

## Estética de resistencia en *Très Sage Héloïse* de Jeanne Bourin

PILAR ANDRADE BOUÉ. U.C.M.

En la Poética de nuestro siglo han existido incómodos problemas de clasificación. Porque la crítica modernista acostumbró a una bipolaridad entre la *alta literatura*, producida por una élite intelectual, y lo paraliterario o *kitsch*, las novelas de consumo. De modo que podía resultar sumamente embarazoso el etiquetado de las obras que se situaran entre el grupo de textos rentables, es decir, con un aparato crítico desarrollado que los respaldaba e integraba en el mundo del dialogismo, metadiscurso, autorreflexividad o juegos ficcionales, y el grupo de las *evidencias* de la literatura de consenso. Sin embargo, a partir de los años ochenta la crítica de la posmodernidad ha querido salvar este problema introduciendo una nueva categoría a medio camino entre ambas tendencias, erudita y popular; entre el último premio Goncourt, por ejemplo, y lo más reciente de Guy Des Cars. Categoría fluctuante, que podría incluir desde *El nombre de la rosa* hasta *Cien años de soledad*<sup>1</sup>, y que se conoce porque además de presentar los rasgos

---

<sup>1</sup>. Cf. J. Barth, "La littérature du renouvellement", *Poétique*, n° 48, p. 403: *Un programme digne de la fiction postmoderniste, je crois, serait la synthèse, ou le dépassement de ces antithèses, qui peuvent être résumées comme des modes d'écriture prémodernistes et modernistes. Mon auteur postmoderniste idéal ne répudie pas et n'imité pas simplement ses parents, les modernistes du XX<sup>e</sup> siècle, et ses grands-parents, les prémodernistes du XIX<sup>e</sup> siècle (...); il devrait espérer toucher et ravir ses lecteurs, au moins de temps en temps, en dehors de ceux que Mann appelait les premiers chrétiens, les fidèles professionnels du grand art.* Cf. también U. Eco, *Apostillas a El nombre de la rosa* (Barcelona, Lumen, 1984), que cita a Barth en pp. 75-76, y en p. 66 hace derivar este género mixto del hecho de que la

antes citados incorpora otros, posmodernos, como puedan ser una intertextualidad obsesiva, la parodia, el simulacro o la marginalidad, y porque *a pesar de ello* ha obtenido éxitos comerciales (sea cual sea la razón: éxito del autor en otros ámbitos, moda intelectual, interés de la intriga...), o bien incluye estructuras narrativas al modo de la literatura popular (novela rosa, policíaca, fantástica, histórica y pseudo-histórica, de aventura, de guión...), o bien ambas cosas. Sin embargo, aun con esta evidente ampliación de la escala axiológica<sup>2</sup>, la crítica sigue sin ponerse de acuerdo acerca de la naturaleza estética de muchas de las obras pertenecientes a esa categoría, que continúan resultando incómodas. De modo que o bien se han tratado aisladamente, sin proponer su inclusión en una poética de nuestro siglo, o bien en muchos casos se han subsumido dentro de un grupo genérico e impreciso de *cultura posmoderna actual* que implica baja calidad literaria, dependencia respecto a las estructuras económicas, falta de originalidad frente a la alta literatura superviviente (que sí se considera original dentro de los parámetros de este vocablo), valor indubitable de síntoma de la mesocracia, de la barbarie y del capitalismo avanzado, o bien, en última instancia, dependencia respecto de una cultura androcéntrica o logocéntrica occidental (o ambas cosas).

No nos proponemos en estas líneas dar una solución al problema de clasificación de la ficción narrativa, presuponiendo claro está que sea necesaria tal solución. Queremos simplemente comentar algunas paradojas que presenta la separación entre lo que dicen los diagnósticos teóricos de nuestra cultura y lo que dice la crítica literaria más dedicada a cada obra particular. Y proponemos ilustrar estas paradojas analizando una obra significativa al menos por dos aspectos. En primer lugar, porque se escribe a mediados de los años sesenta, es decir, en lo que puede considerarse como la frontera de las poéticas moderna y posmoderna (si seguimos la opinión

---

*inaceptabilidad del mensaje ya no era el criterio fundamental (...) porque lo inaceptable había pasado a codificarse como agradable, y en p.68 observa que será posible encontrar elementos de ruptura e impugnación en obras que aparentemente se prestan a un consumo fácil, y darse cuenta, en cambio, de que ciertas obras, que parecen provocadoras y aun hacen saltar al público en los asientos, no entrañan impugnación alguna. M. Calinescu analiza *El nombre de la rosa* en sus *Cinco caras de la modernidad* (Madrid, Tecnos, 1991), opinando también que el disfrute y la complejidad se llevan bien en el posmodernismo.*

<sup>2</sup>. Que trasciende la pareja antitética, paralela a la de la Poética antigua, calidad-experimentación-subversión/ consenso-tradicionalismo formal-conformismo.

extendida de que existen ambas corrientes en la creación literaria además de en la crítica, y aunque sólo se admita la hipótesis continuista), presentando por ello rasgos de una y otra; en segundo lugar, porque forma parte de ese grupo de obras muy vendidas (tres ediciones, dos de ellas agotadas, y traducciones a varias lenguas), pero también de indudable densidad y calidad estética (el premio de la Academia Francesa le otorga cierta garantía). Nos referimos a *Très Sage Héloïse*, de Jeanne Bourin. Comenzaremos por estudiar en ella las características que se consideran más propiamente modernistas, a continuación veremos los rasgos posmodernos, y finalmente reflexionaremos sobre las consecuencias a que nos conduzca este análisis.

Uno de los factores básicos en la literatura de nuestro siglo es la desaparición del límite que separaba la ficción realista y la ficción fantástica, partiendo del cuestionamiento de la posibilidad de conocer la realidad y, más tarde, de la anulación incluso de este cuestionamiento, que es substituido por el puro juego de los mundos posibles. En *Très Sage Héloïse* el tributo al género literario (se trata de una novela histórica) es lo suficientemente fuerte como para que no se pueda llegar a este último extremo, pero sí hay una puesta entre paréntesis de la mimesis, tanto en lo que concierne a la restricción del punto de vista, cuyas consecuencias pronto estudiaremos, como en lo referente a la propia estructura narratológica. Encontramos, en efecto, junto con los detalles clásicos del realismo (mención de los lugares, fechas y nombres que coinciden con los mencionados en los documentos y textos de la época de referencia, del referente temporal histórico), por un lado segmentos autobiográficos que reducen la perspectiva sobre la realidad a la mente de la apasionada Eloísa, y por otro lado segmentos en tercera persona que introducen las perspectivas de las otras monjas y sobre todo de Dame Guenièvre -esposa de Albéric, un enemigo personal de Abelardo-, que asiste por curiosidad a la agonía de Eloísa, pero cuyo papel es fundamental. Estos segmentos intercalados en el cuerpo del relato en primera persona destruyen la ilusión referencial y dejan ver que estamos leyendo algo *como pudo haber sucedido* -al contrario de lo que ocurre con el texto del siglo XIII, cuya forma epistolar pura precisamente hace imposible asegurar la naturaleza ficticia de esa correspondencia. Todo ello sin olvidar tampoco, por supuesto, la trampa ficcional que supone la escritura de monólogos que, como la que analizamos, tienen por voz narradora la de una moribunda que apenas puede incorporarse en la cama. El texto escrito de una anciana a las puertas de la muerte no es verosímil en sí, es imposible.

Otro de los rasgos característicos de la alta literatura es el cuestionamiento de la cohesión e individualidad del sujeto o, en su versión constructiva y a veces nacionalista, la búsqueda de identidad. En la novela que analizamos esta cuestión se plantea en primer lugar respecto de Pedro Abelardo. Se trata de saber si podemos conocer al sujeto Abelardo y si, después de su muerte, su identidad no queda diluida en una serie de discursos que lo toman por objeto. El lector puede preguntarse, como Dame Guenièvre (p. 65 y ss.), quién fue ese filósofo: si el descrito en el examen de conciencia de Eloísa<sup>3</sup>, o el que firmó las cartas que a ella iban dirigidas y que son parafraseadas por la misma en el texto, o el objeto de las invectivas de sus enemigos Bernardo de Claraval, Lotulfo de Lombardía y otros, o, fuera del texto, el que nos presenta la propia Jeanne Bourin a través de Eloísa, o bien, por último, el que escribió toda la correspondencia real<sup>4</sup>.

De cualquier forma notaremos que en el texto permanece un significativo *no es menos cierto que* en el momento clave de la reflexión sobre la identidad<sup>5</sup>, que sigue amarrando dos modos de plausibilidad: por un lado el conocimiento cierto y primero de la *res* (y de la verdad histórica), y por otro el de la existencia real de un individuo, existencia problematizada por el paso de tiempo, pero no eliminada de la reflexión como objetivo esencial. Se trataría pues de una opción realista dentro de la duda epistemológica.

También se plantea, desde el título mismo, la cuestión de la identidad respecto de Eloísa y su presunta *sabiduría*. Porque ésta se basaba tradicionalmente no sólo en la erudición y saber intelectual de Eloísa, sino también en su silencio y en su renuncia *virtuosa* al amor y concupiscencia. Eloísa

---

<sup>3</sup>. El texto no es una confesión; si lo fuera no podría dar lugar a la complejidad dialógica que luego examinamos, porque impondría *a priori* un sancionamiento de los hechos.

<sup>4</sup>. Es una de las hipótesis que se barajan para la atribución de una autoría a la correspondencia del siglo XIII, junto a otras tres: que la correspondencia sea auténtica, escrita por ambos; que fuera auténtica pero retocada por Eloísa a la muerte de Abelardo; que fuera construida íntegramente por el convento del Paráclito para justificación de sus especiales costumbres monásticas y edificación de sus cenobitas (Abelardo, 1992: 127).

<sup>5</sup>. Cf. p. 66: *Il est certain que, de nos jours, ses livres entretiennent cette animosité, pero il n'en est pas moins vrai qu'il a su s'imposer comme le philosophe le plus courageux de l'époque*. Para la problematización del carácter de Abelardo dentro del propio discurso de Eloísa, cf. pp. 96, 111, 132, 157, 172.

era sabia en primer lugar porque había reconocido la *verdad irrecusable* de que las mieles de lo carnal conllevan la crudeza de la convivencia conyugal, tal como contaba Abelardo, con otras palabras, en su autobiografía (1992: 159-163), aunque luego su amada le recuerde que no habla sin embargo de otras razones por las que prefería conservar el celibato (1992: 225); en segundo lugar, porque a los veinte años había acatado la decisión de Abelardo de entrar ambos en la vida conventual (en los matrimonios era condición indispensable que los dos cónyuges lo hicieran), y en tercer lugar, porque había pasado su vida en un constante deseo de superación de los recuerdos que aún le ataban a lo sensible. La versión tradicional consagraba con esta lectura redentorista un admitido y tajante dualismo social (la actividad intelectual era incompatible con la vida familiar). De cualquier modo, lo que nos interesa es ver cómo en el texto actual se va quebrando la interpretación clásica de la sabiduría, para poner de manifiesto nuevos semas que transforman este concepto exactamente en su contrario. Así, hasta la mitad del texto se mantiene la presunción de sabiduría de la protagonista, que deriva también de lo que ella cree que fue una elección especial por parte de la divinidad, tanto para amar como para el heroísmo de renunciar a su amado: ante la sociedad, Eloísa es *sage* (aquí la polisemia *sabia* y *buena*, socialmente conformista, sólo sería traducible al español por una acepción de la palabra *juiciosa* teñida de conservadurismo) por *sabiamente* recluirse y reprimir su pena. Toda su vida futura va a remitirse a ese momento de *heroica* sumisión. Pero de pronto surge la sospecha, la duda que le hace preguntarse a Eloísa si su amorosa heroicidad no fue una máscara para sí misma y frente a los demás que, como a la monja portuguesa, le daba fuerzas para vivir; si no formaba parte, diríamos hoy, de un juego de rol. Es más, Eloísa se cuestiona si el esfuerzo del recuerdo que está ahora realizando no tiene como principal objetivo justamente descubrir esa impostura de la que ha estado viviendo desde su juventud:

Cet examen de conscience général n'avait-il pas d'autre but que de démystifier ma raison d'être?

Non, Seigneur, je Vous en supplie, laissez-moi ma croix! (p. 133)<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup>. Cf. también p. 132: *Ne me suis-je pas joué, durant des lustres, le mystère de l'élue par l'amour?*, y pp. 116, 146, 215, 219.

Ni que decir tiene que un personaje que desvela su propia confusión interior confirma al mismo tiempo la relatividad de su discurso, y en este caso en especial la de sus palabras acerca de la identidad de Abelardo.

Pero la cuestión es que si proseguimos el razonamiento de Eloísa, deduciremos más cosas respecto de su buen comportamiento (siempre según nuestro texto). Una vez desmontada la primera pieza, se siguen otras premisas: que la sabiduría no es el ser profundo sino la apariencia (p. 169), que es por tanto sinónimo de hipocresía y mentira, de fingimiento (pp. 167, 168), que se justifica por la necesidad de no escandalizar (pp. 201, 205), y que se opone a la prudencia y a la previsión (p. 231). Algunos de estos aspectos ya aparecían en la correspondencia real, entretejiendo un fino tapiz de intertextos con la novela actual:

On vante ma chasteté, parce qu'on ignore à quel point je suis fausse (...). Peut-être est-il louable, en effet, et d'une certaine manière agréable à Dieu, quelle que soit la vérité du coeur, de ne pas scandaliser l'Église par l'exemple d'une conduite mauvaise (...). Ma dissimulation t'a longtemps trompé, comme tout le monde, et tu nommais pitié mon hypocrisie (1992: 250).

No obstante, la lectura redentorista tradicional y de Abelardo cerraba el ciclo afirmando que estos ataques contra sí misma frente a los elogios confirmaban precisamente la humildad y virtud de Eloísa: *Je t'approuve, par contre, lorsque tu repousses mes éloges. Tu montres par là que tu en es vraiment digne* (1992: 264). En nuestro texto hay también un eco de esta opinión, cuando Eloísa cree arrepentirse en el último momento; sin embargo, si observamos la ambigüedad de la última frase que pronuncia: *Que tu me sois rendu, que je te sois donnée, et que Dieu nous pardonne!* (p. 247), comprobaremos que el verdadero anhelo está en que le devuelvan a Abelardo para reunirse con él en las *bodas eternas*, deseo presente desde la primera página. La ambigüedad culmina con la expresión de dicha que ilumina el rostro de Eloísa justo antes de morir, y que deja la lectura abierta a muchas interpretaciones; de hecho, este final convendría a todas las obras de Jeanne Bourin, que plantean conflictos amorosos muy semejantes, sin sancionar con una opción determinada.

Pasemos ahora a otro rasgo considerado modernista por excelencia aunque de profundas raíces, el dialogismo respecto del contenido, en el que podría verse contenido el de la identidad, pero que aquí abordaremos concretamente a través de dos temas muy vinculados entre sí por el amor de Eloísa: el debate sobre la intención y el resultado, y el enfoque platónico de la Estética.

En cuanto al primero comenzaremos situando la cuestión desde la perspectiva de Eloísa. De forma intermitente pero constante sus pensamientos en el texto fomentan la siguiente ambigüedad: existe culpabilidad especialmente por haber mantenido relaciones ilícitas antes del matrimonio; sin embargo, al mismo tiempo no puede hablarse de culpa, porque Eloísa, al no sentir *en el fondo de su corazón* que su amor fuera pecaminoso, no lamenta sus actos ni se arrepiente de ellos:

Quant aux péchés commis dans tes bras, je ne trouverai jamais en moi la force de les condamner (p. 10).

Ne me sentant pas coupable, je le plaignais, mais ne me repentais pas (p. 53).

Pourtant, je ne parviens pas encore à éprouver de honte en évoquant nos transports (...) Je les ai expiés [les péchés], mais je ne les ai jamais reniés (p. 40).

C'est par la suite que j'ai attiré sur nos têtes la foudre divine. Pas à ce moment-là (Ibid).

Son varias las razones que se invocan para legitimar este paradójico discurso. En primer lugar, se esgrime el eterno argumento de la pasión irresistible, que focalizaba entonces muchos debates desde que Bérουλ introdujo el *lovendrin*, el filtro mágico, para conciliar el intensísimo (y adúltero) amor de Tristán e Isolda con la teología (*le sentiment qui nous unissait était plus impérieux que nos volontés*, p. 54). Pero en nuestro texto la cuestión es más sutil, puesto que Eloísa invoca para justificarse la certeza de que las causas segundas evidenciaban la intervención de la Providencia en el encuentro y enamoramiento:

J'ai toujours cru, je le crois encore, que la Providence m'avait, depuis les origines, désignée pour être tienne. Un tel concours de circonstances ne trompe pas (p.39).

De esta forma, se puede aducir que lo que se revela al corazón es igualmente valioso para la conciencia, puesto que las circunstancias prueban que es lo querido por Dios, o en otras palabras, que el fundamento último de la decisión ética de Eloísa, al coincidir deseo del corazón y asentimiento de la razón, ha sido esta última, en su convencimiento de que obraba de acuerdo con la voluntad divina -tesis en principio perfectamente ortodoxa desde el punto de vista teológico, y que parece dar su sentido último a una frase del monólogo: *Vois-tu, Pierre, il n'y a de vérité que celle du coeur, et le mien débordait* (p. 775). Otra vía de legitimación de lo presuntamente pecamino-

so que utiliza Eloísa, y a la que antes hemos aludido, es la distinción también en principio teológicamente ortodoxa de la bondad de intenciones y resultados, explorada por el propio Abelardo<sup>7</sup> y que ella cree haber puesto en práctica. Al haber actuado con el objetivo irreprochable de entrega absoluta al amado, el *don sans restriction* (p. 18), se ha guiado por una buena intención, y dado que la moralidad del acto se identifica con la moralidad de la intención, su amor no es condenable.

Y la última justificación de los actos que esgrime Eloísa se comprenderá mejor si comparamos su debate interno, admirable por lo irresoluble, con la sanción expeditiva mediante la cual el Abelardo de nuestro texto zanja su pasado episodio amoroso:

L'horreur, que tu as manifestée ultérieurement envers ce qui te remémorait ces mois de bonheur, m'a toujours déchirée. Pourquoi les as-tu stigmatisés? (p. 53).

Nuestra pregunta en este caso no sería por qué Abelardo, que *ve claro*, ha condenado su pasión<sup>8</sup>, sino cómo se explica Eloísa su propia indeterminación. Y ella misma se responde mostrando que su amor, a diferencia del de Abelardo, era... sublime:

Ta conscience, moins éprise d'absolu que la mienne, se jugeait fautive et ne s'absolvait pas (p. 54).

Je soutiendrai toujours que dans le don que je t'ai fait de moi il y avait quelque chose de pur, parce que d'absolu (p. 40).

La intensidad del amor le daba la pureza de que precisaba para la reparación del pecado, tema recurrente por lo menos hasta las *falsas morales* del siglo pasado, en que los héroes siguen lavando su culpa (el adulterio,

---

<sup>7</sup>. En *Scito teipsum*. Ver E. Gilson, *La philosophie au Moyen Age* (París, Payot, 1952, cap. V). El argumento se encuentra también en las cartas originales de Eloísa: *J'ai gravement péché, tu le sais: pourtant, bien innocente. Le crime est dans l'intention plus que dans l'acte* (1992: 227).

<sup>8</sup>. Cf. en sus cartas a Eloísa: *Mon désir de toi avait tant d'ardeur que ces misérables et obscènes plaisirs (je n'ose plus même aujourd'hui les nommer!) passaient pour moi avant Dieu* (1992: 269); *Tiré des saletés où je me plongeais comme dans la fange, j'ai été circoncis de corps et d'esprit* (p. 270).



en la mayor parte de los casos) por lo intensísimo del sentimiento que la inspira<sup>9</sup>:

*Si une âme peut trouver justification des l'intensité même de la passion qui l'a investie, je ne crains rien (p. 9).*

Resumiendo, existe un constante juego dialógico que se nutre constantemente del equívoco entre la ausencia de culpa y la necesidad de expiación<sup>10</sup>. Pero internándonos más allá de esta constatación, podemos indagar por las causas de este equívoco, que vienen a ser ese otro tema a través del cual íbamos a estudiar el dialogismo.

La tragedia interna y la sublime decisión de Eloísa no se limitan a ser un problema coyuntural de elección entre la misión intelectual del amado o su *encadenamiento* a la vida familiar, sin menoscabo para su convivencia como pareja; eso quizá le pasara a Simone de Beauvoir, según apunta R. Pernoud (1970: 85), y entonces optó por dejar vía libre al apostolado de Sartre. Pero en el caso de Eloísa lo que adquiere un papel básico es la doble postulación del amor a Dios y a las criaturas, cuyos términos se excluyen entre sí. La inspiración platónica del pensamiento del siglo XI seguía dando pie no sólo a algunos filósofos para quienes el amor al creador se contraponía con el terrenal, sino a la corriente social y eclesiástica que veía ya con muchas reticencias el matrimonio de los sacerdotes y religiosos. Estos no debían consagrar su vida al amor del cónyuge, lo que con el tiempo se traduciría *inevitablemente* en mantenimiento y sinsabores de la vida familiar, sino a las elevadas cumbres de la sabiduría - la idea es de los clásicos latinos, como le recuerda Eloísa a Abelardo citando parrafadas enteras de éstos (1992: 163)-, lo cual permitía una mayor dedicación al Creador. El celibato era la vocación eminente del buen religioso y de la buena monja porque el *agapé* era preferible al *eros*. Así que Eloísa, no

---

<sup>9</sup> La idea quizá proviene, como opina Zumthor, del acervo cultural entonces en formación del amor cortés: la intensidad del deseo ennoblece al que lo siente y lo dice (1992: 133 ss.). R. Pernoud recuerda también que en los textos clásicos se expresan nociones semejantes (1970: 100).

<sup>10</sup> No olvidemos que muchos medievalistas consideran al propio Pedro Abelardo como el primer moderno, el primer dialógico de occidente, dado que con su visión *quodammodo rationaliter* es quien comienza a aplicar el método dialéctico a la teología (Gilson, *op. cit.*, p. 181).

pudiendo optar simultáneamente por el matrimonio y el éxito profesional de Abelardo, propone abstenerse del primero, eso sí, de un modo muy teatral, como es corriente en su época<sup>11</sup>. Y visto que Abelardo insiste lógicamente en formalizar ante Dios sus relaciones, porque no puede contentarse con un amor casto (tampoco sabemos si Eloísa hubiera podido), ella se compromete a mantenerlas en secreto. La cosa es complicada: todo por el mundo, y por no contravenir la opinión vigente. Lo interesante del tema, no obstante, es que quien introduce, o al menos trae a la luz, el conflicto interno de la protagonista, es Jeanne Bourin. Ella muestra el lado paradójico de la mentalidad medieval y la base de los problemas de conciencia que origina. Ella lo realza con un tratamiento dialógico que probablemente ya existía en el medievo, pero que no estaba reflejado en los textos (entendámonos: dialogismo escrito respecto del conflicto de los dos amores, no respecto de la conciencia de Eloísa). De este modo actúa como *nueva historiadora*, dentro de esa reciente propuesta de la disciplina historiográfica que para la Edad Media propone una relectura creativa, ratificadora y divulgadora de la modernidad de aquellos siglos (sobre todo de algunos). Cuando Bourin pone en boca de su personaje la siguiente expresión:

Comment concilier Votre amour et son amour? Toute la vie je me suis heurtée à cette question (p. 153),

está obrando en sentido contrario de como lo hacen, por ejemplo, Umberto Eco o Zoé Oldenburg, quienes se limitan a *demostrar* la versión oficial del medievo (oficial al menos hasta hace bien poco) o bien a aplicar una guía de lectura posmoderna, unívoca, a algunos hechos de este largo período. Con Jeanne Bourin el proceso es el contrario, como ya ocurría al tratar el problema del pecado y el arrepentimiento. En efecto, el conflicto interno de Eloísa estaba presente de forma larvaria en la correspondencia: *Les plaisirs amoureux qu'ensemble nous avons goûtés ont pour moi tant de douceur que je ne parviens pas à les détester, ni même à les chasser de mon souvenir* (1992: 249), *Je ne parviens pas à susciter un repentir capable d'apaiser Dieu* (1992: 248), pero en esta voz narrativa existe todavía necesidad de arrepentimiento para, complaciendo a Dios, acabar con las *calamidades* de Abelardo. Bourin va a desarrollar o amplificar la cuestión hasta sus conse-

---

<sup>11</sup>. Cf. su entrada en el monasterio de Argenteuil, narrada por Abelardo en su autobiografía (1992: 167). Sólo él es por cierto también quien arguye que Eloísa se refirió a la vida matrimonial como un *abîme d'obscénité* (1992: 163).

cuencias últimas, y además el nexo de unión que va a utilizar para conectar uno y otro modo de pensar es precisamente el del acatamiento de los *gradus* platónicos de ascenso desde el amor concupiscente al amor desinteresado, el más perfecto:

Non, non, nous n'étions pas ravalés au rang des bêtes, mais élevés à des joies qui dépassaient notre condition (p. 40).

Éste es de hecho uno de los *Leitmotive* de toda la narrativa de Bourin: la difícil consecución de la armonía interna entre el amor divino y el amor a las criaturas, entre naturaleza y gracia, entre la decisión en conciencia y la perversión de las instituciones. Confróntese la osadía de este pensamiento frente al de Abelardo, quien atribuye a la providencia divina su castración y *gracias a ella* el acceso de uno a otro grado del amor (1992: 270 ss.).

Hasta aquí hemos visto rasgos que pueden considerarse propiamente modernistas. Vamos ahora examinar algunos otros rasgos que llamaremos posmodernos, no porque sea lícito hacer tal distinción, cosa de la que, como hemos observado antes, nadie está seguro, sino por pura comodidad para este análisis.

Comenzaremos por mostrar esa pertenencia de la novela al campo de la paraliteratura. Podríamos, a primera vista, haber dejado tranquilo el texto en la sección de libros del hipermercado. No tiene prólogo ni dedicatoria, consta de unas 250 páginas (la cifra clave), tiene una portada vistosa y fue un éxito editorial, características paratextuales que se adecúan a las exigidas por la literatura de masas. Sin embargo, excusa decir que llegados a este punto esperamos haber convencido al lector de estas líneas de la complejidad de *Très Sage Héloïse*, en cuyo caso podemos emplazar ya a la novela en un ámbito intermedio aún indefinido.

Continuando con el segundo grupo de características, mencionaremos esa otra de la conversación de los signos entre sí, que pueden ser celosos de su intimidad o no: al parecer en el primer caso son modernos y en el segundo posmodernos. Los signos de nuestra novela son posmodernos, empezando por el propio título, que remite a la célebre balada de Villon, y continuando por las constantes referencias a la correspondencia de ambos amantes e incluso presencias de frases íntegras de las cartas en el cuerpo de la novela, todo ello traducido, claro está, del latín (pp. 16, 35, 138, 212, 217-219, 227, 231, 238, 249, etc.). Quizá sin embargo el caso de divergencia más acusado respecto de las fuentes medievales sea el de la evoca-

ción de la condición femenina. En boca de la Eloísa de la correspondencia real escuchamos palabras como las siguientes:

Et [cette plantation nouvelle] est formée de femmes; et ce sexe est débile; sa faiblesse ne tient pas seulement à son jeune âge (1992: 222);

Les femmes ne pourront donc jamais conduire les grands hommes qu'à la ruine! (...) Le rusé tentateur, instruit par tant d'expériences, savait bien que l'épouse d'un homme est l'instrument le plus docile de sa ruine (1992: 246-247),

complementadas con numerosas citas de las Escrituras. Compárense con la única exclamación de este tipo que le escapa a la Eloísa actual, *Les femmes seront donc toujours le fléau des hommes?* (p. 151), terminada por una interrogación que, como es habitual, deja la respuesta en suspenso y al albedrío del lector.

De todas formas el procedimiento del intertexto en la época es constante, y lo que aquí hace Bourin es simplemente doblarlo con su propio discurso. Discurso que se encuentra sí en constante diálogo con el pasado, como quiere la posmodernidad frente a la voluntad de ruptura vanguardista.

Pero diálogo que, en rigor, no puede considerarse posmoderno<sup>12</sup>. Encontramos aquí, junto con la dificultad que implicaba la clasificación de nuestra obra, esta paradoja que se deriva de un análisis más minucioso. *Très Sage Héloïse* presenta en su estructura características que se considerarían propias de una literatura posmoderna, y sin embargo no es literatura posmoderna. Participaría, en última instancia, de una estética de *resistencia*<sup>13</sup>, o bien sería un posible *falsador* de la bipolaridad literaria que

---

<sup>12</sup>. Bourin no comulga con tesis básicas del pensamiento posmoderno: igualdad de todas las ideologías y discursos (porque privilegia un estilo y un pensamiento determinados), perspectiva *sub specie semioticae* (porque se implica a favor de un metarrelato), atonía de las éticas y escepticismo irónico o paródico (porque muestra seriamente y sin resignación las contradicciones de una situación dada), etc. *Très Sage Héloïse* escapa también así a la tentación de la proteicidad y eclecticismo narrativos posmodernos, que no son infinitos.

<sup>13</sup>. En el sentido que le da Habermas, como opción nueva, aunque para él dentro de la continuación de la Modernidad: ... *en cuanto tal experiencia [estética] se utiliza para iluminar una situación de historia de la vida y se relaciona con problemas vitales, penetra en un juego de lenguaje que ya no es el de la crítica estética. Entonces la experiencia estética no sólo renueva la interpretación de nuestras necesidades a cuya luz percibimos el mundo. Impregna también nuestras significaciones cognitivas y nuestras expectativas normativas y cambia la manera en que todos estos momentos se refieren unos a otros* ("La modernidad, un proyecto

hemos comentado entre las literaturas elitista y popular. De lo cual podrían extraerse varias opciones para concluir: 1) Que la perspectiva de la crítica posmoderna está mediatizada por la ideología que subyace a ella (lo cual, por otra parte, es bien lógico), con lo cual sólo examina las obras rentables, es decir, las que abundan en o demuestran su propia ideología, cayendo en ese error por ella tan denostado (pues todos los textos tiene igual valor) cual es el de la marginación<sup>14</sup>. 2) Que la riqueza de elementos formales que la posmodernidad reivindica como suya quizá no lo es tanto, o que 3) desde un principio esos elementos estaban abocados a convertirse (o reconvertirse) con los años en *meras técnicas*, admitidas y vacías de contenido. Dispuestas para ser reabsorbidas por nuevas estructuras ideológicas, del tipo que sean (¿nuevo representacionismo? ¿nueva Modernidad? ¿nueva Edad Media? etc.), quizá en el próximo milenio. Pensaremos, en fin, que tal vez suceda con el posmodernismo literario lo mismo que sucedió con el modernismo, que *lo que unos años atrás era disonante se estaba convirtiendo en miel para los oídos (o para los ojos)* y, como sigue diciendo Eco, *de eso sólo podía extraerse una conclusión* (*op. cit.*, p. 66). El espinoso problema, en fin, para la crítica que viene, será sobre todo establecer si debe inferirse una relación *post hoc propoter hoc* que vincule lo que han sido las estructuras ideológicas de los últimos decenios (causa) con las manifestaciones literarias (efectos), y en caso afirmativo, qué ideología habrá *liberado* a éstas en el siglo venidero, tal como al parecer el antropocentrismo liberó a la *atrofiada* narrativa medieval.

---

incompleto", en H. Foster (1983): *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, p. 33).

<sup>14</sup>. Por ejemplo, B. Ciplijauskaitė comenta brevemente nuestro texto en *La novela femenina contemporánea (1979-1985)* (Madrid: Anthropos, 1994, pp. 134-135), pero además de cometer algún error (no son cartas, como afirma), centra el valor de la obra en el feminismo y su expresión formal típicamente estudiada por la crítica, la primera persona de la escritura, con lo que las otras obras de Bourin, que son igualmente dialógicas, le parecen sin embargo menos interesantes.

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

\* ABÉLARD, P. (1992). *Histoire de mes malheurs et Correspondance avec Héloïse*, trad. y ed. de P. Zumthor. Babel.

\* BOURIN, J. (1966). *Très Sage Héloïse*. París: Hachette. Reed. 1980, París: La Table Ronde, por la que citamos.

\* PERNOUD, R. (1970). *Héloïse et Abélard*. París: Albin Michel.