

tencia determinada por la colaboración creadora del autor y la lectura interesada y expectante del espectador. El texto no existe ni siquiera como secuencia de posibles hasta que no se le construye; a partir de aquí se torna en secuencia de signos. Y es frente a este texto al que ha dado forma cuando la ignorancia del autor es terrible y cierta. Tenemos que decir con T. S. Elliot que el poeta no tiene una «personalidad» que expresar, sino un medio particular y específico, que es un medio y no una personalidad, en el que las experiencias e impresiones se combinan de maneras inesperadas y peculiares y que, por tanto, una crítica honrada y una apreciación sensible debe centrarse no sobre el poeta, sino sobre la poesía.

El presente trabajo de Rafael Monroy, que estamos comentando, pertenece al tipo de producción crítica que atiende más a la ignorancia y curiosidad del lector que a la idiosincrasia y contexto sociocultural del autor. Es decir, fija el foco del análisis en el texto. Su método es recorrer una por una todas las obras dramáticas de Wesker siguiendo el orden cronológico de su aparición en el mercado, su representación, tratando de explicar en cada una de ellas por separado de qué modo la acción dramática halla un sentido a la estrategia del escenario y permite unir a los personajes y el sistema lingüístico y formal que los apoya con un mensaje. Los niveles de acción, la estructura dramática, el estudio de los personajes y sus reacciones, confluyen al final de cada análisis en una recapitulación parcial, y en una recapitulación general al final del libro. Sin embargo, recomendamos leer despacio, dejando reposar cada uno de los capítulos. Si es preciso hay que volver a releer para componer con claridad el marco, los decorados, los temas, las relaciones, etc., e ir formando así una visión de conjunto.

Hemos dicho que Rafael Monroy se ciñe a la expresión objetiva del drama y que, por tanto, sigue con fidelidad un primer presupuesto. T. S. Elliot nos marca de nuevo la segunda prioridad: «Ningún poeta, ningún artista, alcanza a construir un significado solo y por sí mismo. Su labor y la significación de su obra brota de la deuda que tiene contraída con todo aquello que le rodea. En particular, su apreciación es la apreciación de su relación con otros poetas y artistas, y en consecuencia no se le puede valorar aisladamente, sino que debemos verlo a través del 'contraste y la comparación'». Y entendemos que en el trabajo que comentamos esta ausencia de contraste y comparación no es un defecto, sino el resultado de una elección de perspectiva analítica. Sin embargo, tratándose de un libro de divulgación, cuya pretensión es más informativa que totalizadora, hubiese sido una positiva aportación el situar a Wesker con y frente a los—por ejemplo—«Angry Young Men», habida cuenta de que su «comportamiento y escritos estaban intentando res-

ponder al reto de una sociedad cerrada en sí misma, cuyos ataques eran una crítica política e iban dirigidos exclusivamente contra el *establishment*». O explicar que el hecho de que el «diálogo es importante, puesto que es el único medio de llegar a los demás», se debe a que es tomado como el único instrumento que permite el paso de la ideología a la acción, de la retórica al mensaje, y que estas utilidades dramáticas, que fundan la elaboración del sistema lingüístico en la erradicación de los «pasos» descriptivos, son aportaciones que Wesker debe al teatro de Brecht y al movimiento del realismo social en la literatura y el arte.

Brecht, por una parte, indica que «un esfuerzo muy serio debe hacerse para hallar nuevos medios de representación», y que todo el desarrollo dramático no sirve para presentar la crisis, sino que ayuda a elaborar un ritmo que acompasa la marcha de la acción hacia el momento culminante de la «anagnorisis». Por otro lado, que puesto que el marxismo ha mantenido siempre que son los trabajadores del mundo el adecuado instrumento para derrocar los sistemas sociales existentes, se deduce que para el realismo social las cualidades humanas a potenciar en el arte son aquellas que pertenecen a la clase trabajadora: su lenguaje y sus «desviaciones» lingüísticas, sus puntos de vista, sus emociones, sus experiencias típicas, en una palabra, su estilo de vida. Así lo ve y lo siente A. Wesker, y su visión y sentimiento son las líneas maestras por las que discurre el trabajo de Rafael Monroy, un tanto difuso quizá por querer abarcar mucho en poco espacio, pero fiel, en definitiva, a la realidad y a la técnica que el dramaturgo utiliza.—RICARDO SOLA BUIL (Dpto. de Lengua y Literatura Inglesa. Colegio Universitario. SORIA).

LOS CUENTOS MARAVILLOSOS FRANCESES *

En 1696 se publican las *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*, atribuidos a Charles Perrault. El 1 de marzo de 1697, el abate Dubos escribe a su amigo Bayle: «Madame d'Aulnoy añade un segundo volumen a los *Contes de ma mere l'Oye* ('Cuentos de mi madre la Oca'), de M. Perrault. Nuestro siglo parece un niño cuando se trata de libros: necesita cuentos, fábulas, novelas e historietas. *Hic*

* JACQUES BARCHILON: *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790. Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Librairie Honoré Champion, Editeur, 7, Quai Malaquais, París, 1975.

* MADAME D'AULNOY: *Cuentos de hadas*. Traducción de José-Benito Alique, Ed. Bruguera, Barcelona, 1979.

meret aera liber sosiis hic et mare transit. Todos éstos son los que enriquecen a los libreros, y que se reimprimen en Holanda».

Y así es, en efecto. En 1698 aparecen los *Contes nouveaux, ou les Fées à la mode*, publicados chez Barbin en tres volúmenes, firmados por Madame la Comtesse d'Aulnoy. Todavía en 1785, casi un siglo después, se edita en Amsterdam la más fabulosa colección de cuentos de hadas, que consta de 41 volúmenes, que hoy son para nosotros la fuente más rica de toda la inmensa producción de relatos fantásticos publicados en el siglo XVII, en cuyos tomos están los cuentos de Madame d'Aulnoy de la presente edición.

* * *

Por lo que respecta a la autora tenemos que decir que Madame d'Aulnoy será la protagonista de un cuento de hadas y, al mismo tiempo, de una novela folletinesca de fondo tenebroso. Conocida entre nosotros como la Condesa d'Aulnoy por su famoso y discutido *Viaje a España*, donde no se sabe bien si la escritora describe lo que ve o inventa realidades, hoy sabemos que no tuvo ese título y sí el de baronesa, lo cual tiene algo de impostura, de imaginativa y fantástica mentira ilusoria.

Su nombre de pila fue el de María Catalina Jumel de Berneville, y su nombre de escritora: Madame la Comtesse d'Aulnoy. Nacida en Berneville, pequeña señoría vecina a Bour-Archard (Eure), en 1650. Sus padres fueron Nicolas-Claude Le Jumel y Judith-Angelique Le Coustelier. Al morir el padre, la madre se casó en segundas nupcias con el Marqués de Gudannes o Gudaignes, que más tarde fue gobernador de Dôle, y en 1649 intervino en la protesta de los 167 gentilhombres antiguos. Judith-Angelique muy pronto volvió a quedar viuda.

María Catalina Jumel casó muy joven, a los dieciséis años, el 8 de marzo de 1666, con François de la Motte, Barón d'Aulnoy, de edad de cuarenta y seis años. Este caballero parece ser que era apuesto, lo que se dice *un bel homme*, y fue *valet de pied*, o sea, criado de cámara de Cesar Duc de Vendome, que tanto se complacía en tener a su servicio a caballeros de buena planta. Del Duque de Vendome, Saint Simon, en sus *Memorias*, hace el más espantoso retrato que pueda concebirse.

Del matrimonio en breve tiempo nacieron Marie Angelique (26 de enero de 1667), Dominique-Cesar (22 de noviembre de 1667), Anne (27 de octubre de 1668), Judith-Henriette (14 de noviembre de 1669) y siete años después Thérèse-Aymée (13 de octubre de 1676), o sea, que a los diecinueve años Madame d'Aulnoy era madre de cuatro vástagos, uno de los cuales, el niño, murió muy joven, y a los veinticinco

tuvo su última hija, con la que más adelante viajaría a España. Las tres últimas hijas, según datos de Hozier, no fueron reconocidas por Mr. d'Aulnoy, y en las actas del bautismo se dice: «el padre, ausente».

El Duque de Vendome ocupó a François de la Motte en sus asuntos de guerra en 1650, y gracias a eso compró la baronía d'Aulnoy en Brie, que le vendió Claude Gobelin en 1654 al precio de 150.000 libras. El Barón d'Aulnoy murió a los ochenta años, en 1700, como *pourvoyeur et controleur de S.A.S. Monseigneur le Prince*, no sin antes haber pasado por un extraño proceso, en el que intervinieron su mujer, Madame d'Aulnoy, y su suegra, de la que se sabía que era mujer de espíritu y muy intrigante. François de la Motte fue sometido a un proceso de lesa majestad, ya que se le acusaba de atentar contra el rey. La acusación fue hecha por dos gentilhombres, los señores de Lamoziere y de Courboyer, según se decía instigados por la Marquesa de Guannes y su hija, Madame d'Aulnoy, amigas de ellos.

El tema del tenebroso asunto parece ser una malversación de fondos, ya que François de la Motte había prestado 108.000 libras del erario público a dichos caballeros, que resueltos a no devolverlos urdieron esta acusación. El complot tendría como resultado la condena de La Motte y la solución de los asuntos económicos para los cuatro cómplices mediante la expoliación de su fortuna. El misterioso *affaire* está reseñado en los papeles de los archivos de la Bastilla. La Motte, Barón d'Aulnoy, detenido por Colbert, fue puesto en libertad e hizo una restitución voluntaria al rey. Murieron en el cadalso los señores de Lamoziere y de Courboyer, y ellas quedaron impunes, aunque se habla de la fuga sensacional de Madame d'Aulnoy, después de estar escondida en un catafalco. La madre se fue a Roma y nunca más volvió a Francia.

Posteriormente, otro asunto referente a Madame Carlier-Ticquet, acusada del asesinato de su marido en el que se vio mezclada Madame d'Aulnoy, estuvo a punto de llevarla al patíbulo. Intrigas dignas de figurar en las novelas de E.T.A. Hoffmann, al estilo de «Mademoiselle de Scudery».

En 1669 muere el barón d'Aulnoy. Saint Evremont (1610-1703), el escritor y hombre de mundo, muy amigo de Madame d'Aulnoy, le da el pésame en una carta, de una forma galante e irónica. El representante del libertinaje elegante, el distinguido, agnóstico y epicúreo caballero, en su misiva ingeniosa, dice mucho más de lo que podamos decir nosotros.

En 1705 muere Madame d'Aulnoy, el 14 de enero, a la edad de cincuenta y cuatro años, en su casa de la rue de Saint-Benoit. El acta

de defunción fue redactada en la sacristía de la iglesia de San Sulpicio. Se conservan dos retratos de ella, que dan idea de una vivaz y opulenta belleza, uno de ellos grabado por Bazán y otro, según una estampa del siglo XVII, reproducido en el *Magasin Pittoresque* en 1870.

* * *

No son inútiles los datos biográficos de Madame d'Aulnoy, aunque a algún lector puedan parecer excesivos en su pormenor. Hay más todavía: Judith Angélica, la Marquesa de Gudannes, finalmente, fue a recalar a España, a la Corte de Madrid, después de haber facilitado unos documentos secretos de la diplomacia francesa a la diplomacia española. Muy protegida por la Reina María Luisa de Orleans, allí quedó establecida. Para ver a su madre, en 1679, Madame d'Aulnoy se trasladó a Madrid, donde la encomendó a su nieta y ahijada Judith-Enriqueta. Esto da motivo al famoso e interesantísimo libro titulado *Relation du voyage d'Espagne* (1679), al que precedió *La Cour et la Ville de Madrid, Memoires de la Cour d'Espagne* (1678), mezcla extraña y curiosísima de realidad y fantasía, ya que Madame d'Aulnoy dice ver por las calles de Madrid, y en especial por la plaza de Oriente, mujeres vestidas de hombre, cuando sólo existían en las comedias de Lope, Tirso y Calderón. Estos son los principios de la escritora. Muy asidua de los salones elegantes de París, amiga de aristócratas, políticos y literatos, Madame d'Aulnoy empieza a escribir cuentos de hadas, conforme a la moda de la época, que gustaba de lo maravilloso, de lo feérico, unido a lo pastoril y sentimental, porque de todo van a tener estos cuentos.

Una tradición folklórica, acuñada por el italiano Giovan (o Gian) Battista Basile (1637-?) en *Lo cunto de li cunti* («Cuento de cuentos»), sirvió de iniciación a esta serie de relatos que hicieron furor en la Corte del Rey Sol. Basile fue una de las fuentes principales de Perrault y de Madame d'Aulnoy, sin que puedan negarse otras varias procedentes de la antigüedad y, sobre todo, de la mitología clásica. El propio Perrault lo reconoce en el prefacio a sus cuentos, cuando dice:

«Las fábulas milesias, tan célebres entre los griegos, no eran de otra especie que las fábulas de esta colección (se refiere a sus cuentos). La historia de *La Matrona de Efeso* es de la misma naturaleza que la de *Grisélides*: una y otra son novelitas, es decir, relatos de cosas que pudieran haber sucedido y que no atacan en absoluto la verosimilitud. La fábula de *Psique*, escrita por Luciano y por Apuleyo, es una ficción semejante a un cuento de viejas, como *Piel de Asno*. Y vemos que realmente Apuleyo ha hecho que lo cuente una vieja a una jovencita...»