquoi rien ne se passe-t-il si, pour moi, [...] il se passe toujours quelque chose ? » (300). Lo cotidiano es un ente conflictivo que demuestra contradecirse en cuanto más uno trata de entenderlo. Para explicar este punto recurriremos a una idea del filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein. En sus *Investigaciones filosóficas* (1999), el apartado 129 dicta lo siguiente: “Los aspectos de las cosas más importantes para nosotros están ocultas por su simplicidad y cotidianeidad. [...] Y esto quiere decir: lo que una vez visto es más llamativo y poderoso, no nos llama la atención” (49). Es por ello que el no acontecimiento se percibe como tal, debido al carácter de “familiaridad o naturalidad” (142) que se nos presenta al escuchar una narración de lo cotidiano. El no acontecimiento no corresponde simplemente a un “événement infime” (Viegnes, 291), sino que se refiere a una narrativa que requiere de una composición única pero que, al mismo tiempo, requiere de la percepción del lector de que ese evento pertenece al campo de lo intrascendente, de que en la vida ordinaria un evento espontáneo similar podría tener lugar sin afectar en lo más mínimo su mundo. Enseguida, Blanchot nos habla del sentimiento de “platitudo”, donde lo que nos es familiar se torna tan común, tan inscrito en el día a día, que genera incluso una repulsión por su intrascendencia: “L’ennui c’est le quotidien devenu manifeste” (301). Al vivir en lo cotidiano, la percepción de la vida se torna indiferente y aburrida ante todos los elementos de la misma; en esta sensación de eternidad, la naturalidad y familiaridad en la que se encuentran inscritas las fracciones de la vida se tornan en una visión devastadoramente ausente de la misma. Lo cotidiano es el estado en el que nos encontramos sumergidos sin darnos cuenta, por eso Blanchot evoca la incompreensión e inaccesibilidad del mismo: “le quotidien échappe” (304); no sólo porque no podemos comprenderlo, sino porque no tenemos intención de hacerlo y es aquí donde surge el no

acontecimiento, no porque nada ocurra, sino porque tenemos la percepción de que nada puede cambiar.

Como ya indiqué antes, una de las características de la *nouvelle* es su carácter insólito, elemento muy exiguamente desarrollado en las características de la *nouvelle*. Esta particularidad es lo que diferencia a un acontecimiento de un no acontecimiento, es a través de la percepción que podemos decir que algo escapa de lo ordinario. En los periódicos, lo que en español se llama noticia es en francés una *nouvelle*, es decir, un sinónimo de lo que anteriormente describimos como relato corto literario (con todos sus matices antes propuestos). De esta manera, al hablar de lo inaudito como una característica intrínseca de la *nouvelle*, decidimos dejar su explicación para este momento no sólo porque nos sería de utilidad, sino porque para entonces no teníamos las herramientas necesarias para ponerlo a prueba. Blanchot afirma que “le quotidien est sans événement; dans le journal, cette absence d’événement devient le drame du fait divers” (303), es decir, que lo cotidiano se vuelve trascendente por el hecho de encontrarse en el periódico. Es una sublimación de lo banal, donde lo privado se convierte en algo público y, por tanto, en un elemento insólito. No se trata de afirmar que público e insólito sean sinónimos, pero es en esta línea que lo cotidiano deja de serlo. Porque en realidad todo es parte de la intrascendencia, y tal como una *nouvelle* periodística trasciende un hecho, en la *nouvelle* literaria se trasciende de igual modo. ¿Podríamos afirmar entonces que todo, siempre y cuando no esté inscrito en la visión periodística y literaria, pertenece a lo cotidiano? Según lo hasta aquí visto, sí. ¿No sería hablar, entonces, de la inexistencia de lo extraordinario? Existe, siempre y cuando se inscriba en el factor de la anécdota y de la historia, tanto narrada como la que se inscribe en el flujo del tiempo. Huelga decir que es aquí donde el anonimato deja de existir y el sujeto comienza a ser exhibido, porque “le quotidien est le mouvement par lequel l’homme se retint à son insu

dans l'anonymat humain" (302). Es en la visión periodística –dramatizante de la vida– donde lo cotidiano se desdibuja, pero en él se pone en duda la “notion du sujet” (305) – *l'affaiblissement du sujet* que afirmaba Fougère con respecto a Chéjov–. No sólo porque lo cotidiano nos pertenece a todos –y en literatura éste se torna más estrictamente como un “acontecimiento de todos”– sino porque lo cotidiano “est sans sujet” (304): el sujeto cotidiano pertenece a una ambigüedad que no es ni el uno ni el otro, es un “n'importe qui”. Es por ello que la doble definición de la *nouvelle* antagoniza a lo cotidiano, en ella todo acontecimiento tiene un actor y sujeto único. Empero, *la nouvelle* de lo cotidiano y la *nouvelle-instant* –el no acontecimiento, para englobar ambas– siguen siendo *nouvelles*, es gracias a lo hasta aquí desarrollado que se separan de la concepción tradicional de *nouvelle* sin dejar de pertenecerle, es un doble de la misma apelando una vez más a Artaud.

Finalmente, en lo cotidiano no existe la noción de acontecimiento, sino de milagro. Para Blanchot el milagro es aquello que “d'une manière imprévisible dans la vie [...] sans relation avec le reste, transformant l'ensemble en un compte clair et simple” (301). En Blanchot este milagro es “la brusque clarté” (301), es decir que, en lo cotidiano, aunque nada tenga lugar realmente, existe la posibilidad de una toma de conciencia, que “nous révèle la réalité tragique” (301). El milagro es entonces lo que nos permite momentáneamente tomar partido de lo que está ocurriendo, es una suspensión o supresión (301) que se vuelven herramientas para escapar de lo cotidiano. No se trata de un evento maravilloso que de manera inesperada nos abra el camino hacia lo extraordinario, simplemente es un momento que nos permite tomar conciencia de lo cotidiano mismo, que nos aparta de ello para contemplarlo sin salir de él. Este elemento no debería estar presente en el no acontecimiento, sin embargo, más adelante veremos que esta posibilidad de lo cotidiano se hace presente en las *nouvelles colettiennes* que analizaremos en los siguientes capítulos.

En conclusión, podemos decir que la *nouvelle* es un género fluctuante cuyo destino está en manos del escritor. Lo único que se puede afirmar de esta forma narrativa es la importancia del acto más que del actor. Ciertos *nouvellistes* deciden escribir alrededor de la idea de hacer un retrato de la vida común, empleando para ello la denominada forma de la *nouvelle-instant* y el tema de lo cotidiano. Al amalgamar estas dos posturas, surge lo que se ha denominado como no acontecimiento, un relato que tiene lugar a través de la contemplación de un instante. Para ello se deben tener en cuenta dos cosas: el alargamiento del momento en espera del acontecimiento y la ausencia de caída gracias a la cual el acontecimiento nunca tiene lugar. Este fenómeno literario ocurre debido a las características mismas del asunto mundano. Lo cotidiano es aquello que construye la escena diaria, es una percepción de permanencia en el tiempo, de un estar absoluto en el espacio. Es un tiempo íntimo que se aniquila cuando es contado o expresado, trascendiendo así. Es un estado inefable que nace por el hecho mismo de no existir. El no acontecimiento pretende expresar este fenómeno –a pesar de que su existencia misma sea paradójica desde este punto de vista– y tiene como tarea hacerlo –o al menos intentar hacerlo– evidente.

2. Un análisis narratológico del encierro.

El no acontecimiento existe en varias formas dentro de la *nouvelle* e identificarlo tiene sus contrastes. En el ensayo de Viegnes, las *nouvelles* utilizadas parecen, en un primer momento, no encuadrarse en esta tradición, sin embargo, el autor argumenta su existencia y de esta manera construye un espectro del no acontecimiento. Como afirmamos en el capítulo anterior, nuestra propuesta gira en torno al no acontecimiento único de las *nouvelles colettiennes* y, para reflejarlo, haremos uso de las herramientas de la narratología. Las siete *nouvelles* –*La femme cachée*, *Un soir*, *La main*, *L'autre femme*, “*Châ*”, *Jeux de miroirs* y *L'habitude*– tienen como núcleo la mirada femenina. Este punto de vista del mundo se hace presente a través de la focalización o, en términos de Gérard Genette, la perspectiva: el “quien mira” literario distanciado de la voz narrativa (1972: 203). Al hablar de lo femenino se hace presente una cosmovisión, seis de las *nouvelles* son relatadas por narradores extradiegéticos, pero que evocan y constituyen el relato a partir de una concepción femenina. Como afirma Mieke Bal, “la focalización [es] la relación entre la visión y lo que se ‘ve’, lo que se percibe” (1990: 208). ¿Qué objeto tiene entonces lo que es focalizado sobre el focalizador en estas escenas? Con excepción de “*Châ*” y *Jeux de miroirs*, todos los relatos se focalizan a través de la mujer y en las excepciones es la mujer el objeto focalizado, lo que en Colette se hace presente como la mujer-objeto, víctima de los deseos amorosos del hombre y sometida a ellos (Kristeva, 259); pero que en sus grandes novelas desencadena en la voluptuosidad (262), en como las mujeres se adueñan de este deseo y lo convierten en su propio placer. No obstante, en estas *nouvelles* existe únicamente en su forma de “amor-crueldad” (261), de vivir por una ilusión del amor, por un sometimiento. Hélène Cixous llama a esto, de manera más fatalista –y quizás realista–, “[el] cuerpo prisionero de su mirada” (1995: 19): “Sueño de hombre: la amo, ausente luego deseable, inexistente, dependiente, luego adorable” (18).

El escenario se construye en torno a lo femenino. La relación de la mujer con el entorno es lo que da vida a estas escenas. La escena, según la define Genette, es uno de los cuatro modos de movimiento narrativo, donde existe “l'égalité de temps entre récit et histoire” (129) –una igualdad aproximativa, como aclara Bal en su ensayo (82). Si seguimos con la propuesta de Genette, el propósito de la escena, en oposición a los otros tres movimientos –la pausa, la elipsis y el resumen–, es el de dramatizar (1972: 142), crear momentos intensos para la narración; momentos centrales, según Bal, a partir de los cuales la narración puede girar en diversas direcciones (1990: 82). Las escenas *colettiennes*, como veremos más adelante, están plagadas de una intensidad que no termina jamás, que se prolonga y crea el efecto del no acontecimiento, escenas donde la sensación de encierro se hace evidente y que muestran una condición de vida aislada y ajena a una otredad masculina, que ilustran los universos en los que ellas se encuentran encerradas (Beauvoir, 1949: 9).

Además, la descripción cumple un papel capital en la prolongación de la escena: Genette propone un quinto movimiento, donde *le temps du récit* sea superior al *temps de l'histoire*, una escena ralentizada (130) que no existe en la práctica, ya que son elementos ajenos a la escena dialogada los que la someten a la prolongación. Uno de ellos es la descripción (mímesis), aunque en el caso de nuestras *nouvelles*, ésta tiene un papel especial. Las descripciones de los lugares, de los objetos, de los gestos y de las actitudes, que se particularizan al ser apreciados por la lente femenina que ya hemos propuesto, transforman los efectos de sentido que se producen en símbolos para la construcción de una concepción efímera del mundo a través del prisma femenino.

2.1. El encierro doméstico

En este primer apartado analizaremos dos *nouvelles* que tienen lugar en un espacio concreto, a diferencia de las otras cinco, cuyos espacios son más problemáticos de unificar; lo cual se hará evidente en los apartados correspondientes. *Un soir* y *La main* se desarrollan dentro de lo que hemos decidido llamar el encierro doméstico u hogareño, un encierro en el cual la mujer se encuentra “separada del exterior donde se realizan los intercambios culturales, al margen de la escena social donde se libra la historia [...] a la escucha incansable de lo que ocurre en el interior de su vientre, de su ‘casa’” (Cixous, 1995: 18), en el cual se resalta la resignación a vivir en el hogar, en el guardián físico del matrimonio. Con los dos adjetivos propuestos, nos situamos en el universo de lo íntimo, ya que, como afirma Gaston Bachelard, el hablar de una casa o una habitación nos remite inmediatamente a un análisis de la intimidad (1957: 23). ¿Qué sería entonces más cotidiano que lo más íntimo del ser? No obstante, Bachelard habla positivamente de este lugar propio al partir de una visión masculina del hogar, ignorando vidas como las de nuestras protagonistas, de mujeres empujadas a vivir en este hogar. Nos detendremos aquí para continuar con el análisis de la manera en que se construye el no acontecimiento a través del uso de las escenas domésticas en estas dos primeras *nouvelles*, por el momento basta con tener en cuenta la razón de llamarlos encierros –cuestión en la que se profundizará en el tercer capítulo.

Las escenas de ambas *nouvelles* están focalizadas a través de la mirada de una mujer. La escena de *Un soir* tiene lugar una noche donde dos amigas, luego de un accidente automovilístico, son albergadas en una posada. La narradora, una de las dos amigas sin nombre, observa a Mme. B..., la esposa del dueño, y muy superficialmente, sin acabar de dar una explicación al lector, intenta comprenderla a través de su exterioridad. Es un relato que se cuenta, siguiendo los parámetros de Gérard Genette, por un narrador

extradiegético/homodiegético, es decir, que pertenece también al mundo de la narración, aunque esta narradora tenga el papel de testigo y no de heroína. Al jugar este papel de testigo, un testigo analítico, casi detectivesco, la narradora podría jugar el papel de heroína, sin embargo, la historia que es narrada es la de Mme. B.... *La main* narra la escena de la decimoquinta noche de un matrimonio primerizo, donde la mujer aprecia por primera vez en detalle la mano de su marido y la encuentra desagradable y hasta monstruosa. La voz narrativa nos cuenta las ideas que surgen en la mente de la esposa al mirar a este ente. Ésta es relatada a partir de un narrador extradiegético/heterodiegético –como casi todas las *nouvelles* que serán analizadas–, es decir, que está ausente del mundo narrado.

En consecuencia, con estos dos relatos estamos frente a una doble visión del hogar, la visión propia y la visión de los otros. Y aunque para ambas hemos de partir de la particularidad de lo íntimo, cada una tiene su dimensión. En *La main* el espacio de la historia es la habitación de un matrimonio, un lugar consagrado únicamente para la pareja, mientras que en *Un soir* nos encontramos en una posada, y aunque sea este mismo el hogar de M. B... y Mme B..., no deja de estar por siempre en el ojo público y en los juicios de aquellos que por ahí transitan, siempre permanecerán en esa sensación de “presque intime” (30) que la narradora evoca durante su estadía, una posesión propia y que al mismo tiempo es habitación de otros. El albergue es su rincón del mundo (Bachelard, 1957: 24) sólo en su virtualidad (25).

Habíamos afirmado al hablar del no acontecimiento que éste se construye a través de la contemplación, de una mimesis que supera la diégesis. La narración del no acontecimiento es una descripción del momento y el lugar. En estas dos primeras *nouvelles* el espacio no es un objeto sobre el cual los narradores presten particular atención. Las descripciones que de éstos se dan son bastante someras, pero, como afirma Roland Barthes al hablar de la

importancia de las “insignificancias”, de su profundidad en la construcción de una realidad, se deben tratar “los detalles como rellenos [...] provistos de un valor funcional indirecto, en la medida en que, al sumarse, constituyen algún indicio de carácter o atmósfera” (1984: 179-180). En el párrafo anterior ilustramos lo que del simple indicio del nombre común –una habitación o una posada– puede surgir, es decir, que invariablemente nos lleva a pensar en algo concreto, sea un concepto o un referente real preciso, que pueden coexistir en un mismo nombre (Pimentel, 2001: 33). La posada en *Un soir* se construye brevemente a partir de índices de lo cotidiano, de objetos que enmarcan la escena en una tarde hogareña y tranquila: “La lumière électrique, rare dans la région, l’odeur du tabac blond, des fruits, du bois résineux qui flambait, je goûtais ces charmes familiers comme les dons d’une île nouvelle” (30). Según el sentir de la narradora, el hogar común idílico se encarna en los detalles ínfimos de este lugar de paso alejado de la ciudad. La habitación del matrimonio, por su parte, es construida sin recurrir a objetos que en ella habitan o a sensaciones que la misma provoca. Los únicos indicios que tenemos de la habitación son la luz: “Elle laissa errer ses regards dans la chambre à demi éclairée. Une conque voilée versait sur le lit une lumière couleur de pervenche” (39); y el color: “la couleur bleue des tentures toutes neuves, au lieu du rose abricot qui filtrait le jour naissant dans sa chambre de jeune fille” (40). Este segundo indicio, es decir, el color azul del matrimonio en lugar del rosa de la infancia, ilustra un valor simbólico de la narración: una oposición en la vida de la protagonista revelada a través del uso estereotipado de los colores. Por una parte, el rosa indica una feminidad perdida de la habitación de la infancia, por el contrario, el azul afirma el dominio masculino en la vida matrimonial. La ausencia misma de descripción significa la construcción de una realidad concreta y compartida femenina, lugares de los cuales se tiene una imagen fija en el imaginario del lector y cuya

significación está en la virtualidad misma del espacio –en el siguiente capítulo veremos más a profundidad el propósito que tiene esta carencia de descripción–.

Si bien es cierto que estas exiguas descripciones nos alejan en un primer momento del *showing* propuesto como característica del no acontecimiento, en su lugar tenemos una abundancia de otro tipo de descripciones. En estas dos escenas la descripción del espacio es suplantada por la descripción de la otredad en este espacio. Una de las características principales para el significado de un personaje es “[su] oposición en relación con otros personajes” (Pimentel, 1998: 68). Entonces, basándonos en los meros elementos espaciales, y utilizando lo que Pimentel propone como modelos lógicos/lingüísticos (2001: 29), en *Un soir* la descripción de Mme. B... se opone a la narradora en tanto que se encuentra en una distancia determinada de ella, mientras que en *La main* su esposo se encuentra a su lado en la cama. Esta simple referencia geométrica de los actantes permite apreciar la focalización de cada uno de los relatos. La narradora/protagonista de *Un soir* está distanciada de lo que sucede con Mme. B... no sólo por la distancia física entre ellas, sino por otra distancia más simbólica, la de dentro/fuera, y ésta de igual modo no sólo se hace presente por la habitante y la visitante, sino por el modo en que nos es descrita Mme. B..., una mujer encerrada en sí misma, un ensimismamiento que desconcierta a la narradora y provoca toda una disertación en torno a ella. La protagonista de *La main*, al contrario, se encuentra sumergida en su propia cotidianidad: la descripción se hace en un plano más cercano, teniendo a su esposo recostado junto a ella en la cama. No hay distancia física entre ellos, pero lo que les aleja sería el plano en el que se encuentran: él está dormido, ausente de la escena horrorosa que está teniendo lugar, mientras que ella habita durante el relato en el plano de la vigilia, lo cual la enmarca en una atmósfera de lucidez, una dualidad de conciencia e inconciencia de los personajes.

Conforme a lo que dijimos, es necesario explicar de qué manera se lleva a cabo esta descripción de la otredad. En ambos casos la descripción es un discurso distorsionado, con ello no pretendo decir que no sea fidedigno, pero ambas descripciones se encuentran focalizadas a través de los ojos de las protagonistas. En *Un soir* tenemos un discurso construido por la sospecha y la suposición, la narradora nos da indicios de lo que ella observa y presupone ser la condición de Mme. B..., pero la mente de ésta es insondable, lo que tenemos es la reconstrucción de Mme. B... hecha por la narradora; de igual modo en *La main* tenemos un discurso hecho a partir del miedo, un miedo que nunca se deja ver pero que está presente a través de la descripción monstruosa y grotesca de la mano de su marido, personificando a la mano y nublando el juicio de la narradora, ambas descripciones están atravesadas por un prisma de condiciones personales. La descripción de Mme B... se encuentra plagada de lo que llamaremos muy vagamente “léxico del ensimismamiento y la ausencia”, comenzando por la referencia directa a “son air d’absence [...] son sourire parfois somnambulique” (30). Sus ojos son descritos como “troublés” (30), “désaffectés, n’exprimaient qu’une solitude sans borne et presque sans pensée” (31), “ses yeux grands ouverts, déserts” (31), “à peine bleus, ne contenaient rien” (31): más allá del ensimismamiento, la narradora hace alusión al vacío. Después de un cambio brusco provocado por la desaparición subita del secretario al final de la escena: “Le secrétaire [...] nous salua tous et partit” (34), tan repentina como su aparición: “Un jeune homme entra” (32)–; la mujer regresa a su estado natural: “des yeux ressaisis par le froid et le vide” (35). Todo ello deja ver que la narradora nota en ella algo particular, es consciente de su ausencia en el momento, ella misma se lo cuestiona: “Avais-je affaire à une muette victime conjugale ?” (31). Toda esta inconciencia en vida se ve acrecentada al oponerse al cambio radical que sufre Mme. B. al ingresar el secretario: “Elle brillait tout entière d’une flemme humaine

délicieuse [...] la plus séduisante confiance nous la livra gaie, avisée” (33). El propósito de las descripciones es contrastar a las dos Mme. B... presentes en la *nouvelle*, cuya transformación es puesta en evidencia pero nunca explicada en su totalidad, ya que el ambiente de secretismo en la narración tiene ese propósito preciso. La mano, ente presente y personaje, quien es y no es al mismo tiempo el esposo, es descrita utilizando elementos propios de una narración de horror. “C’est comme si j’étais couchée sur une bête” (40) exclama la chica durante su primera impresión, “la lumière butait contre cette main [...] et rendait sensibles les moindres reliefs de la peau, exagérait les nœuds puissants des phalanges, et les veines que la compression du bras égorgeait” (41), “cela ne va pas à une main si... une main tellement...” (41) ¿Es que la joven se niega a dar un adjetivo al ente que sabe es la mano de su marido o será que, a manera de un relato lovecraftiano, el ente es indescriptible y ella, tal como aquel autor de horror cósmico, no encuentra las palabras para dar forma a ese ser sublimemente siniestro? Finalmente, la voz narrativa termina por darle forma: “ainsi, la main prit soudain une expression simiesque et crapuleuse” (41). La personificación de la mano permite la construcción del miedo al matrimonio que ella aún no había experimentado –podríamos compararlo con la *nouvelle Evelyn* de James Joyce, donde este mismo miedo se hace presente más pronto en la vida femenina–, y una resignación final que dejan ver lo acontecido como una simple pesadilla. De ahí que también se haya evocado en un primer lugar la habitación de la infancia, dándole más fuerza a la transformación abrupta de la habitación feérica del matrimonio en la morada del monstruo que es la dominación masculina.

Para finalizar este análisis, retomaremos el milagro ilustrado en el primer capítulo, que se construye de dos maneras diferentes en estos relatos. En *Un soir*, todo el secretismo de la situación comienza a tomar forma desde la entrada en escena del secretario: “je vis que

la main cachée du jeune homme serrait d'une étreinte constante et parfaitement immobile, le bras de Mme B..." (34). Con un vistazo que cristaliza el cambio radical de Mme B... en el imaginario de la narradora/protagonista, se hace presente tanto para ella como para el lector lo que la mujer experimenta, una relación –no precisamente amorosa– con el secretario se deja como una posibilidad. Al partir las amigas, al terminar la escena, la última acción del relato es una imitación individual de ese breve toque corporal: "l'une de ses mains, remontant sous l'écharpe transparente, serrait au-dessus du coude son bras nu" (35). Este "milagro" en la situación jamás es aclarado por la narradora, quien al final sólo transmite la información – aunque en la primera parte de la *nouvelle* sí que juzgaba abiertamente lo que veía–. En *La main*, esta toma de conciencia se da al despertar de la pesadilla, al encontrarse en sus plenos sentidos frente al esposo, ella sigue concibiendo igual la mano: "Elle traissaillit et sentit sa chair se hérissier, en haut des bras et le long du dos" (43). El terror recorría su cuerpo, la pesadilla había tenido lugar, no era producto de su imaginación. Sin embargo, ella no hizo nada al respecto: "Et commençant sa vie de duplicité, de résignation, de diplomatie vile et délicate, elle se pencha et baisa humblement la main monstrueuse" (43). Al final, este milagro tuvo lugar en un segundo plano, en el primer plano ella tiene clara la vida en matrimonio y la responsabilidad como esposa, mientras que, en el segundo, es consciente de la horrible realidad ¿Cuál es la verdadera pesadilla? Después de este milagro todo sigue igual, no hubo ningún cambio en la vida. La encrucijada de la vida de dos mujeres en *Un soir* fue una coincidencia momentánea, tal como se cuenta al principio de la *nouvelle*, ellas ya se habían encontrado con anterioridad en algunos conciertos dominicales y esa noche quedó perdida en la totalidad de aquellos encuentros. El final no podría considerarse como una caída, lo que presenta había sido expuesto con más fuerza anteriormente en la historia. El final sólo refuerza el vacío y la soledad que vive una mujer que en realidad siempre está acompañada,

de ahí que el *presque intime* de su vida pseudo privada tome más fuerza con el final: una presencia ausente siempre acompañada, siempre en la mirada pública, eternamente solitaria. *La main* es un caso todavía más devastador, aquí realmente sucedió algo que es negado por un deber ser. La resignación final, como bien afirma la voz narrativa, es lo que convierte la escena en un no acontecimiento auto-impuesto. Al optar por ignorar lo acontecido, por no actuar y no hablar, la protagonista toma la decisión de no ser ella misma. El no acontecer exterior deviene en un no acontecer interior: renuncia a sí misma, deja de existir y aniquila su ser por el simple hecho de [querer] ser una esposa.

2.2. El encierro público

Este segundo apartado se basa en el análisis de un mayor número de *nouvelles*: *La femme cachée*, *L'autre femme* y "*Châ*". A diferencia de nuestra propuesta anterior, éstas tienen lugar en los espacios colectivos de intercambio social y cultural, lugares que se piensan en un primer momento como una oposición a lo que ocurría en las escenas anteriores –y podría ser el caso, como veremos en *La femme cachée*–. Pero a pesar de la idea de libertad que debería manifestarse en estos espacios, en las protagonistas se sigue manifestando la asfixia latente del encierro; no sólo porque la atmosfera así lo presente, sino porque, como afirma Hélène Cixous, “ella[s] no puede[n] apropiarse de ese ‘fuera’, es su fuera de él [*refiriéndose con “él” al hombre y esposo*]” (1995: 20). El encierro se expande, “ella[s] permanece[n], por tanto, en un fuera doméstico” (20). Retomando una vez más a Bachelard, quien con una pregunta afirma y propone la apropiación del exterior –claramente una apropiación masculina–: “¿No es el exterior una intimidad antigua perdida en la sombra de la memoria?” (212), situamos la posición de Colette en estas escenas como una negación de lo que Bachelard afirma. Es en este exterior, en este fuera que sigue siendo tan concreto como el

interior (200) en la vida femenina, donde este segundo tipo de escenas tiene lugar, y que será analizado del mismo modo en que lo fue el hogar en el apartado anterior.

Las tres *nouvelles* poseen una voz narrativa extradiegética/heterodiegética quien, desde fuera de lo que está ocurriendo, nos transmite las sensaciones y observaciones a través de las cuales las escenas del no acontecimiento se forman. *La femme cachée* cuenta una tarde en que un matrimonio, hombre y mujer sin el conocimiento del otro, deciden ir a un baile de disfraces. El marido sin nombre se da cuenta de la posible presencia de la esposa, quien había afirmado que no asistiría, y comienza a perseguirla por el miedo a ser engañado. Esta primera *nouvelle* tiene una particularidad en su focalización: en un principio focalizada en el esposo, fluctúa y se alterna con la perspectiva de la esposa Irène. Una ausencia de protagonista —de héroe/heroína— produce un extrañamiento en la lectura donde tanto la visión masculina como la femenina se hacen presentes y se diluyen una dentro de la otra. Aunque la distinción entre el nombre propio de Irène y la simple mención de *Le mari* a través de un nombre común, — incluso temático y por ende abstracto (Pimentel, 63), que contiene en sí mismo toda una carga ideológica que le brinda su razón de ser en el relato— nos permite saber que el vehículo y motor de la escena es Irène, en cuyo posible sentir concluye el relato. *L'autre femme* cuenta la salida de una pareja a un restaurante cerca del mar. Alice, la mujer, desea sentarse lo más cerca posible del mar, pero su esposo, Marc Sèguy, se lo impide. Después de ordenar, él le confiesa que su ex-mujer está sentada cerca de donde Alice deseaba hacerlo, y ésta comienza a considerar las posibilidades de la separación y a atisbar a esa otra mujer. En esta ocasión ambos poseen un nombre propio, pero es en Alice en quien se focaliza el relato, y su pensar sobre la otra mujer y las sensaciones que le produce el lugar son los elementos clave del relato. “*Châ*” es el primer relato donde la focalización deja de estar en el lado femenino de la pareja —o al menos en el femenino genérico—, para focalizarse en la perspectiva del hombre.

André Issard es acompañado por su esposa a un salón donde se presentan unas bailarinas camboyanas. Mme. Issard pretende utilizar esta oportunidad para conseguir un trabajo para su esposo. Mientras ella platica con “los grandes hombres”⁸, André queda cautivado por las bailarinas, en primera instancia por su feminidad física, y en segunda por su complicidad entre seres sumisos. En esta escena Colette explora uno de sus motivos recurrentes: el hombre andrógino. Motivo que Colette utiliza para dibujar “la fragilidad de la castración masculina y [...] su melancolía latente” (Kristeva, 2013: 284) y, al mismo tiempo, continuar con la “mujer-objeto” que está siempre en la mirada del hombre, incluso cuando los papeles están invertidos, sea por el carácter masculino de la esposa denotado por otros hombres, sea por la sumisión final de André Issard análoga a la de la esposa primeriza de *La main*.

A diferencia del encierro hogareño, en las *nouvelles* del encierro público las visiones sobre el espacio se unifican al ser lugares parecidos entre sí: *el bal de l'opera* en *La femme cachée*, el restaurante cerca del mar en *L'autre femme* y el salón en “*Châ*” evocan al unísono espacios con características propias pero cuyo común denominador es la muchedumbre que en ellos se reúne. El encierro en las escenas no sólo se ve reflejado en los espacios y en el exterior masculino, sino que, al estar las mujeres atrapadas entre la gente, al estar ocultas en un anonimato en potencia, que se ve erradicado por la mirada posada sobre ellas, una mirada que está atenta, que las pone en tela de juicio, se hace evidente la mujer-objeto que tanto interesaba a Colette en estas narraciones. La muchedumbre funciona como espacio y atmósfera, transmitiendo el encierro a través de lo que se observa y es observado, de las sensaciones evocadas por el ambiente.

⁸ Forma que utiliza Julia Kristeva para designar a los hombres que, en el imaginario de las novelas de Colette, representan el poderío y de los cuales muchas veces se burla (278 – 287).

En *L'autre femme*, donde la escena se desarrolla en el restaurante cerca del mar, las descripciones que se dan del mismo no ilustran el lugar a través de la forma, la cantidad, el tamaño o la distribución del espacio (Pimentel, 2001: 63); no hay posicionamiento geográfico de las cosas, no hay un movimiento que nos lleve a apreciar el espacio en su totalidad o en sus particularidades, ni siquiera se nos dice el lugar en el que se encuentran, éste es deducido por el lector a través de los diálogos y las evocaciones del entorno. El simple dialogo del *maître d'hôtel* al principio ya nos sitúa en una espacialidad a la que remite la cotidianidad de la situación, a una universalidad que permite el reconocimiento del lugar, el lector puede con facilidad reconstruir el espacio sin necesidad de la explicitación de la voz narrativa sobre el mismo: “Deux couverts ? Par ici, Monsieur et madame, il y a encore une table contre la baie, si madame et Monsieur veulent profiter de la vue” (79). Habiendo visto rápidamente a su antigua pareja, el esposo decide solicitar una mesa: “et l’entraîne vers la table du milieu” (79). Este es el único indicio que se dará en la *nouvelle* sobre la localización precisa de la pareja en el restaurante, que evidentemente remite a lo que ya habíamos planteado: más allá de servir como localización precisa de la pareja, de situarla a través de una especie de marco cartográfico del restaurante, ese *milieu* remite a un anonimato deseado por Marc, a una ocultación a la vista de la denominada “otra mujer” –la cual, cabe aclarar, también es un motivo recurrente en la obra de Colette (Kristeva: 300)– , a un perderse en medio de la muchedumbre. La otra vertiente de la espacialidad directa en este relato son las descripciones –ensoñaciones, más bien– del ambiente marítimo vivido a través de los sentidos en aquella frontera terrestre que es el escenario de Alice y Marc. “[II] contempla la mer décolorée de midi, le ciel presque blanc” (80) y “Une rivière incandescente, reflet étiré du soleil haut et invisible, se déplaçait lentement sur la mer, et brillait d’un feu insoutenable” (82). El propósito de esa primera sensación es expresar el breve suspiro que representaba aquella

contemplación para Marc, quien en aquel momento experimentaba cierta incomodidad por el encuentro abrupto con su amor de antaño, mientras que la segunda tiene el efecto de pausa, una prolongación misma del silencio y de la espera que estaban siendo padecidos por la pareja. En pocas palabras, el no acontecimiento en su expresión más pura se encuentra en estas dos contemplaciones del momento, elementos irrisorios que pretenden dar al lector una sensación de vacío temporal y de infinitud espacial.

El salón de “*Châ*” tampoco es mencionado directamente en la narración. Como en *L'autre femme*, la historia comienza *in medias res*, con un diálogo acompañado de una breve acción de Mme Issard. Al hablar de las bailarinas camboyanas y con la descripción que se va haciendo del lugar al focalizar lo que André observa, es como deducimos el espacio. “André Issard quitta le rideau aux bambous” (156) es la primera descripción espacial que la voz narrativa utiliza para situar al protagonista. Al alejarse, se sitúa a una distancia normal para la situación de las bailarinas, junto con el resto del público, perdido entre la muchedumbre de admiradores de aquellas pequeñas muñecas: “devant les cinquante invités de Pierre Guesde dispersés dans le Hall” (156). André observa de igual modo a su esposa a la distancia, “qui ne s’occupait pas des danses, mais causait avec le gouverneur d’une grande colonie” (157), ambas feminidades parecen un espectáculo ajeno a él. Siguiendo con su anonimato, se dirige invisible entre todos los europeos a apreciar más de cerca a esas mujeres exóticas. Al final su mujer lo dirige hacia la salida: “Elle rayonnait d’un éclat minéral et l’entraîna vers la sortie” (159) y ambos se sientan en el automóvil. Las descripciones de esta *nouvelle* sólo posicionan a André con respecto a su mujer y las bailarinas, demostrando su sentir de extrañeza frente a ambos universos femeninos, aunque lo que realmente resalta son las descripciones que se hacen sobre estas mujeres, lo que se verá más adelante.

La femme cachée es la *nouvelle* que probablemente tenga la descripción más detallada del espacio. A diferencia de los dos anteriores, éste es nombrado casi desde el principio: “Il avait erré dans tous les couloirs de l’Opéra” (12); conforme la historia avanza, las partes de ese todo se van materializando y aparecen conforme *Le mari* se desplaza. Podríamos llamar entonces a la descripción en la *nouvelle* como la descripción general de cualquier lugar, pero al ver cómo esta descripción se mueve, cómo se desarrolla de igual modo que Irène lo hace, una nueva posibilidad aparece: el espacio, es decir la Ópera, funciona en el relato como un cómplice de Irène e, inclusive, como una prolongación de la misma. “Le Pierrot-anguille assis, insouciant, battait d’un talon pendant les balustres de marbre” (13), la descripción del lugar aparece a la par que la descripción del disfraz, ya que la Ópera es una extensión misma de ese disfraz, otra capa de ese anonimato —esta vez uno positivo— en el que Irène se desenvuelve. En los dos casos anteriores, vimos cómo la muchedumbre es un ente sofocante, pero en este caso funciona de una manera totalmente opuesta y que, al compararse, provoca una contrariedad, un juego con las supuestas “oposiciones ideológicas” (Bal, 1990: 52) de la estructuración del lugar. La descripción se mueve al ritmo de una persecución —de un baile, de un juego entre Irène y su marido—; contrastando ésta con las breves descripciones en *L’autre femme* que son minimizadas por los diálogos, aquí éstos son inexistentes y lo único que vemos es el ir y venir de los disfraces, de los asientos, de las escaleras en una imagen del lugar que siempre se desplaza y que nunca logra ser atrapada:

Irène marchait devant lui [...] Elle s’éloigna, du même pas veule et tranquille, s’arrêtant souvent, musant aux portes des loges ouvertes [...] Elle hésita au pied de l’escalier, bifurqua, revint vers l’entrée des fauteuils d’orchestre [...] s’assit sur les degrés qui conduisaient au parquet de danse [...] parmi des femmes hurlantes [...] s’effaça dans la foule. (14-16)

En este ambiente de pesadilla, perdido entre seres salidos de los sueños más profundos de la humanidad, *Le mari* persigue incesantemente a quien él cree es su esposa. Pero este espacio le pertenece a ella, no a Irène, sino a la desconocida. La muchedumbre se convierte aquí en un espacio idílico, que para el esposo parece un laberinto, en este “fuera no de él” – siguiendo la propuesta de Cixous–, el marido se siente abrumado y ajeno.

Otro elemento clave que Colette utiliza, no sólo para estas *nouvelles* sino acontecimiento, sino para toda su obra narrativa, son las “ensoñaciones, los estados del espíritu, sensaciones corrientes o extremas del cuerpo” (Kristeva, 30). En el primer capítulo hablamos de la descripción, es decir la contemplación visual, como un medio de prolongación del relato, pero la contemplación también puede ser perceptual, que lleva la experiencia cotidiana aún más allá, permitiendo al no-acontecimiento sublimar su parentesco con la fotografía. Al principio de *La femme cachée*, *Le mari* experimenta un desbordamiento de sensaciones que le evocan disgusto, que hacen notar un malestar sensorial producto de la soledad que se decide ocultar en favor de su deseo carnal impuesto: “Souffrant vaguement du mélange de leurs couleurs et du synchronisme de deux orchestres [...] il savourait, sans impatience, un état de malaise et de plaisir qui autorisait la fuite insensible des heures” (11). Irène, al contrario, siente satisfacción en todo momento, poseyendo en sí misma, y por una intención pura, el deseo carnal ficticio de su marido:

Elle s’amusa aussi à poser ses petites mains sataniques, toutes noires, sur la gorge blanche d’une hollandaise coiffée d’or [...] errer encore, cueillir quelque autre passant, l’oublier et goûter seulement, jusqu’à l’heure de se sentir lasse et de rentrer chez elle, le monstrueux plaisir d’être seule, libre, véridique dans sa brutalité native.
(16 - 17)

La sensación masculina de abatimiento y la sensación final de goce femenino no sólo evidencian el relato entremezclado de ambas personalidades, sino que refuerzan la distancia de ambos con respecto a la existencia incógnita de aquella tarde. Las sensaciones contemplativas de *L'autre femme* aparecen más frecuentes en el relato debido a que sirven como refuerzo de los diálogos, permiten ver el acuerdo tácito e íntimo entre Alice y Marc: “Ils se sourirent, gaspillant les précieux moments d'un maître d'hôtel surmené, atteint d'une sorte de danse nerveuse, qui transpirait près d'eux” (80). Pero éstas rápidamente se transforman en el hostigamiento visual por parte de Alice a esta otra mujer, las cuales tienen una connotación diferente que se verá en el siguiente punto. Las sensaciones en “Châ” son experimentadas por el propio André, lo cual produce una certeza en cuanto a sus sentimientos de placer y una ambigüedad en cuanto a otras más tardías, sobre todo aquellas que nacen luego de haberse encontrado directamente frente a una de las bailarinas. “L'air blessé derrière son monocle, Issard prit un extrême plaisir à les voir” (156) es la primera experiencia que surge en su ser al ver, es decir, sentir a la distancia la feminidad física que él nota en las bailarinas. Luego, al sentirlas en carne propia, “André Issard garda dans les siennes [...] ces mains passives et fraîches comme un feuillage charnu” (159). Al salir, él percibe a su mujer de igual modo a través de sus sentidos: “il perçut près de lui son parfum, le bruissement d'écailles de sa robe” (159). Antes de estas descripciones de sentidos, André realizaba juicios de valor a través de su pensar, las ideas sobre lo que estaba ocurriendo se materializaban sin problemas en su psique, pero tras haber contemplado aquel espectáculo, parece ser incapaz de ello y, en su lugar, su pensar se abstrae a través de la mera apreciación sensorial, pasando de ser un mero espectador a un experimentador de sentidos.

Nos limitamos con la idea anterior a hablar de la contemplación sensorial, que no fuera la observación visual directa, ya que como lo vimos en el encierro hogareño, este tipo

de contemplación se focaliza en la otredad en el espacio. Los disfraces en *La femme cachée* sirven en primer lugar para remarcar el carácter de pesadilla que el lugar tiene sobre *Le mari*, para acrecentar la atmosfera de ocultamiento que hay sobre Irène, para generar una sensación total de confusión:

Déguisée comme par humour en sylphide (11), [...] assis en amazone sur la balustrade, un long et impénétrable travesti, Pierrot par la souquenille à vastes manches (13), [...] L'étoffe fluide du costume et du serre-tête [...] brillait comme l'anguille marine qu'on pêche la nuit, au croc de fer, dans les barques à fanal de résine. (13)

En esta última descripción tenemos una metáfora para resaltar el carácter sorprendente y casi mágico que tuvo el encuentro entre ambos en medio de todo aquel desorden armónico. “Un byzantin, d'émeraude et d'or brodé, la saisit au passage” (14), “un lutteur presque nu la plaqua durement contre le rebord des loges du rez-de-chaussée” (15). Los disfraces, tal como la Ópera, son secuaces de Irène en esta noche de *perdición*. La otredad en *L'autre femme* es bastante clara: es la otra mujer quien es observada y analizada por Alice. Desde el momento en que Marc señala a esta otra mujer, Alice no puede dejar de captarla con su mirada de manera taxidérmica: “Abritée derrière des chapeaux de plage à grandes ailes, Alice put regarder celle qui était encore, quinze mois auparavant, la femme de son mari” (81), “La femme en blanc, casquée de cheveux plats et lustrés où la lumière de la mer miroitait en plaques d'azur, fumait une cigarette” (81), “Alice s'éventait avec irritation, et jetait de brefs regards sur la femme en blanc qui fumait [...] et fermait les yeux avec un air de lassitude satisfaite” (83), “elle ne cessa de regarder avec une curiosité envieuse la dame en blanc, cette mécontente, cette difficile, cette supérieure...” (84). Ella observa, además, de manera objetiva a su marido, notando meramente la forma que tiene su mirada y sus cabellos,

siendo una apreciación que está en segundo plano y que contrasta con la atención detallada que presta a la mujer en blanco: “Elle donnait une attention furtive au visage de son mari, coloré, régulier” (83). Aunque lo discontinuo –extraño y destacable a la vez– en el relato es el momento en que la voz narrativa describe desde el exterior, saliendo por un momento de la visión de Alice, a la pareja, proporcionando una fotografía sobria y sin apariencias de Alice y de su vida en pareja: “Brune et grasse, on l’eût trouvée un peu bestiale, mais le bleu changeant de ses yeux, et ses cheveux d’or ondulés, la déguisaient en blonde frêle et sentimentale” (82). ¿Qué necesidad hay de conocer el retrato físico de Alice? ¿Es acaso para empatizar más con ella, para generar lástima hacia ella por la situación, para contrastarla con la mujer en blanco? La imagen frágil de una mujer sentimental es lo que literal y claramente nos está proporcionando con desprecio la voz narrativa. Pero más allá del retrato de Alice, también se nos proporciona el retrato del matrimonio: “Elle vouait à son mari une gratitude éclatante. Immodeste sans le savoir, elle portait sur toute sa personne les marques trop visibles d’une extrême félicité” (82). Llena de felicidad y gratitud, ¿qué es entonces lo que tanto observa en aquella otra mujer?, ¿por qué llamarla “supérieure”? Alice aparece como una otredad a sí misma, como una desconocida. Para André Issard la otredad se hace presente a través de tres flancos. El primero es su mujer, quien le parece hermosa, pero a lo largo del relato, a través de su mirada, se convierte en un ente viril y masculino, idea que quizás ya tenía en la cabeza, pero que comienza a apoderarse de su pensar: “Grande, elle s’imposait par la beauté, un peu rudimentaire, de ses traits, et de virils yeux bleus” (155); “Elle a l’air d’un homme [...] Comment ne m’en étais-je pas encore aperçu?” (158). El segundo son las bailarinas camboyanas, quienes hacen cuestionar su concepción de feminidad: “La musique et la magie des mouvements onduleux agirent ensemble et André Issard ne songea presque plus à rien” (157). Mientras observa el espectáculo, André Issard busca la forma de describir

lo que está viendo a través de metáforas vívidas que le den una idea más clara de lo que los suaves movimientos de esas bailarinas vestidas de niños evocan en él: “La feuille calcinée par l’automne? Peuh... Plutôt la torsion du poisson hors de l’eau... Ou encore... Oui, voilà : c’est la frisure héraldique de la langue d’un chien haletant...” (157). Para entender todo el panorama, es necesario ver la tercera otredad presente: los hombres en el salón. Es claro que la aparición de las bailarinas produjo un malestar que él sentiría sobre sí mismo con motivo de su mujer, pero fueron las palabras dispersas de los hombres sobre su mujer, alabándola como un ser superior, los que sembraron la discordia en su masculinidad: “C’est ce soir qu’elle compte obtenir du maréchal la mission pour son mari”, “Mais c’est l’affaire de Mme Issard. En quatre mois, elle va enlever la rosette pour Issard, et peut-être le ruban pour elle” (156). A partir de ello, André Issard consagra su visión a observar y comparar la feminidad existente en aquel lugar. Naciendo de ello una “mística de la feminidad”⁹ –lo que refuerza nuestra propuesta de la inversión de roles en el relato– en su interior que produce no un malestar hacia su mujer, sino hacia sí mismo.

Finalmente, queda establecer un punto sobre estas *nouvelles*. A diferencia de lo que se realizó con el encierro hogareño, dejando la explicación del milagro para el final, en este apartado se fue sembrando la explicitación de éste a lo largo del análisis de los diversos elementos. En *La main* y *Un soir* cabía la posibilidad de construir un consenso al contrastar una con la otra, diferentes, pero al mismo tiempo similares al retratar la tragedia de la vida femenina en el matrimonio. En el encierro público –quizás debido a la pluralidad de espacios y anécdotas que en éste pueden surgir– los encierros y el milagro de conciencia tienen

⁹ Betty Friedan publicó en 1963 todo un libro al respecto de este concepto llamado de la misma manera, construyéndolo a través del “malestar sin nombre” que aquejaba a las mujeres. Aquí se emplea el término en su noción más básica de una feminidad pre-construida por el hombre. Ver *The feminine mystique* (1963).

intenciones diferentes. Alice, al reconocer a esa otra hasta el final, al no quitarle la mirada de encima, al tener un matrimonio –o al menos una apariencia de matrimonio tan perfecta–, reconoce una extrañeza sobre sí al pensar en que fue lo que no satisfizo a aquella mujer de blanco. Al utilizar la palabra superior reconoce que esa mujer hizo algo que está por encima de sus posibilidades. ¿La admira por quebrar la felicidad matrimonial que ella sería incapaz de romper? ¿Reconoce el aire de ambición de ésta al desear algo más en la relación? Ésta insatisfecha, ésta difícil, ésta superior, representa algo para Alice. Este relato, a mi juicio, es el que mejor expresa lo que el no acontecimiento debe ser. No se trata de una segunda historia oculta, simplemente de una ambigüedad que probablemente ni siquiera la propia Alice podría responder. No es capaz de darle forma a ese malestar ¿Quién es la mujer oculta en el relato? La que oculta su malestar o la que fue ocultada por el bienestar de un matrimonio. En “Châ”, André Issard queda maravillado por la feminidad de aquellas mujeres muñecas, cautivado por una supuesta feminidad que él no había conocido hasta ese momento, su pensar es cegado y vive sólo a través de sus sentidos. Pero al estar cerca de ellas, al comprender el significado de la palabra *châ* y reconocer toda la carga de sumisión y de pasividad que esconde aquella palabra, André deja de ver a estas mujeres como objetos y se reconoce a sí mismo en ellas. Se vuelven un espejo de sí mismos. Entonces acepta su rol pasivo en la relación al someterse: el responderle *châ* a su mujer en el auto es exactamente el mismo gesto que besar la mano monstruosa de un marido. Una palabra que no expresa nada en el idioma francés, según André, ni en el relato, “n’a pas de sens ici...” (160). ¿Cuál es la falta de este sentido? ¿André no es capaz de imaginar a un hombre francés diciendo a manera de esclavo “sí”? Sin embargo, al emplearla, André acepta su posición en la relación. Como en casi todo el resto del análisis, se dejó para el final *La femme cachée* a pesar de ser el primer relato de la colección. El milagro es claro y hecho explícito por la propia voz narrativa: “d’être

l'inconnue, à jamais solitaire et sans vergogne, qu'un petit masque et un costume hermétique ont rendue à sa solitude irrémédiable et à sa déshonnête innocence" (17). El final de Irène es un final feliz en su efimeridad. Una historia de cenicienta real, ya que lo que desaparece luego del baile es su libertad. Tanto ella como su marido le ocultaron al otro su asistencia al baile. El marido, al no reconocer un cambio en su acontecer del día a día, lo encuentra fastidioso, pero Irène vive plenamente en aquel momento, reconoce sus posibilidades momentáneas. Ella, como bien reconoce su marido, se abandonó plenamente durante una noche al mundo, se apropió del exterior en su incandescencia desconocida y absoluta. Tanto ella como su marido son víctimas del milagro al final, conscientes de lo que aquella noche representaba. No obstante, no fue más que una simple noche.

2.3. El encierro en sí mismo

Habiendo terminado con la dicotomía dentro/fuera en las narraciones ¿En qué otros espacios se podrían desarrollar las escenas? Para capturar un momento, hoy en día se recurre inmediatamente a la fotografía. En las escenas hogareñas y públicas lo que revela la imagen de la acción –no confundir con acontecimiento, diferencia que explicaremos en el tercer apartado– es una serie de mecanismos que llevan la historia. Ya sea en un lugar “cerrado” o en un lugar “abierto”, la narración es principalmente llevada a través de herramientas visuales del exterior, que tensan a los personajes. En pocas palabras, las escenas pueden suceder gracias a la confrontación (Bal, 32), es decir, a la manera de contacto entre los actores y el entorno. En las cinco *nouvelles* anteriores el contacto fue predominantemente físico, pero en nuestra tercera categoría lo que predomina es un contacto mental, una alienación (32). *Jeux de miroirs* y *L'habitude* son tan diferentes entre sí como lo sería lo concreto del interior con lo sublime del exterior, pero en ambas hay un punto de encuentro claro: el hilo narrativo son

los pensamientos de los protagonistas. ¿No habíamos afirmado con certeza que la *nouvelle* trata sobre un crimen y no de un criminal? Al construirse la narrativa a partir de los pensamientos de éste ¿No se está yendo contra lo propuesto en el primer apartado? En realidad, es aquí donde surge el no acontecimiento. Porque no se construyen narrativas propiamente dichas, sino que, como flujos de conciencia, se hace presente la telaraña de pensamientos de los protagonistas sin haber siquiera una acción de ellos, pero son esos pensamientos los que nos dejan conocerlos. La fotografía se toma en su psique, es decir, su interior. El encierro en sí mismo son las *nouvelles* que tienen lugar en los pensamientos, ya no en lo más íntimo del ser, sino en lo más profundo del mismo. El “yo cotidiano” se eleva, el tiempo íntimo trasciende a su estado de pureza primigenio.

Aunque agrupadas en este apartado, las *nouvelles* *Jeux de miroirs* y *L’habitude* tienen bastantes diferencias una de la otra. *Jeux de miroirs* cuenta con un narrador homodiegético/intradiegético, es decir que el narrador y protagonista son indiscernibles. Un hombre sin nombre entra a un bar, o un restaurante, o muy probablemente se trata de un salón de té por el tipo de aromas que percibe, pero nunca se afirma que lo sea; algún lugar donde se hagan reuniones y la gente se encuentre cerca de la mesa de otra. Nunca se concretiza esta posibilidad, pero como afirma Mieke Bal “la escena [...] habrá de situarla en alguna parte por muy abstracto que sea el lugar imaginario” (51). Diremos que nuestro protagonista se encuentra en un sitio de encuentro y reunión. Una vez ahí, comienza a percibir los perfumes del lugar, lo cual lo lleva a reflexionar sobre las cualidades de éstos y su propio pasado. Su búsqueda del perfume perdido es interrumpida por la focalización de su mirada –en primera instancia, de su olfato– en las dos mujeres que se encuentran cerca de él, una rubia y una morena, las cuales intentan ganarse a un hombre imitándose mutuamente, en un juego de coquetería visual. *L’habitude* se encuentra del otro lado del espectro de la voz narrativa, pues

tiene un narrador extradiegético/heterodiegético, que no está presente en la narración y que pareciese conocer todo, incluso la vastedad de rumores a través de los cuales se construye la escena. Dos amigas de toda la vida, Jeannine y Andrée, se separan abruptamente con múltiples posibles explicaciones. Jeannine, por azar, ve a Andrée un día en las cercanías de una arboleda, y es gracias a este pequeño encuentro que cuestiona su felicidad actual y de antaño.

El sitio de encuentro y reunión y los restaurantes del bosque son sólo pretextos para que las escenas tengan coherencia, más no hay nada que defina estos espacios dado que las descripciones de éstos son nulas. El verdadero espacio de estas *nouvelles* es un lugar mucho más nebuloso que la muchedumbre: los pensamientos dispersos de un ser humano. Atados a sí mismos, ellos viven lo cotidiano a través no de la mirada ni de las sensaciones, sino de las ideas puras que estos provocan, perciben su entorno asiéndolo de una manera más vívida y natural, sin analizarlo. En las breves narraciones de estas dos *nouvelles*, el encierro en sí mismo se extrapola al mostrarse el mundo a través de un oscilar entre el sentir físico que es puesto en palabras y las ideas concretas que por breves periodos se hacen presentes. Son estas pseudo-ideas que han pasado por el filtro del contacto virtual de las sensaciones lo que guía la narrativa. Una imagen no es producida, una sensación es provocada. Cuando la imagen aparece, ve su verosimilitud acrecentada por la manera detallada en que se construyó, por el aspecto irrisorio e insondable de lo que es captado. Por lo tanto, en estas *nouvelles* no se puede hablar de una focalización en su sentido estricto, ya que esto se refiere directamente a la mirada, el concepto es reduccionista en lo que estas *nouvelles* logran captar. La mirada es puesta en segundo plano y sólo se dirige hacia algún punto en concreto a partir de las sensaciones, quienes son las guías del relato. En el caso de *Jeux de miroirs*, el hombre sólo dirige su mirada hacia las dos amigas luego de haber percibido su perfume: “D’ailleurs, mes

deux voisines jolies, sentent bon” (180). En *L’habitude* es un sonido propio de Andrée lo que escandaliza en primer lugar a Jeannine, lo que dirige su mirada hacia ella, lo que es dicho y la remite a la amistad perdida: “Un coup de sifflet l’arrêta, et elle sut pourquoi elle s’était arrêtée” (187). Es cierto que hoy en día esta manera de contar se ha visto amplificada, Colette no sería la narradora sensorial por excelencia –aunque, como afirmamos en la introducción, autores como Quignard la consideren como tal–, pero sentó un gran precedente de lo que a lo largo del siglo XX permitió a los autores hacer retratos más “fidedignos” de la realidad.

Los dos relatos comienzan con una especie de analepsis –cada una a su manera–, lo que permite apreciar desde el principio la forma precisa de narración que tendrá cada uno. En *Jeux de miroirs* el texto comienza con el protagonista sintiendo el calor de este lugar de paso, una sensación térmica que, al más puro estilo de Proust –cosa no rara, sabiendo que Colette admira el genio de este escritor y que desde el principio había puntos en común en sus obras–, le remite a un sentir de la infancia, y por ende a un recuerdo: “Ici, dès l’entrée, l’air vous revêt comme un plume d’édredon. Dans mon enfance, je dormais l’hiver sous un gros nuage de fin duvet d’oie, emprisonné dans de la marceline rouge” (180). En *L’habitude*, el comienzo es una afirmación certera de la voz narrativa que se opone a los rumores siguientes que va a presentar como posibles causas de la separación de las dos amigas, concretizando la consecuencia y abstrayendo las causas: “Elles se brouillèrent comme elles s’étaient liées, sans savoir pourquoi” (185). Aunque presentes de dos maneras diferentes, la presencia de un pasado nos lleva a pensar en una ruptura con nuestra propuesta del no acontecimiento. Las escenas ya no existen aisladas, pertenecen a la totalidad de una vida. Pero esto no quiere decir que no podamos encasillarlas en el no acontecimiento, más adelante explicaremos la razón.

En “*Châ*” ya habíamos tenido un primer acercamiento a lo que denominamos contemplación sensorial, pero en estas dos *nouvelles* este tipo de descripción toma un papel aún más importante. El protagonista de *Jeux de miroirs*, el hombre anónimo, divide su discurso en dos partes: primero la contemplación olfativa ordenada, con una certeza de los aromas que está percibiendo, con una precisión mordaz para nombrarlos: “On y respire tous les arômes d’un salón de thé: frangipane, pâte rissolée, âcreté végétale du thé échaudé, rhum des babas” (179). Erigiendo el sitio de encuentro a partir de meros aromas y de perfumes, perfumes de mujer a través de los cuales no sólo construye el sitio, sino la atmósfera: “La lavande affadie d’angélique, la rose poissée de géranium, l’extrait de vanille inutilement tonifié de résine, le narcisse goudronneux, le lilas cyanhydrique” (179-180). Una atmósfera sofocante de perfumes donde se esconde toda una pluralidad de vivencias femeninas, el perfume cristaliza todo un imaginario invisible y subjetivo de las mujeres. Abrumado por todo ello, el hombre padece de una sinestesia que funciona como un malestar: “Je tâche d’oublier les parfums qui flottent cacophoniques” (180). La unión de perfumes, el popurrí de olores, se convierte en una sinfonía sin armonía, donde en la vastedad de aromas propios de mujer, cada uno de ellos se encuentra desafinado. Pero de la orquesta surgen un par de notas melódicas, afinadas entre ellas que aislándolas resultan placenteras, es aquí donde el hombre posa su mirada en las dos mujeres de al lado. De su olfato pasamos ahora a su mirada, contrastando el sentir concreto de los aromas con miradas fijas que se transforman en interpretaciones sobre lo observado. Esta segunda forma de descripción es la que se hace presente en *L’habitude*. La voz narrativa presenta lo que cree una certeza sobre el sentir de Jeannine. Aunque desconoce la razón de su ruptura, lo que es seguro es que ambas “Brouillées, elles portèrent dignement, et discrètement, le deuil de leur grande amitié” (186). Siempre dejando en claro que lo que nos presenta no es lo que se ve, sino lo que se oculta en

su corazón, presentándonos la realidad oculta de la psique humana: “Au fond d’elles mêmes, elles acceptaient, avec un étonnement naïf, leur indifférence pareille, et la facilité, la bénignité prodigieuses de leur rupture” (186). En esta primera parte, los sentimientos pertenecen a ambas, una reciprocidad de respeto sobre su ruptura unificada. De hecho, presenta los sentimientos individuales a la par de esta unicidad: “Jeannine pensait [...] et Andrée répétait...” (186). Mostrando cómo la ruptura las ligaba todavía. Pero en la segunda parte de la *nouvelle* lo que se nos presenta son los pensamientos únicos de Jeannine, como una cristalización de esa ruptura. Al contrario del hombre anónimo de *Jeux de Miroirs*, el ensimismamiento de Jeannine la priva de sus sentidos en lugar de focalizarlos: “Elle marchait sans plaisir, n’écoutait pas les rossignols”, “Les acacias, défleurissants, neigeaient en vain sur les pas de Jeannine, dont le nez charmant et bref [...] se fermait à leur parfum de beignets vanillés et de fleur d’orange” (187). Quien evoca todo este ambiente bucólico es la propia voz narrativa con el propósito de mostrar que la individualidad ganada tras la ruptura es un malestar para Jeannine, quien, al pasar por donde solía hacerlo, se encierra en sí misma e ignora toda la belleza a su alrededor. En ambas *nouvelles*, los sentidos juegan un papel clave para mostrar el mundo interior de los protagonistas.

En el punto anterior omitimos las descripciones que se hacen en la segunda parte de los relatos porque en éstas lo que se construye ya no es la contemplación sensorial, sino que, como vimos con todas las *nouvelles* de los dos apartados precedentes, la otredad tiene un papel importante. En *Jeux de miroirs* la otredad aparece en el relato desde dos flancos: el hombre que observa a sus vecinas y éstas que se imitan una a la otra –de ahí el nombre del relato–. Aunque ambas están construidas a la par y juntas constituyen el relato. Los perfumes aparecen una vez más, esta vez con una presencia clara, dotando a cada una de sus vecinas con un aroma característico: “Le santal de la brune me lasserait à la longue, et je sais que

derrière la ‘rose rouge’ dont se vaporiza la blonde se cache [...] une vague fétidité d’encre fraîche” (180). Aunque “hieden” bien, el aroma de ambas oculta algo que el hombre percibe, algo que lo fastidia en el caso de la morena, y algo apestoso detrás del aroma fresco de la rubia. A continuación, hace un estudio meticuloso de ambas, comparándolas en todo momento, mostrando el abismo que las separa: “La brune est jolie, et charmante la blonde oxygénée” (180). En esta primera oración se evidencia la diferencia entre la belleza de ambas: la morena es linda, refiriéndose más a su aspecto físico, pero la rubia se presenta como encantadora, denotando un “lindo” que se inclina más hacia lo que emite de manera oculta, como ese olor agrio que percibió detrás de su perfume, una belleza inmaterial. Hace una descripción detallada de sus vestimentas, destacando las de la morena que la dotan de una apariencia particular y destacable, de un aspecto único y cautivador: “La brune resplendit de l’élégance un peu brutale qui plaît aujourd’hui [...] On la contemple, et les regards d’envie l’embellissent comme une pluie d’été lustre l’émail d’un martin-pêcheur” (180). Lo que encuentra en la rubia es una apariencia común, un estereotipo, no sabiendo realmente como describirla: “La blonde... la blonde est charmante à sa manière” (181). ¿Qué es lo encantador de esta joven? Aunque afirme que hay algo encantador en ella, nunca llega a presentarlo como tal, sus pensamientos nunca se llegan a concretar. Con la morena presenta sus gestos encantadores y coquetos que hechizan a los hombres: “Elle a deux gestes, aussi fréquents que des tics, mais qui ressortissent à une coquetterie raisonnée” (180 - 181). Pero con la rubia no puede más que presentar sus tics: “Elle lance le mentón en avant, d’une façon doguine, et elle fronçe le nez comme un petit phoque qui sort de l’eau [...] Ce n’est pas jolie... Je voudrais le lui dire” (181). Lo que nota el hombre a continuación es un juego de espejos donde la rubia, sabiéndose privada de la belleza y la sensualidad propias de la morena, comienza a imitarla. Es aquí cuando entra otro hombre a la escena y se presenta en la mesa

de las dos mujeres. El protagonista en este punto ya no tiene certeza y nos confirma que todo lo dicho hasta ahora no es más que una interpretación: “L’attendaient-elles ? Je le crois [...] Pour laquelle de deux vient-il ? Je ne sais” (181), terminando con una guerra infantil entre ambas, intentando ganarse la mirada de este nuevo personaje. Son objetos de la mirada del narrador, objetos de la mirada de un segundo hombre y al mismo tiempo objetos de la mirada de la otra mujer. En *L’habitude* la mujer-objeto *coletienne* se presenta como Andrée. Jeannine la observa a la distancia sin que ésta se dé cuenta, en una coincidencia inesperada para Jeannine. Este encuentro sólo se dio por parte de la protagonista, ignorando Andrée completamente la aparición de su antigua amiga: “Derrière les chiens, Andrée traversa le sentier et ne vit pas Jeannine qui reconnut le costume imperméable couleur de châtaigne, les bottes boueuses à talons plats, l’écharpe de laine rousse et le fouet à gros manche tressé” (188). Teniendo una imagen sempiterna de Andrée, quien es en sí misma una efigie de su amistad pasada, al reconocerla a través de una vestimenta que no ha cambiado a lo largo de los años y que instintivamente trajo a sus pensamientos la totalidad de Andrée: “Elle imaginait paisiblement son parfum ‘un peu harem’, et sa main virile dans le gros gant” (188). Al escucharla llamar a los perros, Jeannine permanece inmóvil, a la espera, “elle espera encore le cri familier” (188). La reaparición de Andrée provocó algo en su sentir, le produjo un malestar. No sólo un deseo de nombrar a los perros, la imagen de Jeannine además la hizo consciente de su soledad: “La solitude la rendit faible. Elle se laissa aller à gémir tout bas, en marchant à balbutier d’une manière puérile” (189). Andrée funciona como una mujer-objeto diferente, que aparece para cuestionar la propia existencia de Jeannine, pero no como la otra mujer que vimos en *L’autre femme*. Aquí tenemos una certeza del sentimiento de Jeannine, una nostalgia que surgió a pesar de sus propios pensamientos, de una seguridad en su sentir.

Andrée es presa de una mirada, tal como Jeannine es presa de su propia mirada, sin controlarla.

El milagro para estas dos *nouvelles* funciona de manera particular. En *Jeux de miroirs*, el narrador anónimo observa cómo el nuevo actor que entra en escena presta su atención a la morena, la rubia sigue en la contienda con mucho esfuerzo, pero es una batalla perdida a los ojos del protagonista: “La voilà laide à côté de sa rivale” (182). Finalmente, por alguna extraña circunstancia, por motivos insondables, el hombre voltea hacia la rubia, haciéndola ganadora de su mirada: “Je parie pour la brune... et je perds. L’homme tourne insensiblement, invinciblement, vers la blonde” (182). El juego de espejos se invierte y la morena, viéndose derrotada, actuando por reflejo, comienza a imitar a su rival: “Et la brune [...] cherche le secret de la blonde victorieuse, et risque, mimétiquement, des froncements de nez, des clignements de paupières et des grimaces doguines” (182). Todo aquello que el narrador había percibido como los tics de la rubia, aquello que no era lindo y que él presentó despectivamente como materia de no-belleza –jamás de fealdad, sólo de no-belleza–, son ahora imitados por la morena, por la imitada primera. Aquí se hacen presentes dos ambigüedades: en primer lugar, la razón de la morena para imitar a la rubia, como un posible acto de desesperación al verse derrotada, como un posible acto estratégico al encontrarlo encantador para aquel hombre, la única realidad es la de la imitación; en segundo lugar, la aparición de lo “encantador” de la rubia, que desde un principio nos fue mencionado, que ya había llamado la atención de un hombre desde el principio. ¿Qué era este trazo encantador en la figura de la rubia? No existe un verdadero milagro, simplemente se trata de un encanto esotérico visto en práctica. El hombre ve como aquella mirada cautivó a aquel hombre, tal como lo había hechizado a él desde un principio. Los tres puntos al final: “mâchoire en avant et dents découvertes...” (182), tal como en *L’autre femme*, demuestran lo efímero de la

escena, la cual no termina, queda incierta, no se cierra; la escena existe solamente aislada, en su vivacidad de aparición, dejando la incertidumbre de lo ocurrido: la situación sin explicación de las dos mujeres se extiende hacia el infinito como el reflejo de dos espejos, uno frente al otro. El mundo exterior funciona sólo como una pausa del mundo interior del hombre, quien, cubriéndose del frío, encontró una distracción en este encuentro. Totalmente contrario a esto, en *L'habitude* la caída tradicional de la *nouvelle* y el milagro del no acontecimiento se amalgaman. Después de presentarnos la inmensa soledad que el encuentro le provocó, de decirnos lo mucho que Jeannine deseaba llamar a los perros, la voz narrativa concluye mostrándonos el deseo de Jeannine por estos seres extintos de su vida: “Elle se retourna, attendit qu’un caprice d’Andrée ou des chiens ramenât sur l’allée” (189). La voz nos dice directamente el deseo de Jeannine, nos muestra cómo desea ese tiempo perdido – amputado más bien– y por primera –y única vez– en la *nouvelle*, el pensamiento de Jeannine se describe: “Je voudrais l’année dernière...” (189). Los puntos suspensivos no juegan el mismo papel que en *Jeux de miroirs*, aquí su propósito es el de hacer patente la desesperanza y la tristeza de Jeannine, quien entiende su propio sentir. Entonces, si el final es claro, si existe una caída, ¿no estaríamos negando el no acontecimiento en esta *nouvelle*? Lo que ocurre es la sublimación del no acontecimiento, una escena cotidiana con un contexto claro, con un impacto sobre el sentir de Jeannine, aunque probablemente sin impacto en su vida. Lo que aquí se muestra es todo el malestar, todo el mar de pensamientos, sensaciones y experiencias que se ocultan detrás de lo cotidiano, detrás del encuentro de dos “[des]conocidas”.

3. La mujer oculta en lo cotidiano

En nuestro primer capítulo nos dedicamos a la explicación de la *nouvelle* y el no acontecimiento como medio para contar historias particulares, de hecho, la propia palabra “historia” se vuelve problemática. Como bien afirma René Godenne al relatar la historia de la *nouvelle*, lo que predominó en su construcción durante el siglo XX fue la *nouvelle-instant*, de la cual el no acontecimiento existe como una tangente. La narración dejó de concentrarse en la historia para pasar a evocar momentos precisos de una vida, mucho más largos quizás que los retratados en el no acontecimiento, pero que dejan ver las preocupaciones de sus autores. Pensemos en *nouvelles* como lo son *Les muets* de Albert Camus o *Le mur* de Jean-Paul Sartre, donde a través de la construcción de escenarios que toman lugar en lapsos temporales bastante cortos, las “historias” producen en realidad una disertación abstracta sobre un acontecimiento. Ya no sobre la huelga, ya no sobre la guerra civil, sino sobre la experiencia humana de éstas, de los silencios, del enfrentamiento del individuo contra la realidad que lo devora. Estos relatos son compromisos de los escritores con la sociedad.

¿Cuál fue entonces el compromiso [*engagement*] de Colette? A partir de todo lo propuesto en el capítulo anterior, podemos llegar a elucidar esto a través de un análisis. Al extrapolar las escenas de los relatos y confrontarlas con la realidad de Colette ¿qué es lo que se hace presente? Este capítulo pretende anclar todo lo analizado en nuestro segundo capítulo para entenderlo como un enfrentamiento con la realidad, una realidad que repetidamente hemos propuesto y llamado “encierro”, así como visualizar el propósito mismo de este enfrentamiento no sólo en los relatos, sino en lo que se oculta en ellos. Debemos entonces comenzar por presentar en forma la vida de nuestra autora para aproximarnos a este compromiso del que hablamos.

3.1 La identidad de una prisionera

Sidonie-Gabrielle Colette nació alrededor de las diez de la noche del 28 de enero de 1873. Tercera hija del matrimonio entre Adèle-Eugénie-Sidonie Landoy –la Sido eterna, la querida madre de Colette– y Jules Colette, matrimonio que surgiría de un adulterio que tuvo lugar en los últimos años de vida de su anterior esposo. Con una hermana y dos hermanos mayores que ella, Colette fue la hija menor de la familia. Desde pequeña se interesó por la literatura, y uno de sus autores predilectos fue Balzac. Una niña letrada, producto de una obsesión fantasiosa de su padre por la lectura y de la vida intelectual de su madre. Sido nunca fue una mujer de la época, hermana de dos librepensadores (Thurman, 35), albergó a sus hermanos y sus clubes secretos de pensamiento en su hogar, así como a “escritores, artistas e intelectuales que huían del clima represivo del segundo imperio” (36). La forma de pensar de su madre la influyó sobremanera. M. Colette, por su parte, leía revistas literarias constantemente, se interesaba por las novedades artísticas de la época y mantenía contacto con los intelectuales del momento, entre ellos a los editores de la familia Gauthier-Villars. M. Colette solía frecuentarlos en busca de libros particulares, muchas veces acompañado de su hija, una niña que fascinaba a los Gauthier-Villars, incluyendo al joven hijo de la familia, catorce años mayor que ella. El joven llamado Willy era un escritor de la época, amante de los juegos de palabras, quien era reconocido en los ambientes eruditos.

En el verano de 1889, como premio por haber concluido satisfactoriamente sus cursos –aprobar lo que en aquel momento se conocía como Brevet–, M. Colette decidió llevar a Belgazou –apodo cariñoso con el que llamaba a su hija– a la capital. De paso, irían a dejarle a los Gauthier-Villars un pescado que Jules Colette había atrapado. La joven Colette de 16 años cautivó y enamoró a Willy en esta visita, quien, en aquel momento, con 30 años, ya era un hombre adulto. La sensualidad naciente de la joven Colette –con la cual siempre es

descrita– tenía todas las características para hechizar a aquel viejo joven –Willy siempre pareció mayor de lo que era– intelectual. Desde ese momento comenzaría un romance que se hizo presente a través de cartas y encuentros furtivos. Relación que nunca fue del agrado de Sido, quien deseaba una vida diferente para su hija y no una juventud dedicada al matrimonio. Pero Colette veía en Willy al caballero que la sacaría de la prisión familiar.

En 1893, con apenas 20 años, Colette contraería nupcias con aquel viejo amigo de su familia, quien para entonces tenía 34 años. Colette se alegró en un principio y se regocijaba en su nueva vida parisiense, relacionándose con la alta sociedad de la época, quienes, tal como Willy, cayeron a los pies de aquella joven y hermosa campesina. No obstante, Willy se transformaría, tal como la mano en el relato *La main*, en algo diferente: lo que marcaría esta etapa de la vida de Colette serían los constantes abusos por parte de su adorado salvador, un hombre con numerosas amantes, quien constantemente engañaba a Colette. Todo lo que en este matrimonio vivió quedó plasmado en el ensayo autobiográfico, publicado en 1936, “Mes apprentissages”, un relato de vida donde Colette “habla de su matrimonio como si hubiera sido el hachazo de un verdugo que cercenara su idílica juventud” (Thurman, 20). De este matrimonio, y gracias “al sufrimiento en el que la hundieron sus circunstancias, Colette descubre... la escritura” (Kristeva, 43). Durante sus años de formación Colette ya había demostrado grandes aptitudes para la escritura, pero es en su estado de sufrimiento anímico cuando Colette utilizaría realmente este talento, sobre todo producto del encierro al que fue sometida. Colette comenzó a escribir por encargo de Willy su primera novela *Claudine à l'école*, obra que fue rechazada tajantemente por él, pero que en un momento de necesidad él mismo se encargaría de rescatar, pulir y publicar. La obra fue un suceso, un *best-seller*, una obra que aparecía bajo el nombre de Willy, autor de la obra para el ojo público. No era la primera vez que Willy usurpaba obras ajenas, él se dedicaba a poner su nombre sobre los

escritos de muchos jóvenes quienes veían en esta práctica una oportunidad de irrumpir en el mundo literario.

En un principio esto no representó crueldad alguna para Colette, de hecho, era parte esencial de su matrimonio. Fue una víctima inconsciente del denominado “amor conyugal”, cuya problemática es bien explicada por Simone de Beauvoir: “Le problème s’est posé d’intégrer au mariage les sentiments individuels que jusqu’alors on en avait tranquillement exclus. C’est alors qu’on inventa la notion d’ ‘amour conjugal’, fruit miraculeux du mariage de convenance traditionnel” (237). Un abandono de los sentimientos individuales por un “amor” superior, el renunciamiento a sí mismo –a sí mismas, porque claramente como se aprecia en las *nouvelles*, las únicas que deben renunciar son las mujeres–. Colette, al igual que su madre, se daría cuenta de ello más tarde después de dos matrimonios y varias relaciones. Tras la muerte de M. Colette y con la experiencia de toda una vida, la madre Sido “desprecia[ría] el matrimonio, lo considera[ría] ‘una estafa’ [...] despotrica[ría] contra los maridos en general” (Thurman 36). Aunque admiraría más tarde la manera en que Colette se libraría del yugo, abrazando una vida de libertad real.

A Willy se le exigió la escritura de una continuación para aquella obra tan escandalosa y exitosa, por lo que recurrió a Colette para que la escribiese. Colette se tomaba su tiempo, como escritora era consciente de que la obra no podía apresurarse, pero las deudas de Willy, producto de su afición al juego, lo tenían “siempre corto de dinero” (Kristeva, 44) y se vio seducido a encerrar a Colette en un cuarto a redactar, no dejándola salir hasta que él considerara que había escrito lo suficiente. No se habla de una ausencia de libertad absoluta, sino de lapsos de privación de ésta. No obstante, Willy tenía además como rehén a la obra de Colette, “explotando su trabajo literario, cuando no la maltrata[ba] físicamente” (45), privándola de ser dueña de su propia escritura y llevando la situación al extremo,

consecuencia de su propia necesidad; claramente, convertía a su esposa en una verdadera prisionera. Colette viviría de esta manera, desencantada no sólo de la vida en matrimonio – tal como su madre–, sino también de la vida mundana de los placeres del snobismo de la época. De esta lucidez surgen los dos *leitmotiv* de su obra: el retrato de la complejidad del amor y la vida en pareja; así como la exaltación a la naturaleza, a los placeres reales de la vida.

Colette finalmente rompería su relación con Willy al enterarse de que éste había vendido los derechos de las cuatro obras escritas sobre Claudine, las cuales ella veía como los hijos de ese matrimonio. Nunca abandonó la lucha por ser reconocida como la legítima autora –o al menos co-autora– de estas cuatro novelas. Años después contraería nupcias por segunda vez con Henry de Jouvenel, con quien su relación, si bien mejor que con Willy, también tendría sus matices tormentosos. Las *nouvelles* de *La femme cachée* serían escritas en el periodo que va de 1921 a 1923, inmediatamente después de su segundo divorcio. Es decir que, a partir de su matrimonio con Willy, su escritura sufrió un cambio, distanciándose de la escritora de las Claudine, “desde entonces, la ‘vida’ y la ‘obra’ se confunden: marchan juntas, se nutren recíprocamente y la escritura influye cada vez más claramente en la existencia, la precede y hasta la modula” (Kristeva, 49). En la obra de Colette lo que se aprecia es una “transustanciación de su ser en una prosa poética, a la gloria del puro tiempo incorporado, [...] la angustia de lo cotidiano, imposibilidad del amor, heridas, traiciones y celos” (Kristeva, 65). Lo que propone Kristeva es ver la obra de Colette, y específicamente para nosotros las *nouvelles* propuestas, como un claro ejemplo de la identidad narrativa de Paul Ricoeur, en la que ahondaremos en el siguiente apartado. Al tocarse a sí misma en la distancia, al ver el reflejo de Sido en su vida y escuchar el eco de su hermana Juliette en las sombras de otras mujeres, Colette escribió sobre “mujeres deprimidas, maltratadas,

violenta[da]s o traicionadas –víctimas de sus familias, de sus hombres y de su propia debilidad– con una elocuencia que contradice su propia aversión y distanciamiento” (Thurman 40).

La identidad narrativa, según la define Paul Ricoeur, es aquella que permite el equilibrio entre la ipseidad y la mismidad. Dejemos a Colette de lado por un momento para entender cómo su prosa se relaciona con estos conceptos. En su obra *Soi-même comme un autre* (1990), Ricoeur nos introduce dos nociones para la construcción de una identidad personal: la mismidad y la ipseidad. La mismidad es aquello que permanece de una persona, lo que no cambia. Es la negación de la alteridad en la construcción de uno mismo. La ipseidad es aquello sujeto al cambio, una transformación constante del sujeto. Es la asimilación del otro como un “yo” propio en la construcción de uno mismo. La identidad narrativa, y por tanto la escritura, permite verse a sí mismo como un otro. La identidad narrativa es un juego propio, una manera de cuestionar las posibles respuestas éticas a una situación concebida: “le récit, jamais éthiquement neutre, s’avère être le premier laboratoire du jugement moral” (402). Es la exploración de un sí imaginario construido a través de una serie de variables concretas (459), donde se evalúa o “transvalúa” –es decir, una abolición de los valores dados a partir de una concepción maniquea del bien y el mal– el actuar. Como ejemplo tenemos las obras de Colette, donde lo que se explora son las preocupaciones mismas de la escritora, el tejido de las nouvelles se elabora a partir del hilo de la tragedia ordinaria de las mujeres: “Le récit raconte aussi le souci. En un sens, il ne raconte que le souci” (457). Según Ricoeur, es a través de los personajes que se abren las posibilidades, y más precisamente de su actuar: “Le pas décisif en direction d’une conception narrative de l’identité personnelle est fait lorsque l’on passe de l’action au personnage. Est personnage celui qui fait l’action dans le récit” (408). Del mismo modo, el actuar responde a los acontecimientos dados por la trama:

“l'événement narratif est défini par son rapport à l'opération même de configuration” (406). Los acontecimientos son los que van dando forma al personaje, los que le dan identidad, “l'intrigue est mise au service du personnage” (421). Entonces, para comprender el relato del personaje, es necesario que la historia se prolongue, “pour développer un caractère, il faut raconter plus” (410). Retomando una vez más lo desarrollado en el primer capítulo, ¿no estaríamos hablando de que la identidad narrativa se opone en su concepción misma a lo que es el no acontecimiento? Acontecimiento y carácter están ausentes en la construcción misma del no acontecimiento, pero al hablar de las *nouvelles colettiennes* encontramos que ella ficcionalizó las tragedias, las estampó como producto de una vida como espectadora y sufriente, narrando su experiencia desde la subjetividad, compartiendo la escena de su vida, pero desde una perspectiva ajena, compartiendo su sentir desde una otredad, mostrando lo que percibe a la distancia: “Toujours est-il que Colette, perpétuellement à la recherche d'elle-même, souhaite dédramatiser ses propres angoisses par le choix même des stratégies de son écriture” (Tegyey, 28). La identidad narrativa en estas *nouvelles* se construye de otra manera, partiendo desde la construcción de otro medio, otro arte cuyo fin sea el mismo de estas escenas, es decir, atrapar el momento en su esencia más pura. En el primer capítulo utilizamos la fotografía como un medio cercano al no acontecimiento, y es a través de ella que la identidad narrativa —o su ausencia— de estas *nouvelles* puede ser entendida.

Con lo anteriormente mencionado, el no acontecimiento —precisamente en el caso de estas *nouvelles*— sería analizable a través del prisma de la intermedialidad. El no acontecimiento no es la puesta en palabras de la fotografía, ambas surgen a través de un mismo fenómeno: la captura de la esencia de un momento. No es una imitación, sino otra manera de intentar atrapar el momento. Para explicar esta identidad narrativa, se utilizarán dos obras que se encuentran en la misma línea que las *nouvelles* estudiadas, dos *récits*

photographiques que permitirán comprender la relación que el no acontecimiento de Colette tiene con este medio: *L'usage de la photo* (2018) de Annie Ernaux y *L'hôtel* (1984) de Sophie Calle. La obra de Ernaux presenta una serie de fotografías tomadas por la autora y su pareja de aquel entonces, Marc Marie; construcciones pasajeras de su vida amorosa, donde no se hace presente la pareja físicamente, sino de manera abstracta, a través de las huellas y los rastros de los objetos, narrando cada uno los recuerdos de esta relación pasajera. En la obra de Calle ella tampoco se hace presente y, al igual que *chez Ernaux*, lo que se aprecia son los susurros de la vida, escuchados a través de los objetos dejados. Calle fue contratada como mucama de un hotel en Venecia y decidió fotografiar los objetos que los huéspedes iban dejando, describiéndolos de manera somera como una calca de lo que en la fotografía se aprecia. Lo que predomina en ambas obras es un exhibicionismo de lo banal (Connell, 149).

La fotografía no es ajena a la obra literaria de Ernaux, de hecho, juega un papel muy importante en la construcción de sus autoficciones –ver *Les années*–. Específicamente el caso de *L'usage de la photo* es muy especial. La obra no sólo habla de su relación del momento, sino también del duelo padecido en respuesta a su propio dolor. Para el momento, Ernaux acababa de ser diagnosticada con cáncer de mama, lo que le provocaría un gran malestar emocional además de los obvios malestares físicos. Al extrapolar estas dos condiciones de su vida a través de la fotografía y la escritura, Ernaux “contribute[s] to notions of a collective existence” (Connell, 146); al igual que Colette, quien muestra el sufrimiento de las mujeres por la vida en pareja, Ernaux muestra un sufrimiento personal con el fin de crear identificación en el lector y de dar a conocer este padecer. Pero este padecer jamás es mostrado directamente, “the text’s visual components [are what] redefine the ethical conditions of understanding pain through another’s suffering” (146). El no decir y el no mostrar empujan al lector a construir su propia idea del texto/imagen. Las descripciones

carentes de explicación en las *nouvelles* funcionan igual que el evadir el sujeto real en las fotografías de Ernaux –es decir, a la ausencia de una imagen de ella o de Marc Marie–; en ambos casos la evasión es lo que define al sujeto mismo del texto. Lo que determina estas escenas/fotografías no es lo que se muestra, sino lo que se oculta, “a narrative of identity may be based on what is discarded rather than on what is included” (Edwards, 2016: 178). La obra de Ernaux parte de la construcción propia del momento, de un sentir que no se hace presente en la fotografía, de “tensions between the sharable and the inexpressible” (Connell, 149). Es en esas lagunas de la imagen, en los huecos del momento, donde Ernaux encuentra su carácter. En la obra de Ernaux, la fotografía tiene como utilidad primordial el suscitar la memorias (Edwards, 181), pero en *L’usage de la photo* la fotografía se opone a la imagen presentada, la foto pausa el momento y lo captura, “preventing its disappearance and maintaining its part in her reality” (Edwards, 2011: 707), mientras que el texto configura la experiencia y la recrea como una realidad etérea y subjetiva, de ahí que cambie la representación de la fotografía entre el texto de Ernaux y el de Marc Marie: “Foto, escritura, en ambos casos se trataba para nosotros de conferir más realidad a momentos de goce irrepresentables y fugitivos” (Ernaux, 15). Lo fugitivo de la realidad, génesis del no acontecimiento, se formula a través de la escritura y sus medios, pero su objetivo es el de evocar la imagen fija de un momento, creando así un vértice donde texto y fotografía se encuentran. Finalmente, al ser cada fotografía parte de un recorrido, al ampliarse a partir de una vastedad de momentos, se crea una pluralidad de sí, una vastedad de representaciones de uno mismo: “[it serves] to multiply the selves that each represents” (Edwards, 710). Al igual que Colette y sus *nouvelles*, donde en cada una se hace presente una parte de la vida femenina, en ambos casos la capacidad de reconocimiento sobre diversas condiciones particulares se hace presente, creando una escritura transpersonal, es decir, un acceso inmediato a través de

sus vivencias a una realidad común e, incluso más lejos, a las emociones universales de la fragilidad humana (Tranque, 2015. Artículo en línea). Así, la escritura-fotografía es la sombra evocada por Renée Néré en *La Vagabonde* (1910): “mille et mille ombres à ma ressemblance, effeuillées de moi” (287).

La obra de Calle es el otro extremo de este exhibicionismo, que pone en evidencia una cotidianidad ajena (Laudo, 2017: 2 - 3) apreciada en la lejanía, en la bella seguridad del extraño y el indiferente, acercándose más a lo que hemos definido como no acontecimiento. A diferencia de Ernaux, donde las fotografías hacen alusión a una pareja, en *L'hôtel*, Calle pone en el ojo público una realidad que no le pertenece y que, sin embargo, es universal. En cada pequeño objeto, en cada pequeño gesto oculto tras el posicionamiento del mismo, existe una identificación que se hace presente, se genera “una sensación de intimidad, de proximidad [...] desde la insinuación, desde el susurro” (Laudo, 7). Son experiencias ajenas en un principio, tal como las escritas por Colette. Un distanciamiento del sí, la característica intrínseca de la identidad narrativa, que, al compararla en ambos casos, muestra el reconocimiento del sí, la apropiación de la otredad y “una anulación de la propia subjetividad” (3). En adición, Calle, como Annie Ernaux, crea narrativas que parten de la frontera de lo que se ve y lo que se dice (Décarie, 2006: 27), los límites de ambos medios son eliminados, y se vuelven incapaces de separarse (33). Tal como en Colette, la imagen es el texto mismo, aunque de maneras diferentes. En estas fotografías, el autor –fotógrafo– no está presente, Calle difumina su propia identidad a través de pedazos de otras intimidades, pero reconoce en ellas una complicidad. En la obra de Calle existen los vacíos, una sensación de desconocimiento frente a lo que se está viendo, un “rapport ambigu qu’elle entretient entre les images et les mots” (36), una relación que ya se hacía presente en las *nouvelles* de Colette, una ambigüedad que se traslada al campo de la construcción textual de la imagen. Isabelle

Décarie, en su ensayo sobre la intermedialidad entre fotografía y texto en la obra de Sophie Calle, menciona la distinción entre ambos, lo que empuja a Calle a inclinarse por la fotografía como medio principal: “La photographie, contrairement à l’écriture [...], est dans la finitude: elle traque un instant précis qu’elle délimite dans le temps” (44). Es este carácter efímero lo que busca conseguir el no acontecimiento, es la captura de un momento ¿No es esto exactamente a lo que llegamos con nuestra propuesta del no acontecimiento del primer capítulo? En este sentido, el no acontecimiento es captado como la traducción del poder de la cámara al de la escritura, una forma elevada de hipotiposis. En la obra de Calle el lector/observador es “renvoyé chaque fois à la contemplation passive des images, à la lecture désintéressée des textes” (45), ya que los textos no son más que la mera imitación de las fotografías, la écfrasis en su estado más sencillo y puro, de la “immédiateté pour l’objet” (30); en Colette la écfrasis pasa por el filtro de la poesía vivida del mundo, lo que realiza el lector es entonces una lectura pasiva de las imágenes. Con pasividad no negamos la carga crítica que los textos tienen, pero esta nace de la opacidad superficial del no acontecimiento.

Entonces, ¿cómo surge la identidad narrativa en estas propuestas narrativas? En los tres casos se hace presente el mencionado distanciamiento del sí, pero no sólo es eso lo que construye esta identidad, no basta con verse a sí mismo como otro. Como ya mencionamos son los vacíos del discurso lo que predomina. Es lo no dicho y lo no mostrado el procedimiento que vuelve al texto transpersonal, universal. Son la ignorancia, la sombra y el silencio los que configuran la identidad narrativa en el desconocimiento. En los tres casos, las autoras se niegan a mostrarse a sí mismas, se multiplican y al mismo tiempo anulan su presencia, “the photographs are evidence of her existence but her way of undercutting their status shows the reader that we cannot possibly ‘know’ [they]” (Edwards, 2016: 189 - 190). Es en este juego constante entre reconocimiento y desconocimiento que la identidad narrativa

se hace presente como una identidad impersonal y colectiva. En los momentos cortados del presente ellas no aparecen y no sólo juegan con su propia identidad, sino con la mismidad misma del ser mujer, de la incompreensión real que el mundo tiene sobre ellas, de un carácter universal: una constante negación. Precisamente en las *nouvelles* de Colette, las mujeres quizás no actúan, quizás se muestran pasivas, pero es en la ambigüedad misma de lo que les está ocurriendo, es en el carácter interior y momentáneo del milagro, donde los problemas éticos alcanzan su punto más álgido, provocando en el lector un discernimiento ético más profundo y personal.

3.2 La tortura fugaz de lo cotidiano: el encierro

Con lo analizado en el apartado anterior podemos llegar a una primera aproximación de nuestra conclusión: Colette “[vuelve] a vivir, sin tregua, la quiebra de su primer matrimonio y el amargo fin de su segundo amor” (Gauthier, 1963: 41). En estas *nouvelles*, la figura de Colette no se hace presente como una ficcionalización de sus vivencias propias, pero sus preocupaciones y su sentir, su expresión del actuar –o no actuar en este caso– enunciado como un laboratorio ético del padecer femenino, de la respuesta corporal y anímica al encierro, siempre son potenciales en estas breves escenas. Escenas que, como ya explicamos, se acercan en su propósito a la fotografía, pero en su forma misma de escena se consagran como una construcción teatral. Lo que nos lleva a plantear la siguiente pregunta: ¿Existe realmente un dramatismo en estas *nouvelles* o éste surge de la tragedia misma que representa lo cotidiano? Aunque ella no escribió propiamente teatro –sólo un texto del conjunto de su obra puede considerarse una pieza teatral (Tegyey, 2009: 19)–, sí fue partícipe de este arte al dedicarse a actuar, bailar, hacer el mimo, entre muchas otras labores que se requerían en su

apasionado *music hall*. Su participación activa en este medio marcaría notablemente su escritura:

Es evidente que Colette siempre se sintió seducida por el teatro, luego por el cine, y que la experiencia escénica, las giras tan extenuantes como embriagadoras, el universo del *music hall*, con sus dramas y sus máscaras, sus ilusiones, sus sufrimientos, sus beneficios y sus pérdidas, sus drogas y sus exhibiciones de toda índole, parecen convenirle perfectamente. (Kristeva, 50)

El propósito de las descripciones en el no acontecimiento ha quedado claro ya: hacer un cuadro vivo de lo ordinario. En un primer momento esto se opone a una teatralidad potencial, la cual se nutre enteramente de los diálogos, pero el teatro de Colette es uno que se construye a través de las didascalias: lo que realmente interesaba a la autora en el teatro era la gesticulación y las posibilidades de la corporalidad. De este modo podemos ver todo aquello que predomina en su mimesis – “[...] lo más recóndito del alma femenina: un parpadear, un tono de voz, un silencio, una silueta” (Gauthier, 8) – como una suerte de didascalia, como el guión físico sobre la mujer en el drama cotidiano. El encierro es retomado una vez más, posicionándolo como el escenario de estas escenas, por ello incluso en el espacio público la mujer se ve arrastrada al encierro, ya que éste es el espacio en el que son condenadas a repetir las mismas escenas de siempre, “une suite de scènes indéfiniment recommencées dans lesquelles aucun ne voulait plier” (Beauvoir, 297). Las escenas se construyen a partir del antagonismo del hombre y la mujer, lo que se evoca es “la grande ligne mélodique de son oeuvre: ce concerto mal tempéré qui jouent l’homme et la femme” (Tegyey, 20). En este sentido, lo cotidiano propuesto por Blanchot encuentra su negativo al hacer, según Colette, algo tan simple como plantearlo en la parte femenina del matrimonio.

El hogar en lo cotidiano, planteado por varios escritores y filósofos, se convierte para la mujer en un encierro: “Les portes du foyer se sont refermées sur elle: ce sera là toute sa part sur terre” (Beauvoir, 279). Aunque el hogar sólo sea el espacio concreto de dos de nuestras siete *nouvelles*, el encierro es en realidad sólo una parte de la condición femenina que Colette buscaba denunciar. Encierro, pasividad y sumisión son las tres caras de lo que podríamos denominar, al recuperar el término de Julia Kristeva, como mujer-objeto (259). Kristeva propone esta idea al ver a la mujer como una esclava. No obstante, las mujeres en estas *nouvelles* son más que simples esclavas, ellas aparecen como lo que Hélène Cixous denominó “secuestradora secuestrada a sí misma” (20); Cixous hace referencia directa al rol destinado de la mujer como una sombra, es decir, que es la propia mujer quien decide someterse para que el hombre se libere. Tal como lo vemos en la decisión final de la joven esposa en *La main*, o como vemos una liberación de la esposa de André Issard en “*Châ*” al ser él quien decide someterse. Es en su pedazo de tierra donde ella debe existir, determinándola a volverse “la mitad no-social, no-política, no-humana de la estructura viviente” (Cixous, 18). ¿No es ésta una descripción precisa del personaje de Mme B... en *Un soir*? Dentro de lo que propusimos como encierros domésticos y públicos, esto se ilustra a través de la vida en pareja. En estas escenas el amor se ha esfumado, y el matrimonio resiste únicamente a través de su “fin social” (Beauvoir, 287); las mujeres ya no son la otra mitad de sus esposos –y quizá realmente nunca lo fueron–, sino que ahora sólo quedan como un mero adorno del hombre, en el ejemplo más claro y cruel de la imagen de la sombra tan magistralmente notada por Cixous: “Ella está en la sombra, en la sombra que él proyecta en ella, que ella es” (20); la mujer se convierte en el centinela del hogar, sin ningún propósito más que la eterna prórroga de su propia vida, de su acontecer. Entre los muchos tipos de amor dibujados por Colette a lo largo de su obra nos encontramos ante el “amor-ausencia y espera”

(Kristeva, 260), un amor que nace cuando la idea del amor conyugal de Beauvoir se hace presente (237): una red virtual de sentimientos establecidos, autoimpuestos por el bien de una relación hecha por y para la sociedad. En consecuencia, las escenas se sienten realmente vacías e incómodas, el encierro de las mujeres y la ausencia del amor las privan de lo poco que tienen, esto mismo es lo que les produce aferrarse y resistir en esta sumisión: “L’esprit de contradiction chez la femme est aussi fort que l’instinct de propriété. Si elle n’a pour tout bien qu’un malheur, elle se colle à son malheur” (Colette, 1936: 91). El amor se vuelve maquinal y ordinario, la mujer se ve empujada a vivir en esta fatiga y decepción que representa para ellas lo cotidiano: “elles souffrent [...] de ne se réaliser dans aucune entreprise et, ne se faisant rien être, de n’être rien; indéfinies, elles se sentent illimitées et se pensent méconnues” (Beauvoir, 314). Ellas permanecen en el olvido ordinario.

Habiendo explorado de qué modo en estas escenas se presentan las didascalias y se construye la escenografía, hace falta ver lo que en estas escenas se representa. Teniendo al amor-ausencia como núcleo, nuestro análisis partirá de lo que Gabrielle Tegyey propone como el tema constante de la obra de Colette: el fracaso amoroso (18). Colette siempre escribió alrededor de este tema, y sus obras muy pocas veces presentan el tan anhelado final feliz de la pareja y, gracias a los diversos dispositivos que ella empleó para visibilizar todas las posibles caras del amor, logró con maestría materializar una imagen del amor como un ente abstracto y pasajero. El amor-ausencia es el ángulo a través del cual este fracaso se hace presente en nuestras *nouvelles*. Antes de continuar cabe aclarar que, aunque parezca que estamos dejando de lado a las *nouvelles* pertenecientes al “encierro en sí mismo” dado que éstas no se enmarcan en el amor-ausencia, sí tienen un vínculo fundamental con este aspecto, pero regresaremos a ello más adelante. Ahora bien, no es que simplemente el amor-ausencia se perciba en las *nouvelles*, sino que es a través del propio no acontecimiento que éste se

acentúa en los relatos. Colette utilizó las herramientas del no acontecimiento, una literatura que sería desarrollada plenamente años posteriores, para mostrar el sufrimiento femenino que se oculta tras el matrimonio, tras la vida ordinaria y normal que éste conlleva.

La atmósfera de las *nouvelles* se construye a través del amor-ausencia, una atmósfera cuya primera característica es el desconocimiento de la pareja. Es decir, hombre y mujer “prisonniers de leurs perspectives subjectives, restent l’un pour l’autre des inconnus vus du dehors, insondables” (Tegyey, 25). Simone de Beauvoir alude también a este aspecto cuando habla de “una sabiduría femenina” (286), producto de una existencia femenina, un jardín secreto (Gauthier, 7) opuesto a los muros del hombre, siempre resguardando su fortificación de “ética de macho” (Beauvoir, 286). Diferentes entre sí, hombres y mujeres están destinados a la antítesis, a un conflicto eterno, a una guerra entre los sexos. Un mito de Romeo y Julieta condenados como un Sísifo al eterno retorno al desconocimiento, a la no unión. Tal como el matrimonio es una paradoja entre lo social y lo carnal, de igual modo es una paradoja entre el nosotros y el yo. El “nosotros” no existe en la pareja, hombre y mujer son esclavos de su individualidad, de sus propias ideas, emociones y memorias. El hombre siempre activo, siempre cambiante, dominando el exterior, siempre retratado con la idea de apropiarse del mundo, la mujer que “representa la indiferencia, o la resistencia al tiempo activo, ella es el principio de constancia, siempre de una determinada manera la misma, *cotidiana* y eterna” (Cixous, 18, mis cursivas). Ella es la que permanece, tal como Mme B..., quien en sus descripciones parece haber hecho simbiosis con el hogar, siendo en apariencia perceptible como un mueble, producto de su triste existencia ausente en sí misma y olvidada en su otredad. Tal como afirma Beauvoir, en el matrimonio lo que se exige de la mujer es el olvido (278), el separarse de los suyos, de su familia, es arrojada fuera del mundo, “del espacio, del tiempo, de la realidad”. El matrimonio significa para Colette desintegrar una vida para

reemplazarla por una nueva, cosa imposible, ya que tanto el hombre como la mujer poseen su propio universo. A la mujer se le exige olvidarse de todo aquello para convertirse en una cómplice –vívica o paralizada– del hombre.

El desconocimiento se hace presente a través de las tramas mismas de los relatos. *La main* es el ejemplo más claro, no sólo este distanciamiento se percibe por el color masculino de la habitación, sino que la bestialidad de la mano es una cristalización de todo este pesar, un pesar que no puede ser descrito más que por un miedo a lo desconocido. Pero también miremos a Mme B..., de quien su esposo desconoce su sentir, no preocupándose por su estado de ánimo ausente, que nota únicamente la narradora. En *La femme cachée* esto se hace presente en los sentires expresados por la pareja, ambos en polos opuestos de la narración, el marido pensando siempre en el engaño, aunque lo que buscaba la mujer no era su simple libertad sexual, sino una libertad absoluta –tal como en *La femme adultère* de Albert Camus¹⁰. En “*Châ*” es más que clara esta distancia, evidenciada por la simple inversión de roles, gracias a la cual quizás Colette buscaba no sólo hablar con sus semejantes –las mujeres–, sino apelar a la sensibilidad masculina sólo naciente del sentir de otros hombres; Colette era consciente de la distancia entre los sexos, de la indiferencia masculina frente al sufrimiento femenino, por lo que un personaje masculino “sumiso” sería la única forma de acercarlos al malestar anímico que aqueja a las mujeres. En *L'autre femme* tan sólo hace falta recordar que la protagonista desconocía la existencia de la otra mujer, pero sobre todo la indiferencia del hombre a lo que este encuentro provocó en ella, alejándola en un principio sólo para evitar una escena vergonzosa para él.

¹⁰ En nuestra conclusión se muestra una relación más específica entre ambos textos.

La segunda característica de este amor-ausencia es la no verbalización, la negación a tener una conversación real: “leur impossibilité à communiquer les aide cependant à éluder la confrontation” (Tegyey, 25). Dicho de manera más precisa con las palabras de la propia Colette: “Un hombre y una mujer pueden hacer todo impunemente, salvo mantener una conversación” (Colette, 1934: 958, citado en Kristeva, 2013). En las obras de Colette las parejas conversan, pero aunado al punto anterior, ¿existe realmente una comprensión entre ambos? Hemos mencionado la distancia que existe entre ambos mundos, pero que puede ser llevada incluso más lejos. En el análisis de nuestras *nouvelles* nos detuvimos en la explicación y el propósito de la mimesis: las descripciones tienen el propósito de rellenar vacíos dejados por las palabras. Colette tenía la capacidad de “saber resumir en una sola expresión lo esencial del personaje” (Gauthier, 72), cosa que en estas *nouvelles* no sólo permite conocer/desconocer al personaje por la gesticulación, por la extrañeza de su expresión corporal y, en algunos casos, por su relación con el entorno, sino que es una expresión del silencio femenino, de su capacidad para transmitir a través de lenguajes no hablados. En *Le rire de la méduse*, Hélène Cixous comienza marcando una dicotomía siempre existente en el mundo, para referir más adelante que “el hecho de que el logocentrismo someta al pensamiento a un sistema de dos términos ¿está en [...] relación con la pareja hombre/mujer?” (1995: 14). Con esta propuesta no sólo se enmarca en el mismo pensamiento de Colette sobre la distancia entre los sexos, sino que plantea al logocentrismo como un punto de partida, cosa que Colette en sus *nouvelles* lleva más lejos. ¿No son acaso las didascalías en nuestros relatos una oposición asignada y una resistencia misma al logocentrismo masculino? Basta con recordar la ausencia total de palabras de Mme B... en *Un soir*, cuya identidad y posibles circunstancias se construyen sólo gracias a la interpretación de la narradora; incluso más evidente es el caso de “*Châ*”, donde en la inversión de roles hace una crítica misma a esto,

y el sentir del esposo se muestra a través de una palabra recién aprendida, que viene de una cultura totalmente diferente, una palabra que encuentra como su aliada, una palabra que condensa su pesar, que no obstante carece de sentido. Para Colette, la vida cotidiana no se encuentra en las palabras, producto de su infancia bucólica; ella absorbe y transmite la belleza del mundo –una literatura panorámica que en oposición a la crueldad de la situación en las *nouvelles* parece más bien exaltar el sufrir femenino– a través de otras sensaciones. Retomando una vez más a Beauvoir, ella plantea la cuestión de que esta incapacidad de comunicar podría ser en realidad una suerte de intimidad o amistad más fuerte, aunque al final niega esta posibilidad rotundamente. El silencio en la vida en pareja representa en realidad “d’attachements, de rancune, de haine, de consigne, de résignation, de paresse, d’hypocrisie” (Beauvoir, 308) todo eso encerrado tras la palabra “amor conyugal”. Colette en sus obras estaría de acuerdo con esta afirmación, ya que faltaría un elemento clave para la consagración de la relación amorosa: la libertad. Entonces, esta existencia didascálica opone a la mujer a la existencia “social” del hombre, de ahí que parezca que “la mujer está siempre del lado de la pasividad” (Cixous, 15). Es en esta pasividad donde se ve empujada de igual modo a la sumisión, y de ahí a la soledad. Es a través de estas dos características que la vida en pareja se ve reducida en realidad a “un entredós que es un momento de nada, de duelo, de pasaje ‘al vacío’” (Cixous, 2001: 51). Las escenas propuestas por Colette, por su característica misma de construcción sombría de lo ordinario, parecen más un acontecimiento al vacío que un no acontecimiento. Más allá de una no comunicación es un silencio absoluto, más allá de una descripción constante de la otredad es la soledad. Y es en esta soledad donde sus protagonistas encuentran algo más fuerte a que aferrarse.

Como bien lo afirma Julia Kristeva en su análisis sobre la obra de Colette, la soledad de la mujer colettiana surge como una oposición al goce femenino transmitido siempre en las

narrativas canónicas –especialmente masculinas–; en ambas posturas, la infelicidad o felicidad nacen del goce masculino (299). Es decir que, para Colette, la luz del goce masculino produce, en la sombra, la soledad de la mujer. En este silencio y desconocimiento de hombre y mujer en el matrimonio, el hombre es dueño del universo, mientras que la mujer queda relegada al hogar, se convierte en un complemento del esposo, “le mariage traditionnel n’invite pas la femme á se transcender avec [son mari]; il la confine dans l’immanence” (Beauvoir, 256). El “transcender” del marido es lo que impide a la mujer “acontecer”. En esta ruptura con la sociedad que representa el matrimonio, en su prohibición de existir con el mundo, de consagrarse a él, la mujer se ve obligada a replegarse en sí misma, cosa que ya veía Colette y que dibujó muy bien en 1910 a través de su novela *La vagabonde*: “C’est le plus banal de mon histoire... Combien de femmes ont connu cette retraite en soi, ce repliement patient qui succède aux larmes” (85 - 86). Este estado de inmanencia al que son empujadas es lo que les permite a sí mismas sobrevivir a su prisión. La interiorización, es decir el ensimismamiento, se vuelven un reemplazo del hogar, al representar “le sens et la valeur que possédait la vraie maison” (Beauvoir, 258). En consecuencia, la inmanencia en Colette no se ilustra sólo como este repliegue en sí; más allá de una simple soledad, la inmanencia permite a las mujeres en las *nouvelles* un análisis panorámico de sí a través del exterior, “si l’amour ne aboutit nécessairement à la solitude, celle-ci ne signifie jamais un isolement, mais une lucidité qui les aide à surmonter l’échec” (Tegyey, 39). La inmanencia las arrastra y las eleva a la vez, cosa que el lector puede percibir claramente a través del milagro. Las mujeres de los relatos no sólo se encuentran ahí, observando, sino que en ellas surgen preguntas y respuestas que siempre las dirigen a un desenlace, a conocerse a sí mismas, a notar lo absurdo, lo surrealista, lo infernal y lo grotescamente no sublime de su condición, sólo entendido en un breve rayo de luz. Como aclaramos anteriormente, el milagro

es este pequeño momento de lucidez y toma de conciencia que no produce un acontecimiento. En las *nouvelles* claramente vemos la fugacidad del milagro, el cual de alguna manera es rechazado, funcionando sólo como una pausa, como un retorno a la verdadera identidad, como un efímero rechazo al rechazo. Ya sea que la lucidez se presente de manera clara como en *La femme cachée*, o a modo de una simple ambigüedad como en *L'autre femme*, ésta nunca conlleva un cambio. Más allá de una no caída, lo que encontramos es una ausencia completa de catarsis. Desde la auto imposición del matrimonio, hasta el olvido inmediato de la toma de conciencia, lo que se ilustra en las *nouvelles* es siempre un rechazo de sí mismas por parte de las protagonistas. Es aquí donde los relatos de “El encierro en sí mismo” contribuyen a la construcción de una misma condición femenina. En *Jeux de miroirs* vemos el juego entre ambas amigas intentando imitar a la otra para ganar, ocultándose a sí mismas; en *L'habitude* la protagonista se esforzaba en ignorar a su amiga, debido a que sabía de sus sentimientos hacia ella. Estos relatos plasman mujeres ocultas; en efecto, ellas representan “la permanence et la séparation” (257), siempre aisladas del mundo, siempre ellas mismas, siempre prisioneras. Como lo afirma Hélène Cisoux, “todo lo que es aprehendido, enjaulado, es menos verdadero” (2001: 30).

Los mundos ordinarios de lo masculino y lo femenino son completamente opuestos; el primero siempre es una elección (Beauvoir, 223), mientras que el segundo se presenta como una imposición: “un mode de vie [et] un destin” (223). El encierro en las *nouvelles*, al referir su existencia como una construcción de lo ordinario, se consagra como una “banalidad”, como hechos aislados sin repercusión. Entre estas dos ideas de las autoras, surge una síntesis de sus preocupaciones: el encierro es la vida misma de las mujeres. Un determinismo –al estilo de Zola– en donde la mujer desde su nacimiento está condenada a vivir en un encierro. Sin escapatoria, el único cambio que la mujer puede operar es modificar

el sitio donde desea sufrir: “elle ne [peut] trouver sa liberté qu’en choisissant sa prison” (316). De ahí la razón de hablar en nuestro segundo apartado de un encierro público. ¿No es acaso igual la inercia física de Mme B... en *Un soir* a la inercia mental de Alice en *L’autre femme*? La ambigüedad de su pensar, la atracción insondable provocada por la otra mujer, ambas cosas impiden un cambio en su pensar; todo su sentir no es más que un vagabundeo interior. Aunque ella lo perciba, no hay realmente una toma de conciencia: el estado físico de ausencia de Mme B... no cambia más que con la entrada del secretario, y al ser una transformación no se percibe como su estado natural. Julia Kristeva, al comparar la obra de Colette con el de otras autoras contemporáneas –especialmente de lengua inglesa–, postula que la diferencia principal radica en la manera en que se expresa el sentir femenino (23): Colette no buscaba partir de una melancolía latente en el alma femenina, sino que, a partir de un cántico del goce femenino, ella lograba mostrar el alma de las mujeres, su tan conocida “voluptuosidad”. La voluptuosidad para Colette era la manera en que las mujeres se reapropiaban de su cuerpo y su sexualidad para liberarse a través de una consagración con los amantes –fuesen hombres o mujeres– y con lo infinito del mundo. Lo interesante de nuestras *nouvelles* es que en ellas no encontramos este tema –quizás en *La femme cachée*, donde la libertad erótica es sólo una parte de la libertad absoluta. En estos relatos Colette parte de la misma postura que sus contemporáneas, es decir la melancolía. Los relatos fueron escritos desde 1921 hasta su publicación en 1924, en un momento en que su segundo matrimonio estaba por concluir, donde el desdoblamiento en su obra (Kristeva, 65) comienza a ser cada vez más fuerte. Colette en este punto comienza a ser más consciente de sí misma, mostrando en obras como *La maison de Claudine* y *Mes apprentissages* una introspección sumamente profunda sobre sus experiencias y sus angustias (Tegyey, 37). Todas las *nouvelles* del *recueil* –todas, incluso las que no hemos utilizado para nuestro análisis– muestran el vivir común de la mujer, pero

a diferencia de otros escritos, aquí “poesía, vida cotidiana y choque sentimental se juntan y despiertan una herida adormecida” (Gauthier, 73). La melancolía de los relatos, que puede surgir fácilmente del vacío silencioso y latente que ya hemos evocado, permite detectar la preocupación de la escritora por “la liberación del sujeto [...] del sujeto mujer” (Kristeva, 320). Retomando la identidad narrativa, quizás buscaba otra manera de transmitir sus angustias, una visión más objetiva. Melancolía y voluptuosidad son entonces dos maneras de mostrar a la “Colette hedonista que exige su derecho a la felicidad a cualquier precio” (Kristeva, 20). Luego de una serie de largos fracasos amorosos, en un momento en el que la relación con su segundo marido había acabado y el amorío con su hijastro se había esfumado, con el fantasma de Willy siempre presente, donde ya no mencionaba su amor-amistad con Missy¹¹, relación que generaría mucho debate y escándalo en su momento, la visión de Colette frente al fracaso amoroso era más aguda que nunca. Colette buscaba mostrar “la humana agonía, el asombro del pensamiento ante la incesante doble pasión que es nuestra vida, la tragedia: nosotros que somos culpables-inocentes [...] nosotros que somos herida, por el otro, del otro, para el otro” (Cixous, 2001: 177). Sin embargo, no todo sería una visión pesimista, puesto que para Colette la voluptuosidad siempre va de la mano con la amistad, otra forma de resiliencia y escapatoria.

Los relatos del “encierro en sí mismo” son además las últimas *nouvelles* del *recueil*, cerrando así el ciclo de lo cotidiano que representa *La femme cachée*. La temática de ambas es una particular que se opone a lo mostrado en las *nouvelles* precedentes –que desentona

¹¹ “Sophie-Mathilde-Adèle-Denise de Morny, marquesa de Belbeouf, a la que sus íntimos llamaban Mitzi, Mizzy o tío Max, era una lesbiana travestida, robusta, distinguida e ‘incurablemente tímida’, diez años mayor que Colette” (Thurman, 209). Era, además, parte de la aristocracia, por lo que su vida estaba siempre en el ojo público de la época. Para Christine Bard fue, a través de su manera de vestir que la autora describe como la de una auténtica drag king (167), un símbolo de resistencia femenina.

con lo mostrado en las otras utilizadas para nuestro análisis–, la gran solución de Colette: la amistad. Julia Kristeva afirma que “en contrapunto con el amor, Colette alaba la amistad como una consejera más poderosa que el amor” (258). Muy probablemente la elección de que estas *nouvelles* fuesen las que cierran el ciclo fue deliberada. En *Jeux de miroirs* lo que se presenta es la concepción masculina sobre el juego que las amigas tenían por la conquista del hombre, mientras que en *L’habitude* la protagonista Jeannine, a través de un encuentro fugaz, admite con dolor la añoranza de su amiga. En ninguno de los relatos sobre la vida en pareja, a pesar del sufrimiento mostrado, las mujeres –o la parte femenina de la relación para introducir a André Issard– muestran un dolor consciente o una tristeza latente sobre su situación. ¿Acaso Colette, al terminar con esta *nouvelle*, buscaba mostrar que el único amor que duele realmente perder es el de la amistad? En *Jeux de miroirs* no se expresa realmente este sufrir, lo que se ilustra es la relación de ambas mujeres a los ojos de la voz narrativa, es decir un hombre, una mirada masculina sobre la mujer. El hombre lo percibe como una rivalidad, pero el título nos da la respuesta: no se trata más que de un juego. La figura del espejo, tan querida para Colette y utilizada más profundamente en su novela *La vagabonde*, tiene como propósito en este relato mostrar no sólo la proyección entre ambas mujeres, sino del hombre a través de ese conflicto. En estos dos relatos, Colette buscaba subvertir el tema de la sumisión al exponer una ausencia de ésta en la amistad –o al menos una sumisión diferente, más emocional y verdadera–, que distaba de la sumisión en el matrimonio, en la cual el hombre siempre busca el dominio y el control sobre la mujer, un imperialismo doméstico (Beauvoir, 294). La amistad era entonces para la autora algo más profundo que la cuestión erótica de la voluptuosidad, una relación pura, “una sensibilidad [...] como ‘un parentesco’ o ‘una similitud’” (Kristeva, 312) que permitía sustraerse del amor-ilusión en el

matrimonio. Aunque al final, todo esto queda en la ambigüedad característica del no acontecimiento.

La ambigüedad del no acontecimiento le permitió a Colette mostrar, indirectamente y de manera abstracta, el tormento que representaba la vida cotidiana en la condición femenina. Más allá del servicio impuesto a la mujer para el hombre (Beauvoir, 221), de una situación de esclava e inclusive de rehén de sí misma, lo que realmente preocupaba a Colette era el abandono que las mujeres se imponían en el matrimonio al negarse a sí mismas. Desde el ejemplo más claro y que más hemos repetido con las protagonistas de *La main* y *Un soir*, hasta Irène, la protagonista con el final más esperanzador en *La femme cachée*, quien experimenta por primera vez en su matrimonio la libertad. Las contradicciones en su espíritu son entendidas sólo en el prisma oblicuo de un vacío de espíritu en las mujeres. ¿Cuál es entonces el propósito de no mostrar el malestar femenino directamente? El de acercarse de manera directa y profunda al lector. Éste, al no tener idea de lo que está pasando, al tener sólo una imagen superficial, a la vez “viva y vivificante” (Kristeva, 251) de la monstruosidad, se verá empujado a cuestionar por sí mismo “¿qué es lo que está pasando aquí?”. Colette no sólo buscaba confrontarse a sí misma con la imagen de un sufrir femenino que ella misma vivió a través de una pluralidad de “vidas minúsculas”, sino de ayudar a sus lectoras a confrontarse a su propia imagen, sin proporcionarles más que un espejo visual y puro, un espejo claro donde ellas puedan ver la imagen más verdadera de su situación. Su no acontecimiento no sólo buscaba mostrar que “somos partículas sin profundidad en la escena del presente” (Cixous, 2001: 145), la autora buscaba representar que incluso entre estas partículas, algunas son menos profundas que otras y, más cruel aún, que algunas son arrastradas y encerradas en este abismo de lo cotidiano.

Conclusiones

¿En dónde surge el genio femenino de Colette en la construcción de estos siete acontecimientos insignificantes? Una mujer que asistió sin su marido a un baile, una de las noches primerizas de un matrimonio, la salida de una pareja a comer cerca del mar ¿qué más da? El arribo de dos amigas a una posada, la presentación de unas bailarinas a la par de una mujer buscando un trabajo para su esposo, dos amigas observadas desde la cercanía distante por un hombre y un encuentro fugaz entre dos mujeres que solían ser amigas. ¿Qué hay de extraordinario en todo esto? Nada, dado que, dentro de la diégesis de las *nouvelles*, estas mujeres permanecieron ocultas de diversas maneras, dando lugar a unas escenas que no hacen más que retratar una vivencia común. No obstante, Colette supo llevar los menesteres ordinarios de la mujer a un nivel más profundo, obligándonos a traspasar su fachada banal, para encontrarlas atadas a una prisión implícita y probable, encerradas en una realidad que las niega.

En el primer capítulo afirmamos que las *nouvelles* deben contar dos historias, pero el no acontecimiento niega esta característica; por el contrario, Colette logró eludir esta ausencia al dotar sus relatos de un doble no acontecimiento, construyendo así un tipo único de relato, más íntimo, personal y –especialmente– único en su tipo. Las escenas, palabra que hemos tomado dado a la estrecha relación de Colette con las artes escénicas, se construyen a través de didascalias, que al ser trasladadas al campo del relato corto se transforman en todas las descripciones de los lugares, y son potenciadas por la descripción de la otredad, así como de las diversas sensaciones que las mujeres, alma y núcleo de los relatos, experimentan. La literatura sensorial de Colette es demostrada en dichos relatos, donde la autora supo llevarla a su máxima potencia, dándole un motivo y sublimando su narrativa corta. Unos relatos que

pertenecen en su banalidad misma al no acontecimiento y se encuadran del mismo modo en la era del exceso. Uso el término de Tiphaine Samoyault –término que la autora utiliza al definir la novela contemporánea– (1999: 7-14) para formular la manera que Colette tiene de construir las escenas-fotografías y para abrir el panorama sobre las posibilidades de los mismos. Como vimos en el segundo capítulo, las descripciones sensoriales tienen un motivo preciso en los relatos: acrecientan la atmósfera de lentitud y la prolongación de la escena –elementos inherentes del no acontecimiento–, logran confundir al lector por este medio y, acompañado de la incertidumbre de la posible historia –si es que hay una–, lo sobrepasan, teniendo como resultado una incomodidad en el mismo. Una incomodidad que surge de no comprender qué es lo que realmente está sucediendo, de tener que profundizar en cada pequeño detalle del relato, los cuales muchas veces no ayudan a su comprensión –o al menos eso parece. ¿No mencionamos en nuestro primer capítulo que cada pequeño detalle de la *nouvelle* cuenta? Es por ello que las descripciones incomodan a un lector adepto a las *nouvelles*, quien no encontrará una *raison d'être* de estos elementos infructuosos. El exceso no se encuentra en la cantidad de los relatos –extremadamente cortos–, más bien es en la manera en que éstos sobrepasan al lector: “[La nouvelle colettienne] peut devenir plus grand[e] que soi et ne pas atteindre le lecteur. [Elle] l’excède, littéralement” (Samauyault, 21). De este exceso debemos partir.

El siguiente punto importante es que las mujeres se encuentran encerradas desde varios flancos. Ya sea su vida misma vista como una prisión, cosa que dejamos claro en el tercer capítulo a través de la teoría feminista, o de la manera en que se encuentran presas de la mirada ajena, principalmente masculina, como en una fotografía. Pero el encierro más duro es aquel al que son replegadas, la mayoría de las veces por sí mismas, consecuencia de una creencia ciega e impuesta a una visión social y superficial del amor. El no acontecimiento

pasa de ser un mero recurso estilístico en las *nouvelles* a ser un doble y una extensión de un encierro anímico y espiritual, que se ve reflejado a través de la pasividad, la inercia y la impotencia. El ejemplo más claro lo tenemos en Mme. B... y Alice, de quienes nunca sabemos sus sentimientos. De Mme B... sólo tenemos una aproximación muy tenue a través de las imaginaciones de la narradora, mientras que de Alice ni siquiera ella misma es capaz de comprender su inquietud frente a la aparición de aquella otra mujer. Por su parte, la protagonista de *La main* se resigna al final a ser la esposa, ignorando todos los sentimientos horrorizantes y vomitivos que experimentó aquella noche. Incluso Jeannine o Irène, quienes reconocen su sentir y se encuentran libres –ya sea en una libertad concebida como la no atadura al marido o una libertad espiritual como la experimentada por Irène en la Ópera–, no son capaces de ir más allá del estado pasajero de alivio. De ahí que el milagro en las *nouvelles* sea parte del no acontecimiento. Lo cual nos lleva a lo más devastador planteado por Colette en estos relatos: la toma de conciencia en las mujeres no es más que un pensamiento efímero. Una idea aterradora de la cual Colette pretendía hacer conciencia.

Con esta idea en mente, las *nouvelles* se presentan como un laboratorio ideológico: a través de la identidad narrativa Colette buscaba provocar un despertar en sus lectores. Quizás sea una idea apresurada, e incluso se podría pensar que algo forzada, pero no tanto si recordamos la sororidad de la cual Colette solía dotar a sus escritos. Basta con evocar las palabras de Renée Néré dentro de la novela *La vagabonde*: “Je leur rends justice, en me flattant moi-même: il n’y a guère que dans la douleur qu’une femme soit capable de dépasser sa médiocrité” (Colette, 86). Desde esta postura, nuestras *nouvelles* pertenecen a la denominada *littérature impliquée*. Quizás para su momento este aspecto de la mujer encerrada no fuera visto como un aspecto político, pero hoy en día estos relatos pueden ser vistos como una visibilización de la condición y el estado de la mujer casada. Gracias a sus

propias vivencias Colette pudo hacer el retrato de mujeres anónimas –ese “n’importe qui” característico del no acontecimiento– para aterrizar y denunciar la tortura normalizada a la que ellas son empujadas. Hemos respondido con esto a la primera pregunta propuesta en nuestra introducción: ¿qué tiene de especial una autora como Colette que no sólo logra cautivar a las mujeres, sino que además ellas consiguen encontrar en su obra toda una mística del mundo y, más precisamente, un análisis de sí como mujeres?

La femme cachée es entonces una metáfora que involucra a todas las *nouvelles*, aparte de su homónima, en la que se cristalizan estas preocupaciones de la autora, una imagen que remite inmediatamente a las mujeres ocultas en lo cotidiano. La palabra oculta [*cachée*] parece muy suave para ser una alegoría de la prisión enorme que representa un mundo enteramente masculino, el cual domina, desprecia e ignora a la mujer. La adjetivación de la mujer tomó fuerza desde este momento y si esta colección de cuentos debe pertenecer a alguna tradición más precisa que al no acontecimiento, es a la de la adjetivación perpetua de la palabra mujer, quien se vuelve en estas representaciones un personaje temático. Albert Camus tomaría una postura parecida a la de Colette en su relato *La femme adultère* de su *recueil L'exil et le royaume*; en este relato el filósofo del absurdo llega a una conclusión similar a la de la protagonista de la novela *La vagabonde* de Colette. El autor, a partir del existencialismo, explora, además de la relación vacía de una mujer con su marido, el vínculo que ésta desarrolla con la inmanencia absoluta del mundo y de la libertad en su contemplación del exterior y la naturaleza ¿Acaso no son iguales el sentir final de Irène con el de Janine – protagonista del cuento de Camus– con respecto al final? ¿No experimenta Janine una resignación final, al haber conocido la plenitud del mundo, parecida a la de la joven esposa de *La main*? Los parecidos entre ambas obras son tan fructíferos que generarían un análisis propio. *La femme rompue* de Simone de Beauvoir, otra colección de cuentos publicada en

1967, donde más allá de la mera condición del matrimonio, Beauvoir explora a través de la literatura otros tormentos femeninos. *La femme gelée* de Annie Ernaux publicada en 1981 explora su infancia y a las mujeres que han sido parte de su vida, pero también se ha convertido en una novela clave del feminismo actual al hablar sobre la dominación masculina. O en obras menos conocidas como *La femme enveloppée* de Shakuntala Bose. ¿Cuál es el propósito de esta adjetivación constante del nombre –ahora alegórico incluso– de mujer? ¿Una búsqueda perpetua de la evidencia y la denuncia?, ¿un simbolismo para todo aquello que una sociedad patriarcal ha impuesto sobre ellas?, ¿una manera de llamarse a sí mismas para entender su malestar? Solamente las autoras y autores serían capaces de responder esta pregunta. Todo esto nos lleva a contestar nuestra segunda pregunta planteada en la introducción: ¿qué tan actual podríamos decir que sigue siendo su obra? Considerando que los temas tratados por la autora en este *recueil* siguen hasta hoy recuperándose, moldeándose y transformándose a partir de una búsqueda y lucha constante de las escritoras, la respuesta es que su obra puede ser incluso más actual de lo que fue en su momento.

Bibliografía.

- Antonin, A. (2014). *El teatro y su doble*. (Silvio Mattoni trad.). El cuenco de plata.
- Bachelard, G. (2012). *La poética del espacio*. (Ernestina de Champurcín trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa*. (Javier Franco trad.). Cátedra.
- Bard, C. (2010). *Une histoire politique du pantalon*. Le Seuil.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Ediciones Paidós.
- Beauvoir, S. de (1949). *Le deuxième sexe, II*. Gallimard.
- Bédrane, S. (2009). Nouvelles de l'entre-deux-guerres, récits brefs d'aujourd'hui: à l'ombre du roman, à l'orée du récit ?. *Revue d'Histoire Littéraire de La France*, 109(2), 277–287. <http://www.jstor.org/stable/23014065>
- Benjamin, W. (2008). *El narrador*. (Pablo Oyarzun R. trad.). Ediciones Metales Pesados.
- Blanchot, M. (1969). *L'entretien infini*. Gallimard.
- Bremond, C., & Cancalon, E. D. (1980). The Logic of Narrative Possibilities. *New Literary History*, 11(3), 387–411. <https://doi.org/10.2307/468934>
- Calle, Sophie. (2021). *The hotel*. Siglio Press.
- Colette. (1910). *La vagabonde*. Albin Michel.
- Colette. (1924). *La femme cachée*. Gallimard.
- Colette. (1936). *Mes apprentissages*. Fayard.
- Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*. (Ana M. Moix trad.). Anthropos.
- Cixous, H. (2001). *Fotos de raíces. Memoria y escritura*. (Silvana Rabinovich trad.). Taurus.
- Connell, L. (2014). Picturing Pain and Pleasure in Annie Ernaux's "L'Usage de la photo." *French Forum*, 39(2/3), 145–160. <http://www.jstor.org/stable/43954023>

- Décarie, I. (2006). Un duel entre la main et l'oeil : intensités du rapport texte/image dans certains phototextes de Sophie Calle. *Études françaises*, 42(2), 25–45. <https://doi.org/10.7202/013862ar>
- Edwards, N. (2015). Annie Ernaux's phototextual archives: Ecrire la vie. In N. Edwards, B. McCann, & P. Poiana (Eds.), *Framing French Culture* (pp. 177–192). University of Adelaide Press. <http://www.jstor.org/stable/10.20851/j.ctt1t304z1.10>
- Edwards, N. (2011). Photography and Autobiography in Hélène Cixous's "Photos de racines" and Annie Ernaux and Marc Marie's "L'Usage de la photo." *The French Review*, 84(4), 704–715. <http://www.jstor.org/stable/25800241>
- Engelking, T. L. (2004). "La mise en scène de la femme-écrivain:" Colette, Anna de Noailles, and Nature. *Modern Language Studies*, 34(1/2), 52–64. <https://doi.org/10.2307/4150056>
- Ernaux, A. & Marie, M. (2018). *El uso de la foto*. (Lydia Vazquez Jimenez trad.). Cabaret Voltaire.
- Gauthier Beguet de Lelevier, H. (1963). *Colette y la mujer*. [Tesis para obtener el grado de Doctora en letras francesas] TESIUNAM https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/GRMMBJXC5UGEK4HXT4JU2XQKK3PEY976EKXXJLE8AIGQ2IDVH-16451?func=full-set-set&set_number=217123&set_entry=000008&format=999
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Éditions du seuil.
- Godenne, R. (1974). *La nouvelle française*. Presses Universitaires de France.
- K. Dick, P. (2020). *Cuentos completos I*. (Eduardo G. Murillo trad.). Minotauro.
- Kirpalani, M.C. (2000). Approche d'un genre : la nouvelle. *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°107-108 pp.145-204 https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_2000_num_107_1_1900
- Kristeva, J. (2013). *El genio femenino: Colette*. (Alcira Bixio, trad.). Paidós.
- Laudo, A. (2017). La intimidad de los otros y Sophie Calle. *Temas de psicoanálisis*. Num. 13. <https://www.temasdepsicoanalisis.org/2017/01/11/la-intimidad-de-los-otros-y-sophie-calle/>
- Perec, G. (1989). *L'infra-ordinaire*. Éditions du Seuil.
- Piglia, R. (2000). *Formas Breves*. Editorial Anagrama.

- Pimentel, L.A. (1998). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría literaria*. Siglo veintiuno editores.
- Pimentel, L. A., (2001). *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. Siglo Veintiuno Editores.
- Quignard, P. (2007, junio). Entrevista con Pascal Quignard. En *Una belleza nueva. Conversaciones con Cristian Warnken*. TVN.
- Ricoeur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Éditions du Seuil.
- Samoyault, T. (1999). *Excès du roman*. Edition Maurice Nadeau.
- Sarraute, N. (1956). *L'ère du soupçon*. Gallimard
- Tegyey, G. (2009). *Treize récits de femmes (1917 - 1997) de Colette à Cixous: Voix multiples, voix croisées*. Editions L'Harmattan.
- Thi That, P. (2010). Nouvelle française contemporaine et théories du genre. *Synergies Pays riverains du Mékong* n° 1, 15-34. https://gerflint.fr/Base/Mekong1/pham_thi_that.pdf
- Thurman, J. (2006). *Secretos de la carne. Vida de Colette*. (Olivia de Miguel, trad.). Ediciones Siruela.
- Tranque, J. (2015). L'expérience transpersonnelle d'Annie Ernaux. Artículo en línea <https://www.nonfiction.fr/article-7408-lexperience-transpersonnelle-dannie-ernaux.htm>
- Viegnes, M. (2009). Nouvelle et non-événement: Tchekhov, Hemingway, Gracq. *Revue d'Histoire Littéraire de La France*, 109(2), 289–298. <http://www.jstor.org/stable/23014066>
- Viti, E. R. (1996). Colette's Renée Néré: Simone de Beauvoir's Existential Heroine? *French Forum*, 21(1), 79–94. <http://www.jstor.org/stable/40551918>
- Wittgenstein, L. (1999). *Investigaciones filosóficas*. (Alfonso García Suárez y Ulises Moulines trad.). Ediciones Altaya.