

«Amants, heureux amants. . .» de V. Larbaud: un ejemplo de monólogo autónomo

Carmen Camero Pérez

«To
James Joyce
my friend, and the only begetter
of the form I have adopted
in this piece of weiting»

V.L.

Paris, noviembre 1921.

Con estas palabras de admiración se abre el texto que Valery Larbaud confiaba para su publicación, en 1921, a la *Nouvelle Revue Française*, bajo el título de *Amants, heureux amants....* Y es que si bien la huella del escritor irlandés está presente en numerosos textos que, a imitación de *Ulises*, ponen en práctica la técnica del monólogo interior, la deuda para con Joyce es mayor en el caso de la nouvelle de Larbaud, considerada el primer vástago de los hijos de «Penélope».

Un domingo de julio de 1920, Sylvia Beach, directora de la editorial Shakespeare and C^o, instalada en la calle Dupuytren, encuentra a Joyce en casa de André Spire, en Neuilly. Cinco meses más tarde, tendrá lugar la primera entrevista entre Joyce y Larbaud, gracias a la mediación de la propia Sylvia, que dio a conocer al escritor francés los fragmentos de *Ulises* que el Irlandés había publicado ya, en 1917-18, en la *Little Review* de New-York. A la lectura de estos fragmentos y de la copia del episodio XVI, que el mismo Joyce le había entregado, Larbaud reacciona admirablemente, como lo prueba la carta que el 22 de febrero envía a Sylvia Beach, en la que afirma: «I am raving mad over Ulysses». En noviembre de 1921, Larbaud puede finalmente conocer la obra completa y acepta dar una conferencia en La Maison des Amis du Livre, el 7 de

dicieembre, con objeto de llamar la atención del público letrado sobre la obra de Joyce. En esta conferencia, cuyo texto sería publicado más tarde en *La Nouvelle Revue Française*, el 1 de abril de 1922, tras ofrecer algunas notas biográficas sobre el autor de *Ulises*, Larbaud se refería al texto calificándolo de «arriesgado» para un lector que se encuentra «au milieu d'une conversation qui paraît incohérente entre des personnages qu'il ne distingue pas, dans un lieu qui n'est ni nommé, ni décrit». Este riesgo no supo sin embargo distraer la atención de la crítica que, tras la presentación de Larbaud, se vuelca en la producción de textos sobre Joyce y la técnica del monólogo interior¹, lo que explica que la idea de la traducción francesa de *Ulysses* se considere muy seriamente². El encargado de esta tarea sería Auguste Morel, gracias al cual el público francés pudo tener acceso, en 1929, a la obra completa del escritor irlandés.

Marc Chadourne, Pierre d'Exideuil, Daniel Rops, entre otros, alabaron sin reservas el libro de Joyce, pero no olvidemos que antes que ellos, Valery Larbaud ya había rendido su homenaje particular al autor de *Ulises* dedicándole su nouvelle *Amants, heureux amants...* A este texto de 1921, seguirá el titulado *Mon plus secret conseil*, comenzado el año siguiente y dedicado, esta vez, a Edouard Dujardin, autor de *Les Lauriers sont coupés*³. En ambos casos, Larbaud practica la técnica del monólogo interior, cuya paternidad atribuía al autor de *Ulises* hasta que éste mismo le descubriera que la forma por él empleada ya había sido practicada por Dujardin en su obra de 1887 *Les Lauriers*. Para hacer justicia a su compatriota y a la propia historia de la literatura, Larbaud escribe un interesante prólogo para la reedición de *Les Lauriers* de 1925, prólogo en el que considera el texto de Dujardin como una de las fuentes formales de *Ulises*, a pesar de las variaciones de tono y estilo:

«(...) je constatai qu'en effet *Les Lauriers sont coupés*, bien que totalement différent, par l'esprit et par le style, de l'ouvrage de James Joyce, devait être considéré comme une des sources formelles de *Ulysses*. Mais surtout je fus stupéfait de penser qu'un tel livre, d'une valeur littéraire si évidente, et qui contenait toute la technique d'une forme nouvelle, séduisante, riche en possibilités de toute sorte, capable de renouveler le genre «roman» ou de s'y substituer complètement, avait pu demeurer inaperçu pendant de si nombreuses années, ignoré des artistes sur lesquels il aurait pu avoir une influence féconde, inconnu des imitateurs habiles et des vulgarisateurs qui auraient pu s'emparer de la formule nouvelle, l'adapter aux goûts du public, la mettre à la mode, faire, enfin, ce qu'Edouard Dujardin, artiste trop sincère, trop difficile envers lui-même, trop respectueux de sa vocation pour exploiter sa trouvaille et commercialiser son art, n'avait pas daigné de faire»⁴.

¹ Valgan como ejemplos los de Ezra Pound, «James Joyce et Pécuchet», *Mercur de France*, 1er juin 1922; T.S Eliot, *Nouvelle Revue Française*, décembre, 1922; S. Téry, «Rencontre avec J. Joyce, Irlandais», *Nouvelles Littéraires*, 14 mars 1925.

² Ver a este respecto el artículo de A. Monnier, «La traduction d'«Ulysse», *Mercur de France*, 1er mai 1950.

³ El libro fue escrito de abril de 1886 a abril de 1887, y publicado por primera vez en la *Revue Indépendante*, en mayo-agosto de 1887. En marzo de 1888, la obra aparece en volumen en la librería de esta revista con algunas variantes.

⁴ V. Valery Larbaud, Préface à *Les lauriers sont coupés*. Paris, Messein, 1925, p. 9.

En efecto, como bien señala Larbaud, la obra de Dujardin no se hizo notoria hasta después de la Segunda Guerra Mundial; las reacciones que en su época suscitó no traspasaron el limitado círculo de amistades y conocimientos que bien oralmente, bien por correspondencia hicieron llegar al autor el testimonio de su sincera aprobación. Uno de los primeros en captar la originalidad e interés de *Les Lauriers* fue el gran maestro y amigo de Dujardin S. Mallarmé, que en la carta de agradecimiento que le envía se expresa en estos términos:

Vous avez là fixé un mode de notation virevoltant et cursif qui en dehors des grandes architectures littéraires, vers ou phrases décorativement contournés, a seule raison d'être pour exprimer, sans mésapplication des moyens sublimes, le quotidien si précieux à saisir. Il y a donc plus qu'un bonheur de hasard, mais une de ces trouvailles vers quoi nous nous efforçons tous en sens divers»⁵.

Este hallazgo era para Larbaud⁶ el resultado de la evolución de una tradición literaria que se remonta a la figura de Montaigne, tradición continuada por la poesía lírica familiar, tan extendida en la época romántica y que alcanza para Larbaud su punto culminante con Robert Browning, que realiza la fusión del lirismo íntimo y el monólogo dramático. En diciembre de 1924, Louis Cazamian⁷ citará también a Browning, junto a Henry James y Marcel Proust, como ejemplos de autores capaces de «tisser de mots révélateurs la trame véritable de la conscience». Este término «conciencia», asociado al de «yo interior», lo veremos aparecer bajo la pluma de numerosos críticos que durante los años 20-30 se interrogaban sobre la técnica del monólogo interior, proponiendo distintas definiciones en las que destacaban los conceptos de captación del pensamientos y reproducción del mismo en su estado bruto, es decir en el momento mismo de su concepción⁸. El monólogo interior venía pues a ser la representación inmediata del yo interior. Estas definiciones serán resumidas y sintetizadas por el mismo Dujardin, que además de pionero se convierte así en teórico y propagandista de la nueva técnica, gracias a la publicación, en 1931, de su libro *Le Monologue intérieur*. La definición que del monólogo interior nos propone en este estudio el autor de *Les Lauriers* pasará a la Historia de la Literatura, dándole la celebridad que su novela no supo acordarle en su momento: «Le monologue intérieur est-nos dice Dujardin- dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression de tout venant»⁹.

⁵ Citado por Olivier de Magny en su introducción a *Les Lauriers*, op. cit., p.22.

⁶ V. V. Larbaud, Préface à *Les Lauriers*, op. cit. p. 10-11.

⁷ L. Cazamian, *Revue anglo-américaine*, p. 105.

⁸ Aparte del Prólogo de Larbaud ya citado, pueden consultarse los artículos de B. Crémieux, *Intentions*, n° spécial V. Larbaud, novembre 1922; P. Lièvre, *Le Divan*, juin 1924; E. Jaloux, *N.R.F.*, 1er avril 1929; P. d'Exideuil, *Revue nouvelle*, juillet-août 1929,....

⁹ E. Dujardin, *Le Monologue intérieur*. Paris, Eds. Messein, 1925, p. 28.

A esta cita, por todos conocida, añadiremos otra del mismo Dujardin, que nos permitirá centrarnos en lo que hemos anunciado como tema fundamental de este artículo, a saber el análisis del monólogo interior practicado por Larbaud en su nouvelle *Amants, heureux amants...*:

«(...) le monologue intérieur-affirma Dujardin en la página 58 del citado estudio-, comme tout monologue est un discours du personnage mis en scène et a pour objet de nous introduire directement dans la vie intérieure de ce personnage, sans que l'auteur intervienne par des explications ou des commentaires, et, comme tout monologue, est un discours sans auditer et un discours non prononcé».

La no intervención comentativa o explicativa del autor a la que alude aquí Dujardin define, a nuestro entender, de forma mucho más exacta que la «expresión de los sentimientos íntimos» a la que se hace referencia en la cita anterior, lo que es la característica principal del monólogo de *Les Lauriers* y del de *Amants, heureux amants...*, y que no es otra que la ausencia, en ambos textos, de un contexto narrativo y por tanto de una voz narrativa que mediatiza la voz del personaje que monologa. En este sentido el monólogo interior encontraría su modelo en el soliloquio teatral, género tradicional que representaba la vida íntima del personaje sin ningún tipo de intervención narratorial.

No en vano el mismo Dujardin presenta su novela como homenaje a aquél que considera el «suprême romancier d'âmes, Racine»¹⁰.

El autor de *Les Lauriers* ve en Racine al maestro capaz de hacer surgir del subconsciente de sus personajes «les choses qui y sont enfermées et qui dans la réalité ne seraient jamais montées jusqu'à leurs bouches»¹¹. El primer objetivo del monólogo interior es, siguiendo de nuevo a Dujardin, «supprimer l'intervention, au moins l'intervention apparente de l'auteur et permettre au personnage de s'exprimer lui-même et directement, comme le fait au théâtre le monologue traditionnel»¹².

Esto nos lleva a establecer una primera diferencia fundamental entre el monólogo de Dujardin, el de Larbaud y el de Molly Bloom al final de *Ulises*, y aquellos otros monólogos que, como en el caso de Stendhal o del mismo Joyce, expresan los estados de conciencia del personaje, citando sus pensamientos en el contexto de un relato. Resulta sin embargo que, a pesar de las diferencias, la misma expresión «monólogo interior» ha venido utilizándose para designar ambos fenómenos, sin que críticos ni teóricos se hayan preocupado de señalar la ambigüedad de tales términos. Debemos a Gerard Genette y sobre todo a Dorrit Cohn el haber puesto de relieve este hecho, que pasó inadvertido al mismo Larbaud. En sus *Figures III*, Genette propone para textos como el de Dujardin la expresión «discours immédiat» que vendría a sustituir a la ya generalizada de «monologue intérieur»¹³. Dorrit Cohn por su parte, en su excelente

¹⁰ E. Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, Paris, Eds. Messein, 1925, p. 28.

¹¹ E. Dujardin, *Le Monologue intérieur*, op. cit. p. 36-37.

¹² *Ibid.*, p. 37.

¹³ G. Genette, *Figures III*. Paris, Seuil, 1972, p. 193.

estudio sobre los modos de representación de la vida síquica en la novela¹⁴, apuesta por conservar la expresión «monólogo interior» por la solidez que el uso y la tradición le han conferido, pero añadiendo los términos «autonome» o «rapporté» según los casos. Como bien puede deducirse, la expresión «monólogo interior autónomo» corresponde a aquellos textos en los que la voz del personaje de ficción, libre de todo patrocinio narrativo, expresa en primera persona sus pensamientos desde el principio hasta el final, sin necesidad de introducción alguna. El «monólogo interior referido, en cambio, se inserta en un contexto narrativo, aunque no por ello deja de ser discurso mental de un personaje.

El monólogo interior de *Amants, heureux amants...* se inscribe en la primera categoría y nos ofrece los pensamientos, sensaciones y recuerdos de Felice Francia, un joven al que Larbaud cede la palabra desde el principio de la «nouvelle» para que sea él mismo quien nos haga partícipes de sus amores con Inga y Cerri, las dos chicas que duermen en la habitación contigua, al tiempo que sueña y evoca a una tercera, ausente, pero representante sin duda del verdadero amor. El tema elegido se adapta perfectamente a la técnica empleada, pues como bien señala Crémieux¹⁵ «le monologue intérieur ne saurait convenir à tous les sujets». En *Amants, heureux amants...* Valery Larbaud se sirve del monólogo para mostrar la complejidad del alma de un joven, en la que se mezclan la sensualidad, la atracción por las chicas, el amor heroico y un enorme deseo de conocer y de aprender. El monólogo interior nos permite penetrar en el presente de una conciencia y conocer sus dudas, aspiraciones, sueños y fantasías. Esta complejidad se manifiesta de manera evidente en los sentimientos del héroe, que sueña primero con que Inga permanezca a su lado, para cambiar de opinión un minuto después y pensar que sería mejor que él la acompañase, decidiendo finalmente que la dejará marcharse sola. La disponibilidad de la que goza el joven Francia le permite dar rienda suelta a su imaginación, combinando la realidad del presente con la multiplicidad de los futuros posibles. Felice Francia contempla todas las posibilidades de su vida: quedarse con Inga, marcharse con ella, permanecer junto a Cerri, o bien partir a la búsqueda de aquella otra, la ausente y siempre presente «celle à qui je pense». Tal situación se explica por el carácter del personaje, que lejos de aparecer como una personalidad formada y bien definida, se nos presenta en ese estado neutro y latente que define a la juventud y que se caracteriza por las aspiraciones, sueños y veleidades. Larbaud consigue así que el monólogo triunfe en la meditación de un sugestivo presente que transcurre uniendo íntimamente lo real y lo imaginario.

El texto de Larbaud, que desde un punto de vista genérico podemos calificar de «nouvelle» (y no de «court roman» como apunta el autor de la pequeña introducción)¹⁶, aparece como un texto breve de 40 páginas no sólo por la fidelidad que guarda a las reglas del género, sino también por las necesidades impuestas por la técnica empleada. «La brièveté-como muy acertadamente indica M. Ramond-fait tolérer ce que le procédé

¹⁴ D. Cohn, *La transparence intérieure*. Paris, Seuil, 1981, p. 28-31.

¹⁵ B. Crémieux, *XXe siècle, 1ère série*, p. 149.

¹⁶ V. Larbaud, *Amants, heureux amants...* Paris, Gallimard, 1981, p. 7. La paginación que de esta obra indicaremos en lo sucesivo remite a esta edición.

risque d'avoir de lassant et de monotone, puisqu'il procède, un peu comme le style de Péguy, par une très lente progression, faite de répétitions, d'abandons et de reprises»¹⁷.

A la brevedad textual se añade la simplicidad de la situación, que contribuye a que el monólogo de Francia resulte inteligible para el lector. Por ello no podemos estar de acuerdo con la opinión de Jean de Pierrefeu que, el 19 de diciembre de 1923, en un artículo publicado en el *Journal des Débats*, reprochaba a Larbaud el hermetismo de *Amants, heureux amants...* Si bien el monólogo de Larbaud, como todo monólogo interior, exige en ocasiones un trabajo de crítica interna por parte del lector para llegar a la completa comprensión textual, la tarea que a éste se le exige no llega a alcanzar en ningún momento el grado de dificultad que presentan monólogos como el de *Ulises*, dado que todos los pensamientos, sueños o recuerdos del que monologa giran en torno a las mujeres, protagonistas femeninas que conforman la situación. A las jóvenes presentes ya citadas, Inga y Cerri, se añade y opone una tercera, la ausente y anónima «celle à qui je pense». La presentación de estos personajes se revela problemática, dado que el procedimiento empleado consiste en la utilización de un sistema pronomial que carece de valor referencial. Tal situación que desde luego no favorece al acto de lectura, resulta sin embargo sumamente verosímil dada la naturaleza del texto de Larbaud. Parece evidente que aquél que se entrega a una meditación interior, produciendo discursos no pronunciados que a nadie dirige sino a sí mismo, evoque en sus pensamientos a personas o acontecimientos que, por ser bien conocidos para él, carecen de una exposición previa. De ahí la utilización por parte de Francia de las formas pronominales de tercera persona en femenino («elles», «celle à qui je pense») carentes de un antecedente próximo o de un referente estable que nos permita identificarlas rápidamente. Nos vemos pues obligados en ocasiones a hacer uso de un contexto más amplio, a prolongar nuestro tiempo de lectura para saber que ese «Elles» que encontramos bruscamente en la línea 8ª de la 1ª página, se refiere a Cerri (línea 5) y a Inga (3ª línea de la página siguiente).

Más problemático es el caso de «celle à qui je pense», la ausente-presente, la amante lejana y al mismo tiempo cercana, de la que sólo poseemos una información fragmentaria y fragmentada, que pacientemente deberemos acumular y reajustar para llegar a alcanzar ese saber que todo lector persigue.

En lo que se refiere a la localización de los personajes, el texto de Larbaud no presenta, sin embargo, ninguna dificultad. Desde el principio de la «nouvelle» se nos informa de las coordenadas espacio-temporales, que nos permitirán situar rápidamente al personaje: la referencia a Palavas, realizada en la primera línea del texto informa al lector de la situación geográfica del personaje, en una pequeña localidad costera del sur de Francia, cercana a la ciudad de Montpellier.

Por otra parte ese «soleil qui (...) jaillit à travers les lames de la persienne» (p. 115) y la sensación de bienestar que dice experimentar el joven Francia al poder dejar la ventana abierta toda la noche («c'est bon de pouvoir laisser la fenêtre ouverte toute la

¹⁷ M. Raimond, *La crise du roman*. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt. Paris, J. Corti, 1985, p. 283.

«nuit, à ce commencement de novembre», p. 115), nos informa de la situación particular del personaje, en el interior de un habitación.

En cuanto a la coordenada temporal, Larbaud se ajusta a las normas propias del monólogo, iniciando el de su joven personaje en el momento del despertar matinal, cuando abandonando el estado de inconsciencia nocturno, pasamos por ese otro, momentáneo, de semiconsciencia, para alcanzar seguidamente la lucidez. Estas etapas quedan perfectamente reflejadas en el texto de Larbaud: los primeros pensamientos de Francia se refieren al mundo exterior, cuando al despertarse observa los objetos que conforman el decorado de la escena:

Les bouteilles et les coupes sur la table et sur le guéridon, la bouteille encore bouchée, dans le seau à glace; ce désordre» (p.115)

Esta pequeña sección textual no corresponde en realidad al mundo de los pensamientos, sino más bien a un simple registro del mundo exterior circundante, que aparece descrito mediante frases nominales con objeto de mostrar la percepción del despertar.

Las frases siguientes, en cambio, van a indicar el paso a ese otro estado, ya consciente, que permite al joven Francia expresar sensaciones y sentimientos:

«J'aime me sentir seul à cette heure la plus fraîche et la plus solitaire; la plus, de toutes, lucide.
Elle réduit à leurs justes proportions toutes les histoires de... Bon de se retrouver soi-même, l'esprit net et tranquille, désabusé, après la confusion et le délire» (p. 115).

Como podemos comprobar Larbaud no se contenta sólo con situar el inicio del monólogo en el momento de despertar matinal, sino que pone además en boca de su personaje reflexiones generales tendentes a probar lo bien fundado de su situación temporal. El texto de Larbaud viene así a confirmar lo que más tarde será evocado como uno de los principios de la técnica del monólogo interior, a saber que el silencio, la soledad y la calma favorecen la exploración del yo, que pretende alcanzar el que monologa¹⁸.

A la calma del entorno vendrá a unirse la inmovilidad corporal del personaje, que tras el breve desplazamiento realizado desde su habitación hasta la de al lado, ocupada por las jóvenes, adopta una posición de quietud casi total, formulando además su deseo de mantenerse así «Ne pas bouger» (p. 116). Esta posición permite además a Larbaud evitar la dificultad que encuentra el monólogo cuando tiene que dar cuenta de las actividades físicas realizadas por el personaje que monologa, ya que éste se ve obligado a comentar sus movimientos al mismo tiempo que los realiza. No obstante, la inmovilidad de Felice Francia en esta primera parte de la «nouvelle» no es absoluta, pero Larbaud encuentra una solución sumamente satisfactoria y convincente para superar la dificultad a la que antes aludíamos. Tal solución consiste en el empleo del infinitivo para

¹⁸ V. D. Cohn, op. cit. p. 251.

describir los actos de su personaje: «M'entendre sur le canapé; retourner ce coussin» p. 115). Se evita sí la aparición del «yo» asociado a un verbo de acción en presente, procedimiento que encontramos en el monólogo del Daniel Prince de Dujardin y que no resulta muy creíble, dado que no parece lógico que prestemos tanta atención a nuestros actos como para tener que enumerarlos a nosotros mismos. Parece en cambio mucho más verosímil el procedimiento de Larbaud, que expresa los actos de Francia no en el momento mismo en que éste los lleva a cabo, sino en el instante que precede a su realización, es decir, se trata de actos proyectados, o si se quiere, de expresión de intenciones previas.

La posición de calma y quietud que, como decíamos antes, encontramos en la primera parte de *Amants, heureux amants*..., no se mantiene hasta el final del texto. Felice Francia no permanece todo el tiempo en el mismo lugar; el monólogo de la habitación del hotel, se ve interrumpido por el desplazamiento del personaje hasta la estación de Montpellier, donde las jóvenes Inga y Cerri cogen el tren que las llevará a Niza. El paso de una situación a otra se refleja tipológicamente por los espacios en blanco, que aparecen en la página 139 separando ambas secciones textuales. Estos espacios en blanco, en el caso de textos como el que nos ocupa, escrito en monólogo interior, adquieren una particular importancia, ya que no indican sólo el paso del tiempo, sino también, y sobre todo, la interrupción de los pensamientos del personaje. Si tenemos en cuenta que en un monólogo autónomo, dada la ausencia de un narrador que pueda intervenir en la estructura temporal, el tiempo avanza sólo por la articulación y encadenamiento de los pensamientos, debemos decir que *Amants, heureux amants*... no presenta un movimiento uniforme y que nos encontramos pues con monólogo intermitente.

Conviene también señalar que el cambio que se produce en la coordenada espacial, al pasar de un espacio cerrado (la habitación) a un espacio abierto (las calles de la ciudad), implica la aparición de lo que Jacques Dubois denomina la «description ambulatoire»¹⁹. El paseo de Felice Francia por las calles de Montpellier, medio muy favorable también para la expresión de sentimientos y la mediatación interior, hace que, lógicamente, el personaje se sienta atraído por la múltiple realidad circundante, que pasará a inscribirse en el fluir de sus pensamientos. Se trata de dar cuenta del recorrido realizado, privilegiando las referencias o descripciones de aquellos lugares o monumentos que el personaje percibe de formas más intensa debido a su estado o situación particular. No de otro modo podemos explicar el hecho de que Francia, este joven sensual y siempre atraído por la belleza femenina, decida, al volver de la estación, pasar por la Place de la Comédie, vulgarmente llamada Plaza del Huevo, para poder observar de cerca el bello monumento de Las Tres Gracias, que lo consolarán de la ausencia de sus jóvenes amigas:

«Si elles pouvaient voir Felice Francia tout désespéré, tout chaviré para leur départ, remontant la rue Maguelone et arrivant sur la place de la Comédie. C'est ça: attendris-toi sur toi même!

¹⁹ J. Dubois, *Romanciers français de l'instantané au XIXe s* Bruxelles, 1963, p. 135.

Je traverserai l'oeuf pour passer plus près des Trois Grâces. Voilà une des choses qui vont me consoler bien vite, avec les jardins et...Salut, les Trois Soeurs, les trois plus belles filles de Montpellier. (Et l'éloge n'est pas mince). Salut, la triple montée depuis les pieds jusqu'au torse, la couronne des six bras tendres et vigoureux, et les trois attelages de seins, chacun de chaque pair tirant de son côté. Leur rondeur ingénue; leur air d'attente, toujours. Et quand on les prend tout à coup à tâtons, par-dessous les bras, on sent leurs museaux frais et lisses au creux des mains, surpris; et alors ils font tout ce qu'ils savent: la moue.

Bienheureux cet homme-là d'avoir pu dresser sur la place publique, nues et sans honte, les filles de son esprit. Quelle expérience, quelle longue méditation du corps féminin...» (p. 140-41).

Como podemos comprobar en esta cita, los pensamientos de Francia oscilan entre la información detallada del objeto en cuestión (en este caso el monumento de Las Tres Gracias) y las reflexiones generales que su contemplación provoca: «Bienheureux cet homme-là d'avoir pu dresser...» Esta reflexión, formulada claramente a modo de bienaventuraza, máxima o moral, viene a mostrarnos a un Larbaud moralista, que formula juicios sólidos y bien definidos, presentados como conclusión de sus pensamientos. Un claro ejemplo de esta tendencia lo encontramos en las páginas 133 y 134, donde Francia se extiende en consideraciones sobre Pauline, una chica que se aloja en su mismo hotel y que representa para él el tipo mismo de la joven casadera:

«Adieu, Pauline Consolat; aïeud jeune fille à marier, Car c'est visiblement ce qu'elle est.

L'eau qui dort, et probablement ce que devait être, avant son mariage, celle à qui je pense.

Triste existence, celle de ces filles-là, et Madame Mère n'avait pas l'air commode. La longue attente du fiancé, les déceptions, les situations qui ne conviennent pas les dots qui ne sont pas en rapport, les petites faveurs distribuées çà et là avec la préoccupation de savoir si elles rapporteront ou si elles seront perdues pour le «bon motif». Oh, même pas ça: le penchant et tout ce qui pourrait devenir l'amour, constamment rebutés, finissent par disparaître. Elles ne connaîtront jamais ce beau sentiment de la vierge amoureuse, à qui sa propre personne devient sacrée, et digne d'être protégée et défendue par tous les moyens, du moment que dans son âme elle l'a donnée à celui qu'elle aime.

Comme il doit être fatigant et attristant, cet effort continu pour se conformer aux opinions, règles et convenances du monde impossible qui les entoure».

Como podemos ver, este Larbaud moralista utiliza el principio lógico argumentativo de la parte por el todo; partiendo de un caso concreto e individual, el de Pauline, se pasa a la formulación de reflexiones que se aplican a toda una clase o colectividad, la de las «filles à marier». A nivel discursivo, la aparición de las marcas de plural («ces filles-là», «elles ne connaîtront jamais»), oponiéndose a las de singular son los signos más evidentes de este paso de lo particular a lo general. En otras ocasiones será la aparición del pronombre «Nous», viniendo a sustituir al «Je» que monologa, la que nos indique el carácter de sentencia y verdad general que adquiere el discurso del personaje. Así sucede, por ejemplo, en esta sección textual, que reproducimos a continuación, en

la que Francia reflexiona sobre la imposibilidad para el ser humano de mostrarse tal cual es, abandonando los artificios y máscaras que le impone la vida en sociedad:

«Nous avons beau faire, nous ne pouvons pas être absolument naturels, et nous n'avons pas grand avantage à l'être. Le sourire du marchand, la manière du médecin, l'allure militaire. Ce sont les masques grossiers, mais dès qu'on les quitte, on est contraint d'en mettre d'autres» (p. 143).

Lo que de dudoso, frágil o evanescente puede haber en un monólogo interior, se pierde aquí para dar paso a un discurso cerrado, firme y bien construido en la más pura tradición de los moralistas. Los recuerdos, casos y situaciones que afloran al pensamiento del joven Francia, vienen a ser pues finalmente ilustraciones de teorías y reflexiones que pueden llegar a alcanzar el carácter de universales. El monólogo de *Amants, heureux amants...* avanza así a modo de melodía, con variaciones rítmicas, que mezclan la calma del pensamiento íntimo en formación con la firmeza e incluso exasperación del pensamiento universal y concluyente. Pero no será éste último el ritmo elegido por Larbaud para dar fin al monólogo de su héroe; hábil conocedor de la técnica empleada, nuestro autor era consciente de que la forma más verosímil de concluir un monólogo consiste precisamente en dar la impresión contraria, es decir la de que éste continúa. Por ello, el monólogo de Felice Francia se apacigua al final, adoptando un ritmo pausado que le permite soñar con un futuro posible e imaginar un próximo encuentro fortuito con su amada Inga:

El puis il pourra y avoir une rencontre fortuite; mais ce sera sur un autre plan. Mademoiselle Ingeborg. Monsieur Francia. Quelle agrétable surprise! Peut-être dans un restaurant, ou sur le pont d'un bateau, ou dans le couloir d'un wagon. Elle, avec la nouvelle amie, la cara, la diletta, l'«unica». Et moi, tout seul, probablement. (p. 155).

Este final abierto, con la evocación explícita del futuro y la apertura textual hacia un porvenir desconocido, hace suponer que el monólogo de Felice Francia continúa, que su pensamiento, errante, seguirá mezclando realidad y fantasía en esa eterna búsqueda del universo femenino, que hará célebre al héroe de Valery Larbaud.