

UNIVERSIDAD DE SEVILLA. FACULTAD DE FILOLOGÍA.

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA FRANCESA.

**LA CONFIGURACIÓN DEL
ELEMENTO NATURAL
EN LAS NOVELAS DEL *TERROIR*:**

MARIA CHAPDELAINÉ, DE LOUIS HÉMON; *TRENTE ARPENTS*, DE
RINGUET; *LE SURVENANT* Y *MARIE-DIDACE*, DE GERMAINE
GUÈVREMONT.

TESIS

QUE PARA OBTENER

EL TÍTULO DE DOCTORA EN FILOLOGÍA

PRESENTA

VIRGINIA RODRÍGUEZ GARCÍA.

La presente tesis se llevó a cabo bajo la supervisión académica de la Dra. D^a Adelaida Porras Medrano, Profesora Titular del Departamento de Filología francesa, de la Universidad de Sevilla.

1.

SUMARIO.

1. SUMARIO.

1. SUMARIO.	2.
2. RESUMEN.	22.
3. INTRODUCCIÓN.	26.
3.1. Planteamiento del problema.	27.
3.2. Hipótesis.	27.
3.3. Objetivos.	28.
3.3.1. Objetivo general.	28.
3.3.2. Objetivos específicos.	28.
3.4. Pertinencia de la investigación.	30.
3.5. Limitaciones de la investigación.	33.
4. CONTEXTO ESPACIO-TEMPORAL: QUEBEC.	34.
4.1. Perspectiva general.	35.
4.2. Superficie y límites geográficos.	36.
4.3. Clima y vegetación.	36.
4.4. Recursos naturales e industriales.	36.

4.5. Geografía política.	37.
4.6. Demografía.	38.
4.7. Aproximación histórica.	39.
4.7.1. Una colonia llamada <i>Nouvelle-France</i>	39.
4.7.2. Provincia británica...	40.
4.7.3. ...Y provincia canadiense: Quebec.	40.
4.7.4. El nacionalismo, una constante histórica.	41.
4.7.5. Intentos de separatismo.	42.
4.7.6. Nuevas estrategias.	42.
4.8. Idioma y religión.	43.
4.9. Quebec en la literatura quebequesa.	45.
4.9.1. Quebec en <i>Maria Chapdelaine</i>	46.
4.9.2. Quebec en <i>Trente arpents</i>	47.
4.9.3. Quebec en <i>Le Survenant</i> y en <i>Marie-Didace</i>	49.
5. CONTEXTO LITERARIO. LA NOVELA DEL <i>TERROIR</i>.	52.
5.1. Introducción.	53.
5.2. Delimitación conceptual. Una definición provisional.	53.
5.3. Dialéctica terminológica.	54.
5.3.1. Breve recorrido por las diversas denominaciones.	54.
5.3.2. Factores que determinan una problemática conceptual.	56.
5.3.2.1. Diversidad geográfica.	56.
5.3.2.2. Diversidad lingüística.	57.
5.3.2.3. Clasificaciones más y menos amplias.	57.
5.3.2.4. Denominaciones restringidas a un área o una	

época.	58.
5.3.5.5. Consideraciones en relación con el título de algunas novelas.	58.
5.3.5.6. ¿Canadiense, quebequés, franco-canadiense, canadiense en lengua francesa...?	58.
5.4. ¿Qué terminología adoptar?	59.
5.4.1. ¿Por qué "novela del <i>terroir</i> "?	60.
5.4.2. Justificación de nuestra elección terminológica.	60.
5.5. ¿Qué es el <i>terroir</i>?	62.
5.5.1. El <i>terroir</i> en la literatura.	62.
5.6. La expresión "novela del <i>terroir</i>" en Quebec.	63.
5.6.1. Bases ideológicas de la novela del <i>terroir</i>	65.
5.6.1.1. <i>L'idéologie de la conservation</i>	66.
5.6.1.2. El dilema de la emigración.	67.
5.6.1.3. Función utilitaria de la novela del <i>terroir</i>	67.
5.6.2. Bases literarias de la novela del <i>terroir</i>	68.
5.6.3. Bases económicas de la novela del <i>terroir</i> : el agriculturismo.	70.
5.7. Representantes.	70.
6. METODOLOGÍA.	72.
6.1. Introducción.	73.
6.2. Metodología.	73.
6.3. Procedimiento.	74.

7. CORPUS OBJETO DE ESTUDIO.	76.
7.1. <i>Maria Chapdelaine</i>, de Louis Hémon.	77.
7.2. <i>Trente Arpents</i>, de Ringuet.	78.
7.3. <i>Le Survenant</i>, de Germaine Guèvremont.	78.
7.4. <i>Marie-Didace</i>, de Germaine Guèvremont.	78.
7.5. Criterios de selección del <i>corpus</i>.	78.
7.6. Material.	79.
8. MARIA CHAPDELAINÉ, DE LOUIS HÉMON.	82.
8.1. Louis Hémon.	83.
8.1.1. Hémon, ¿autor de un único libro?	86.
8.1.2. Reconocimiento póstumo.	87.
8.2. <i>Maria Chapdelaine</i>.	90.
8.2.1. El proceso de creación de <i>Maria Chapdelaine</i>	90.
8.2.1.2. Eva Bouchard, sosias de <i>Maria Chapdelaine</i>	91.
8.2.2. Publicación de <i>Maria Chapdelaine</i>	92.
8.2.2.1 ...por entregas.	92.
8.2.2.2 ...y en volumen.	93.
8.2.3. <i>Maria Chapdelaine</i> , un éxito de ventas internacional.	93.
8.2.4. Traducciones de <i>Maria Chapdelaine</i>	93.
8.2.5. Avatares editoriales y modificaciones del texto original.	94.
8.2.6. El título: ¿ <i>Maria Chapdelaine</i> a secas, o algo más...?	94.
8.2.7. Síntesis de la trama.	95.
8.2.8. La estructura.	96.
8.2.9. Simbolismo.	97.

8.2.9.1. El mito de Maria Chapdelaine.	98.
8.2.10. La influencia de la novela: obras basadas en <i>Maria Chapdelaine</i>	99.
8.2.10.1. Teatro.	99.
8.2.10.2. Cine.	99.
8.2.10.3. Televisión.	100.
8.2.10.4. Adaptaciones y secuelas literarias.	101.
9. TRENTE ARPENTS, DE RINGUET.	104.
9.1. Philippe Panneton, <i>alias</i> Ringuet: vida y obra.	105.
9.1.1. Obra póstuma.	109.
9.1.2. Ringuet, ¿autor de un único libro?	109.
9.2. <i>Trente arpents</i>	110.
9.2.1. Avatares editoriales y modificaciones del texto original.	110.
9.2.2. El título de <i>Trente arpents</i>	111.
9.2.2.1. Un <i>arpent</i> no es un "arpende".	111.
9.2.2.2. "Treinta fanegas".	112.
9.2.3. Síntesis de la trama.	113.
9.2.4. Estructura.	113.
9.2.5. Trascendencia literaria.	114.
9.2.6. La influencia de <i>Trente arpents</i> : Ringuet y <i>Trente arpents</i> hoy.	115.
10. LE SURVENANT Y MARIE-DIDACE, DE G. GUÈVREMONT.	116.
10.1. Germaine Guèvremont: vida y obra.	117.

10.2. <i>Le Survenant</i> y <i>Marie-Didace</i>.	121.
10.2.1. Génesis y fuentes de inspiración.	121
10.2.2. El origen del personaje del Survenant, una triple influencia.	122.
10.2.2.1. El aventurero Jolie-Coeur y la criada Félicité.	122.
10.2.2.2. El Survenant, socios de Bill Nyson.	123.
10.2.2.3. Alfred DesRochers, otro modelo del Survenant. ..	123.
10.2.3. Precedentes literarios del Survenant en la obra de Germaine Guèvremont.	124.
10.2.3.1. Johnny [sic] Giasson.	124.
10.2.3.2. El indio Charles Jones.	124.
10.2.3.3. El título de <i>Le Survenant</i> : Pansu le Survenant.	124.
10.2.4. Avatares editoriales y modificaciones del texto original.	125.
10.2.5. <i>Le Survenant</i> y <i>Marie-Didace</i> , un éxito de público.	126.
10.2.6. Síntesis de las tramas de <i>Le Survenant</i> y de <i>Marie-Didace</i>	126.
10.2.6.1. <i>Le Survenant</i>	126.
10.2.6.2. <i>Marie-Didace</i>	127.
10.2.7. La estructura de <i>Le Survenant</i> y de <i>Marie-Didace</i>	128.
10.2.7.1. ¿Una o dos novelas?	129.
10.2.8. El simbolismo del personaje del Survenant.	129.
10.2.9. Trascendencia literaria.	131.
10.2.10. La influencia actual de <i>Le Survenant</i> y de <i>Marie-Didace</i>	132.
10.2.11. Adaptaciones radiofónicas, cinematográficas y televisivas de <i>Le Survenant</i> y de <i>Marie-Didace</i>	132.
10.2.11.1. Radio.	132.

10.2.11.2. Televisión.	133.
10.2.11.3. Cine.	134.
RESULTADOS.	136.
11. MECANISMOS DE CONFIGURACIÓN DEL ELEMENTO NATURAL EN <i>MARIA CHAPDELAINÉ, TRENTE ARPENTS, LE SURVENANT Y MARIE-DIDACE.</i>	136.
11.1. La naturaleza en <i>Maria Chapdelaine.</i>	138.
11.1.1. La omnipresencia de la naturaleza.	138.
11.1.2. La naturaleza, protagonista.	141.
11.1.3. La naturaleza y los personajes.	141.
11.1.4. La naturaleza y los sentimientos de los personajes.	143.
11.1.5. La naturaleza y el sonido.	145.
11.1.5.1. El sonido y la primavera.	147.
11.1.5.2. El sonido y los insectos.	147.
11.1.5.3. El silencio y la muerte.	148.
11.1.5.4. La naturaleza en las canciones.	150.
11.1.6. La naturaleza como referente espacial.	151.
11.1.7. La naturaleza y el tiempo.	153.
11.1.7.1. El tiempo meteorológico.	153.
11.1.7.2. Las estaciones del año.	154.
11.1.7.3. El invierno.	154.
11.1.7.4. La primavera y el verano.	156.
11.1.7.5. El tiempo cronológico.	159.
11.1.7.6. El tiempo y la agricultura.	159.

11.2. La naturaleza en <i>Trente arpents</i>.	161.
11.2.1. La omnipresencia de la naturaleza.	162.
11.2.2. La descripción de la naturaleza.	163.
11.2.3. La descripción de la naturaleza por medio de los sentidos.	164.
11.2.3.1. El sentido del oído. La naturaleza y el sonido.	164.
11.2.3.2. El sonido de los insectos.	166.
11.2.3.3. Las canciones en relación con la naturaleza.	166.
11.2.3.4. El silencio.	166.
11.2.3.5. El sentido del olfato.	167.
11.2.3.6. El sentido del gusto.	168.
11.2.3.7. El sentido del tacto.	168.
11.2.4. La naturaleza y los personajes.	169.
11.2.5. La naturaleza como referente espacial.	170.
11.2.6. La naturaleza y el tiempo.	171.
11.2.6.1. El tiempo meteorológico.	171.
11.2.6.2. El invierno.	172.
11.2.6.3. La naturaleza como referente del tiempo cronológico.	173.
11.2.6.4. La tierra, regente del tiempo.	174.
11.3. La naturaleza en <i>Le Survenant</i> y en <i>Marie-Didace</i>.	176.
11.3.1. La naturaleza y los personajes.	178.
11.3.2. La naturaleza en el interior del hogar.	180.

11.3.3. La descripción de la naturaleza por medio de los sentidos.	181.
11.3.3.1. La naturaleza y el sonido.	181.
11.3.3.2. El sonido y los animales.	184.
11.3.3.3. El sonido y los personajes.	187.
11.3.3.4. La naturaleza y la música.	188.
11.3.3.5. Los sentidos del olfato y del gusto.	190.
11.3.4. La naturaleza como referente espacial.	192.
11.3.4.1. El espacio y los personajes.	193.
11.3.5. La naturaleza y el tiempo.	195.
11.3.5.1. El transcurso del tiempo cronológico.	196.
11.3.5.2. El transcurso del tiempo y el agua.	199.
11.3.5.3. El tiempo y la fauna.	201.
11.3.5.4. El carácter cíclico del tiempo.	202.
11.3.5.5. El transcurso del tiempo y la religión.	204.
11.3.5.5.1. Presencia y función de la religión.	205.
11.3.5.6. El tiempo meteorológico.	208.
11.3.5.7. El tiempo y la conversación.	211.
11.3.5.8. Las estaciones del año.	212.
11.3.5.9. El frío. El invierno, el otoño.	212.
11.3.5.10. El calor. La primavera, el verano.	217.
11.4. Repertorio de elementos naturales.	220.
11.4.1. La tierra.	220.
11.4.1.1. La vida en la tierra: la vida rural.	220.
11.4.1.2. El trabajo de la tierra: la agricultura.	220.
11.4.1.3. Otros elementos minerales. El camino.	220.

11.4.2. El agua.	221.
11.4.2.1. El río.	221.
11.4.2.2. La lluvia.	221.
11.4.2.3. La nieve.	221.
11.4.2.4. El hielo. El deshielo.	221.
11.4.3. La flora.	221.
11.4.3.1. El árbol.	221.
11.4.3.2. El bosque. La deforestación.....	221.
11.4.3.3. Materiales derivados de la flora. La madera, el humo, el papel.	221.
11.4.4. La fauna.	221.
11.4.4.1. Animales domésticos.	221.
11.4.4.2. Animales salvajes.	221.
11.4.4.3. Materiales derivados de los animales. La lana, la piel.	221.
11.4.5. El tiempo. Las estaciones del año.	221.
11.4.5.1. El frío. El invierno, el otoño.	221.
11.4.5.2. El calor. La primavera, el verano. El sol.	221.
11.5. Mecanismos de configuración de los elementos naturales en <i>Maria Chapdelaine, Trente arpents, Le Survenant y Marie-Didace.</i>	222.
11.5.1. Recursos semánticos.	222.
11.5.1.1 Sinonimia.	223.
11.5.1.2. Campos semánticos.	223.
11.5.1.3. Connotación.	223.
11.5.2. Recursos retóricos.	223.

11.5.2.1. Comparación.	223.
11.5.2.2. Metáfora.	223.
11.5.2.3. Alegoría.	223.
11.5.2.4. Personificación.	223.
11.5.2.5. Repetición.	223.
11.5.2.6. Paralelismo.	223.
11.5.2.7. Antítesis.	223.
12. ANÁLISIS SEMÁNTICO.	225.
12.1. La tierra en <i>Maria Chapdelaine</i>.	225.
12.1.1. Presencia y función de la tierra.	225.
12.1.2. La tierra y los personajes.	225.
12.1.3. La tierra como patria.	227.
12.1.4. La tierra como elemento constructivo.	227.
12.1.5. La tierra como parcela cultivable.	227.
12.1.6. El trabajo de la tierra: la agricultura.	227
12.1.6.1. La superioridad de la vida rural.	228.
12.1.6.2. La expresión "faire de la terre".	229.
12.1.6.3. La dureza de la vida rural.	229.
12.1.6.4. La dureza del trabajo agrícola.	230.
12.1.6.5. Agricultura <i>versus</i> nomadismo.	231.
12.1.6.6. La agricultura a ojos de Maria Chapdelaine.	232.
12.1.6.7. La agricultura vista por el nómada.	233.
12.1.7. Otros elementos minerales.	234.
12.2. La tierra en <i>Trente arpents</i>.	235.

12.2.1. La tierra, protagonista.	235.
12.2.1.1. La tierra, un personaje femenino.	237.
12.2.2. La tierra como espacio de la acción.	237.
12.2.3. Las medidas de la tierra: "trente arpents".	238.
12.2.4. La tierra y los personajes.	238.
12.2.5. La tierra como defensa del frío.	240.
12.2.6. Relación tierra-hombre.	240.
12.2.7. La tierra como encarnación de la fertilidad.	242.
12.2.7.1. La oposición fertilidad de la tierra / infertilidad de la ciudad.	243.
12.2.8. La tierra y el sexo: la tierra como esposa y amante.	244.
12.2.9. La tierra como una diosa.	245.
12.2.10. La tierra como una prisión.	246.
12.2.11. La tierra como señor feudal.	247.
12.2.12. La tierra como patria.	248.
12.2.12.1. El abandono de la tierra: la emigración.	249.
12.2.12.2. La permanencia en la tierra y la religión.	250.
12.2.13. La tierra y la ética personal.	251.
12.2.14. La tierra y la economía.	252.
12.2.14.1. La propiedad de la tierra.	253.
12.2.15. La agricultura en <i>Trente arpents</i>	255.
12.2.15.1. El trabajo agrícola y la connotación negativa.	257.
12.2.15.2. La agricultura y los personajes.	259.
12.2.16. La tierra, motivo de la conversación en <i>Trente arpents</i>	259.
12.3. La tierra en <i>Le Survenant</i> y en <i>Marie-Didace</i>.	262.

12.3.1. Presencia y función de la tierra.	262.
12.3.2. La tierra y la economía.	266.
12.3.3. La tierra y los personajes.	269.
12.3.4. El trabajo de la tierra: la agricultura.	273.
12.4. El agua en <i>Maria Chapdelaine</i>.	278.
12.4.1. El río.	278.
12.4.2. La lluvia.	279.
12.4.3. La nieve.	280.
12.4.4. El hielo y el deshielo.	281.
12.5. El agua en <i>Trente arpents</i>.	283.
12.5.1. La navegación.	285.
12.6. El agua en <i>Le Survenant</i> y en <i>Marie-Didace</i>.	287.
12.6.1. El agua como un elemento peligroso.	290.
12.6.2. El agua y los personajes.	291.
12.6.3. La navegación.	296.
12.6.4. La navegación y los personajes.	298.
12.6.5. La nieve, el hielo, el granizo.	301.
12.7. La flora en <i>Maria Chapdelaine</i>.	304.
12.7.1. El árbol.	305.
12.7.2. El bosque.	305.
12.7.2.1. El bosque como decorado.	306.
12.7.2.2. El aislamiento del bosque.	307.
12.7.2.3. El bosque y la connotación.	307.
12.7.2.4. El bosque como un elemento amenazador.	310.
12.7.2.5. El bosque y la muerte.	311.

12.7.2.6. La deforestación como desnudez.	313.
12.7.3. Los materiales derivados: la madera, el fuego, el humo, el papel.	314.
12.8. La flora en <i>Trente arpents</i>.	318.
12.8.1. El árbol.	318.
12.8.2. El bosque.	320.
12.8.3. Los materiales derivados: la madera.	320.
12.9. La flora en <i>Le Survenant</i> y en <i>Marie-Didace</i>.	323.
12.9.1. La vegetación y los personajes.	325.
12.9.2. El árbol.	327.
12.9.3. Los derivados de la flora. La madera, el fuego, el humo.	330.
12.9.3.1. La madera.	330.
12.9.3.2. El fuego.	332.
12.9.3.3. La flora y sus derivados en la cocina.	336.
12.10. La fauna en <i>Maria Chapdelaine</i>.	338.
12.10.1. Los animales domésticos.	338.
12.10.2. Los animales salvajes.	339.
12.10.3. Los materiales derivados de los animales: la lana, la piel.	339.
12.11. La fauna en <i>Trente arpents</i>.	342.
12.11.1. Las funciones de la fauna.	343.
12.11.2. La fauna y el tiempo atmosférico.	343.
12.11.3. La fauna y los personajes.	344.
12.11.4. Los materiales derivados: la piel.	345.
12.12. La fauna en <i>Le Survenant</i> y en <i>Marie-Didace</i>.	346.
12.12.1. Los animales domésticos.	349.

12.12.2. Los animales salvajes.	350.
12.12.3. Las aves.	350.
12.12.4. Los animales y los personajes.	354.
12.12.5. La caza y la pesca.	357.
12. 12.6. Las materiales derivados de los animales: la lana, la piel.	360.
12.12.7. Los derivados de la fauna en la cocina.	363.
13. RECURSOS RETÓRICOS.	366.
13.1. La comparación en relación con la naturaleza en <i>Maria Chapdelaine</i>.	367.
13.1.1. La comparación de elemento natural con elemento no natural.	367.
13.1.1.1. La comparación con la arquitectura.	368.
13.1.1.2. Las comparaciones bélicas.	368.
13.1.2. La comparación de elemento no natural con elemento natural.	369.
13.1.2.1. La comparación con el campo.	369.
13.1.2.2. La comparación con los animales.	370.
13.1.2.3. La comparación de la naturaleza con los humanos.	371.
13.1.3. La comparación de elemento natural con elemento natural.	372.
13.2. La comparación en relación con la naturaleza en <i>Trente arpents</i>.	373.
13.2.1. La comparación de elemento no natural con elemento natural.	373.
13.2.1.1. La comparación con los animales.	374.

13.2.1.2. La comparación con el agua.	375.
13.2.1.3. La comparación y los personajes	375.
13.2.1.4. La comparación y los sentimientos de los personajes.	376.
13.2.2. La comparación de elemento natural con elemento natural.	377.
13.2.3. La comparación de elemento natural con elemento no natural.	377.
13.3. La comparación en relación con la naturaleza en <i>Le Survenant</i> y en <i>Marie-Didace</i>.	379.
13.3.1. La comparación con el agua.	381.
13.3.2. La comparación con la agricultura.	382.
13.3.3. La comparación con la fauna.	382.
13.3.4. La comparación con la vegetación.	389.
13.4. La metáfora y la alegoría en relación con la naturaleza en <i>Marie Chapdelaine</i>.	392.
13.4.1. Metáfora, alegoría y arquitectura.	394.
13.4.2. Metáforas y alegorías bélicas.	394.
13.4.3. La deforestación como una epopeya.	394.
13.5. La metáfora y la alegoría en relación con la naturaleza en <i>Trente arpents</i>.	397.
13.5.1. Metáforas en relación con la tierra.	400.
13.5.2. Metáforas y alegorías bélicas.	400.
13.6. La metáfora y la alegoría en relación con la naturaleza en <i>Le Survenant</i> y <i>Marie-Didace</i>.	402.
13.6.1. La metáfora, la alegoría y la caracterización del entorno. ...	402.

13.6.2. La metáfora, la alegoría y la caracterización de los personajes.	403.
13.6.3. La metáfora, la alegoría y la agricultura.	405.
13.6.4. El árbol y la alegoría.	407.
13.6.5. La metáfora, la alegoría y la fauna.	408.
13.7. La personificación en relación con la naturaleza en <i>Maria Chapdelaine</i>.	410.
13.8. La personificación en relación con la naturaleza en <i>Trente arpents</i>.	413.
13.8.1. La tierra, un personaje de <i>Trente arpents</i>	416.
13.9. La personificación en relación con la naturaleza en <i>Le Survenant</i> y <i>Marie-Didace</i>.	420.
13.10. La recurrencia en relación con la naturaleza en <i>Maria Chapdelaine</i>.	423.
13.10.1. La repetición.	424.
13.10.2. El paralelismo.	425.
13.11. La recurrencia en relación con la naturaleza en <i>Trente arpents</i>.	427.
13.11.1. La repetición.	427.
13.11.2. El paralelismo.	428.
13.12. La recurrencia en relación con la naturaleza en <i>Le Survenant</i> y <i>Marie-Didace</i>.	431.
13.12.1. La repetición.	431.
13.12.2. El paralelismo.	432.
13.13. La antítesis en relación con la naturaleza en <i>Maria Chapdelaine</i>.	435.

13.13.1. El contraste de color y la naturaleza.	435.
13.13.2. Las funciones del color.	437.
13.13.3. El uso figurado del color de los elementos naturales.	438.
13.13.4. El color blanco.	439.
13.13.5. El color gris.	439.
13.13.6. Otros términos referentes al color.	440.
13.13.7. La luz.	441.
13.13.7.1. La oposición lumínica.	442.
13.13.8. La oscuridad.	444.
13.13.8.1. La oscuridad del bosque.	444.
13.13.8.2. El color verde oscuro del bosque.	446.
13.13.9. La oposición naturaleza / ciudad.	446.
13.14. La antítesis en relación con la naturaleza en <i>Trente arpents</i>.	449.
13.14.1. El color.	449.
13.14.2. La naturaleza y el color.	450.
13.14.3. Las funciones del color.	450.
13.14.4. La precisión del matiz.	451.
13.14.5. Otros términos referentes al color.	452.
13.14.6. El contraste lumínico.	453.
13.14.6.1. La oposición lumínica campo/ciudad.	453.
13.15. La antítesis en relación con la naturaleza en <i>Le Survenant</i> y <i>Marie-Didace</i>.	455.
13.15.1. La oposición sedentarismo/nomadismo.	457.
13.15.2. El camino.	462.

13.15.3. El camino y el personaje del Survenant.	465.
13.15.4. El contraste de color y la naturaleza.	467.
13.15.4.1. El color en <i>Le Survenant</i> y en <i>Marie-Didace</i>	467.
13.15.4.2. El uso figurado del color de los elementos naturales.....	469.
13.15.4.3. El color blanco.	471.
13.15.4.4. El color azul.	472.
13.15.5. La luz.	473.
13.15.6. El sol.	475.
13.15.7. La luz y los vanos: la puerta, la ventana.	476.
14. CONCLUSIONES.	480.
15. SUGERENCIAS PARA INVESTIGACIONES ULTERIORES.	492.
16. REFERENCIAS.	496.

2.

RESUMEN.

2. RESUMEN.

La presente tesis lleva por título "La Configuración del elemento natural en las novelas del *terroir* *Maria Chapdelaine*, de Louis Hémon, *Trente arpents*, de Ringuet y *Le Survenant* y *Marie-Didace*, de Germaine Guèvremont".

Como este nombre indica, el objetivo de la tesis es analizar el elemento natural en dichas novelas, identificando la presencia, relevancia, función y procedimientos de configuración de los elementos naturales en las novelas anteriormente mencionadas, obras representativas de la novela del *terroir*.

Para comenzar, se establece una hipótesis referida a la presencia del elemento natural en las obras objeto de estudio, y a que, en particular, la configuración de dicho elemento es una cuestión primordial en estas novelas. Asimismo, nos preguntamos si la presencia, función y tratamiento del elemento natural es semejante en estas obras.

Se procede a una definición conceptual, haciendo especial hincapié en la dialéctica terminológica existente, y analizando las diferentes nomenclaturas utilizadas en la definición del subgénero literario objeto de la investigación, la novela del *terroir*.

Se estudia el ámbito espacio-temporal y el contexto literario en que se originan y desarrollan las novelas del *terroir*.

Se precisan los autores representantes de la novela de *terroir*. A continuación, se procede a la selección de una muestra, que constituye el objeto de nuestra investigación, estableciéndose criterios de selección de representatividad tanto del autor como de la obra.

En concreto, se estudian cuatro novelas del *terroir*: *Maria Chapdelaine* (1914), de Louis Hémon (1880-1913), *Trente Arpents* (1938), de Ringuet (1895-1960) y *Le Survenant* (1945) y *Marie-Didace* (1947), de Germaine Guèvremont (1893-1968). Estos textos se eligen por su representatividad en lo concerniente a la obra de cada uno de los escritores respecto del movimiento literario en el que se inscriben, la novela del *terroir*. La primera de ellas es la que establece el paradigma que se repetirá incesantemente con posterioridad, siendo las otras tres epígonos del género, del que *Trente arpents* es considerada como la obra cumbre.

Se realiza una revisión bibliográfica sobre la problemática, de la que se concluye la escasez de estudios comparativos sobre la materia objeto de la presente tesis.

Se identifican los elementos naturales presentes en estas obras. Se lleva a cabo un análisis descriptivo pormenorizado de los mecanismos de configuración del universo natural en los textos seleccionados.

A continuación, se elabora una clasificación de los datos obtenidos, analizándose las características individuales en lo que atañe al modo de configurar el universo natural en cada una de las obras.

Posteriormente, se realiza un estudio comparativo, en el que se cotejan los datos recabados sobre la configuración del universo natural en estas novelas, estableciendo paralelismos, diferencias y presencias recurrentes en la descripción de este universo natural en dichas obras.

Se verifica la hipótesis del estudio, comprobándose que la configuración del elemento natural es una cuestión primordial, recurrente y de cohesión en estas obras.

Por último, se elaboran unas conclusiones y sugerencias para ulteriores estudios, y se adjunta un repertorio detallado de referencias. Asimismo, se anexa un sumario y el presente resumen, con el objetivo de dar una visión final de conjunto del trabajo y de los resultados obtenidos.

3.

INTRODUCCIÓN.

3. INTRODUCCIÓN.

3.1. Planteamiento del problema.

Con la presente tesis nos proponemos describir los mecanismos de configuración del elemento natural en las obras objeto de estudio, elegidas como veremos más adelante por su representatividad en el movimiento de la novela del *terroir* en la literatura de Quebec en lengua francesa.

Como veremos, la novela del *terroir* posee una clara funcionalidad ideológica, ya que su núcleo temático está constituido por la valorización de una determinada forma de vida rural. Por lo tanto, son obras que confieren especial importancia al universo natural.

En este tema concreto, las investigaciones precedentes han dejado ciertos problemas planteados y los datos recabados son todavía insuficientes, como analizaremos más tarde.

3.2. Hipótesis.

Este estudio pretende averiguar cuáles son los mecanismos de configuración del elemento natural en cuatro novelas del *terroir*. Para ello, trabajaremos con la hipótesis de que la presencia del elemento natural en las obras objeto de estudio es primordial,

por lo que los procedimientos de configuración utilizados pueden tener un cierto paralelismo y posiblemente encontremos presencias recurrentes.

A fin de averiguar este extremo llevaremos a cabo un análisis de cada una de las obras de la muestra y posteriormente un estudio comparativo entre éstas.

3.3. Objetivos.

A continuación, enumeraremos el propósito que pretendemos obtener en la presente tesis.

3.3.1. Objetivo general.

Este estudio tiene como objetivo principal analizar la presencia, función y modo de configuración del elemento natural en cuatro novelas del *terroir* canadiense en lengua francesa, *Maria Chapdelaine*, de Louis Hémon, *Trente arpents*, de Ringuet y *Le Survenant* y *Marie-Didace*, de Germaine Guèvremont.

3.3.2. Objetivos específicos.

La consecución de este objetivo global se hará a través de otros puntos relevantes, que enumeramos a continuación:

- Determinar la presencia de este elemento en la novela del *terroir* canadiense en lengua francesa.
- Revisar las investigaciones precedentes con respecto al tema en cuestión para conocer, valorar y comprobar sus aportaciones.

- Estudiar el marco espacial de Quebec para conocer sus peculiaridades propias e influencias en las novelas objeto de estudio.
- Definir el subgénero literario conocido por "novela del *terroir*", examinando la problemática conceptual que se plantea y sus causas; y haciendo un breve recorrido terminológico.
- Adoptar una terminología provisional sobre la que llevar a cabo el desarrollo de la presente investigación, justificar y valorar la idoneidad de dicha elección.
- Determinar los representantes del género narrativo de la novela del *terroir* en Quebec, con ayuda de una revisión bibliográfica.
- Establecer el grado de representatividad de la muestra de autores y obras objeto de estudio en el género del *terroir*.
- Conocer los factores de la importancia de la naturaleza en las obras seleccionadas.
- Identificar la presencia de los elementos naturales en *Maria Chapdelaine*, de Louis Hémon.
- Sistematizar y analizar los datos obtenidos respecto de los mecanismos de configuración del universo natural en la novela *Maria Chapdelaine*, de Louis Hémon.

- Detectar la presencia de los elementos naturales en *Trente arpents*, de Ringuet.
- Realizar un análisis sistemático de los datos recabados con respecto a este tema en *Trente arpents*, de Ringuet.
- Identificar la presencia de los elementos naturales en *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, de Germaine Guèvremont.
- Estudiar los datos de este análisis en relación a los mecanismos de configuración del universo natural en las novelas de *Le Survenant* y *Marie-Didace*, de Germaine Guèvremont.
- Comparar los mecanismos de configuración de la naturaleza en estas novelas, identificando las presencias recurrentes.
- Comprobar la hipótesis propuesta.

3.4. Pertinencia de la investigación.

Actualmente, quizás sean pocas las áreas de investigación originales o poco explotadas en el ámbito del Análisis Literario de textos francófonos modernos.

En general, la crítica literaria de textos francófonos modernos, circunscribe las producciones de la denominada novela del *terroir* canadiense al período de formación literaria de Quebec. Esta limitación o *pre-juicio* hace que, una vez alcanzada la mayoría

de edad, la literatura francófona en Quebec considere estas novelas como obras menores, folclóricas, de escaso valor literario y continuistas de una tradición literaria falta ya de actualidad.

En el presente, la crítica especializada está llevando a cabo una amplia revisión de la joven literatura canadiense y de sus orígenes, por lo que creemos que la relevancia contemporánea para la sociedad canadiense de esta cuestión puede ser interesante por los datos que ofrece.

Estimamos que circunstancias similares atañen al subgénero literario en el que nuestra investigación se centra; se trata de la generalmente denominada novela del *terroir* canadiense.

Efectivamente, ciertas circunstancias que estudiaremos han propiciado que, en general, las producciones de este subgénero hayan sido prejuzgadas y, como veremos, circunscritas al período de aprendizaje o formación literaria de Quebec.

Por todo ello, una vez superado este período de formación literaria, se puede decir que la novela del *terroir* se ha visto sumida en el olvido por una gran parte de la crítica literaria contemporánea. Es quizás por esta razón por la que no abundan los estudios generalistas en la materia.

Sin embargo, es evidente que ciertas novelas del *terroir* tienen un indudable peso literario y son, como veremos, ciertamente ricas en creación analógica.

En concreto, *Maria Chapdelaine*, *Trente arpents*, *Le Survenant* y *Marie-Didace*, novelas representativas del género, merecen un análisis pormenorizado que no sólo haga hincapié en el incuestionable papel que estas producciones han jugado en la historia literaria de Quebec, sino que proceda a una revisión crítica de sus valores ideológicos y estéticos, centrándonos en la presente investigación en los mecanismos de configuración de la naturaleza.

Por otro lado, resaltaremos la actualidad de esta temática, en una época y en una sociedad como las contemporáneas, preocupadas por conocer y conservar los recursos naturales, patrimoniales: el mundo rural retratado por los novelistas del *terroir* canadiense pasa a un primer plano, en parte debido al absurdamente acelerado modo de vida de la sociedad urbanita occidental. En el siglo XXI, los habitantes de las grandes ciudades vuelven la vista atrás en busca de unas tradiciones y de un modo de vida hoy perdido.

Además, la configuración del universo natural, aunque con mecanismos diferentes, constituye un elemento de cohesión de este conjunto de obras literarias. Por ello, la presente investigación se centra en la descripción de la naturaleza por los novelistas del *terroir* y tendrá como objetivo la sistematización de los modos de configuración del universo natural en estas obras.

Por todo ello, consideramos que la presente investigación es pertinente, dada la escasez de estudios comparativos y en profundidad sobre la manera de reflejar la naturaleza en las obras de estos autores, ya que ésta es el centro temático de este subgénero literario.

3.5. Limitaciones de la investigación.

A continuación, abordaremos las limitaciones que presenta esta tesis. Se trata de factores que pueden influir en los resultados de la investigación, por lo que es conveniente relacionarlos previamente.

En concreto, el estudio se halla restringido a una muestra representativa de cuatro novelas del género. La representatividad de la muestra, las características de este grupo específico de obras y los criterios para su selección serán analizados más adelante (véase el epígrafe "7. Corpus objeto de estudio").

Por todo ello, las conclusiones de esta investigación tendrán muy en cuenta estas limitaciones a la hora de extrapolar los resultados obtenidos.

4.

**CONTEXTO ESPACIO-TEMPORAL:
QUEBEC.**

4. CONTEXTO ESPACIO-TEMPORAL: QUEBEC.

4.1. Perspectiva general.

El marco espacial general de las obras objeto de estudio es la provincia canadiense de Quebec, "le pays de Québec" (*Maria Chapdelaine*¹ 56), (*Trente arpents*² 154, 164). Por ello, procederemos a hacer un breve repaso de este contexto desde las perspectivas geográfica, histórica y, finalmente, literaria.

¹ Las citas de *Maria Chapdelaine* de la presente tesis se refieren a la siguiente edición: Hémon, Louis. Maria Chapdelaine. Coll. Le Livre de poche. Paris: Grasset, 1958. A partir de ahora, para mayor comodidad y claridad, se utilizará para las citas de esta obra el número de página precedido de las siglas "MC".

² Las citas de *Trente arpents* de la presente tesis envían a la siguiente edición: Ringuet (Philippe, Philippe Panneton *alias*). Trente arpents. Paris: Flammarion, 1938. A partir de ahora, para mayor comodidad y claridad, se utilizará para las citas de esta obra el número de página precedido de las siglas "TA".

Las citas de *Le Survenant* de la presente tesis se refieren a la siguiente edición: Guèvremont, Germaine. Le Survenant. Montréal: Bibliothèque québécoise, 1990. Para mayor comodidad y claridad, se utilizará para las citas el número de página precedido de las siglas "LS".

Las citas de *Marie-Didace* de la presente tesis se refieren a la siguiente edición: Guèvremont, Germaine. Marie-Didace. Beauceville: Bibliothèque québécoise, 1980. Para mayor comodidad y claridad, se utilizará para las citas el número de página precedido de las siglas "MD".

4.2. Superficie y límites geográficos.

Con sus 1.540.680 km², Quebec es la provincia de mayor extensión de Canadá. Desde un punto de vista geofísico, se trata de una llanura situada al este, en la península de Labrador, y sus límites están principalmente definidos por la Bahía de Hudson y el río San Lorenzo.

4.3. Clima y vegetación.

Las condiciones meteorológicas son extremas, con predominio del clima frío, evidentemente caracterizado por sus bajas temperaturas y precipitaciones frecuentes en todas las estaciones, que, durante el largo invierno, toman la forma de nieve. La vegetación, por su parte, se halla mayoritariamente compuesta por inmensos bosques de coníferas y de árboles de hoja caduca. Vegetación y clima particulares que determinarán, como veremos, una temática clave de la literatura canadiense en lengua francesa y que cobrarán singular protagonismo en inolvidables figuras (como la del *défricheur*), épicas y bellas escenas (recordemos la tala de árboles o la recolección de bayas en *Maria Chapdelaine*) o, incluso, serán objeto recurrente de conversación y creación de imágenes, como analizaremos posteriormente.

4.4. Recursos naturales e industriales.

En relación con el epígrafe anterior, la explotación de los recursos naturales constituye la principal fuente de riqueza de Quebec. También la industria vive de la exuberancia natural, efectuando esencialmente la transformación de los productos agropecuarios, hidrológicos y siderometalúrgicos. Esta última faceta también se encuentra reflejada en la parte urbanita de *Trente arpents*.

4.5. Geografía política.

Desde una perspectiva geopolítica, las ciudades de cierta entidad no son muchas y, en general, se sitúan todas al sur, donde las condiciones climatológicas son más suaves. La capital de la provincia es Quebec, y la ciudad principal, Montreal. Otras poblaciones importantes son Laval, Chicoutimi, Sherbrooke, Verdun, Hull y Trois-Rivières, ciudad natal de Ringuet.

En particular, en *Maria Chapdelaine* se describe una región forestal muy concreta, el área del lago Saint-Jean, cerca de Péribonka.

Por su parte, en *Trente arpents* se establece una dicotomía entre el mundo rural, inmutable (TA 195-196, 248, 272, 278) y el mundo urbanita de Montreal, cambiante, en el que progreso industrial (TA 173, 272) tiene siempre connotaciones negativas (TA 173; más marcadamente desde TA 222), de futilidad, confusión (TA 229, 237) y esterilidad (TA 254).

En *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, la acción se desarrolla en la pequeña comunidad del Chenal du Moine, en los alrededores de Sorel, área actualmente reconocida y protegida como Reserva mundial de la Biosfera denominada Îles de Sorel/Lac Saint Pierre. Para los habitantes del Chenal du Moine, el espacio se limita a una extensión de terreno muy concreta:

"Pour eux, saufs quelques navigateurs, le **pays** tenait tout entier entre **Sorel**, les deux **villages** du nord, **Yamachicha** et **Maskinongé**, puis le **lac Sainte-Pierre** et la **baie de Lavallière** et **Yamaska**, à la limite de leurs terres." (LS 51).

4.6. Demografía.

En lo que respecta a la geografía humana, el territorio está poco poblado. A pesar de su enorme superficie, Quebec sólo acoge a unos 7.744.530 habitantes (Statistique Canada *in* "Québec" *in* Wikipedia). Además, esta población, como en la mayoría de los países avanzados, registra en la actualidad un continuado descenso demográfico, y un progresivo despoblamiento de las zonas rurales, en favor de las urbes. El título de la novela *Restons chez nous* (1908), de Damase Potvin nos recuerda cómo esta circunstancia viene ya de lejos y constituye una preocupación de la literatura de la época.

Esta emigración rural se refleja en *Maria Chapdelaine* a través del personaje de Lorenzo Surprenant, emigrante en los Estados Unidos, y que tienta a Maria con la descripción de la iluminación de las tiendas, los cines y otras atracciones de una vida urbana placentera.

Por otro lado, en *Trente arpents*, el éxodo rural se refleja en la emigración de Ephrem Moisan y, después de su padre, Euchariste Moisan, a Montreal. Recordemos asimismo las escenas de soledad de los domingos rurales en *Trente arpents*. (Para mayor detalle sobre la emigración rural, véase el epígrafe "5.6.1.2. El dilema de la emigración").

4.7. Aproximación histórica a Quebec.

4.7.1. Una colonia llamada *Nouvelle-France*.

En el siglo X, la población islandesa establecida en Groenlandia desde el año 985, realiza incursiones a Norteamérica, bajo el mandato de Leif Erikson. Estos asentamientos se situaron en Canadá, en el extremo norte de la isla de Terranova, en el lugar conocido actualmente como L'Anse aux Meadows. Dichos asentamientos no fueron permanentes, ya que su fin era el aprovisionamiento de combustible y, por lo tanto, no tuvieron trascendencia histórica.

Tradicionalmente, pues, se data el descubrimiento de Quebec en 1534 por el navegante francés Jacques Cartier.

Sin embargo, no podemos dejar de aludir a que la historiografía contemporánea empieza a aceptar el descubrimiento de Norteamérica por las flotas chinas de la dinastía Ming, en 1421, al mando del almirante chino Zhou Wen. En efecto, existe cartografía de América anterior a 1492, así como otras evidencias que muestran cómo, en concreto, Norteamérica tuvo asentamientos permanentes y relación comercial con China desde esta fecha (*cf.* Menzies) en las actuales Rhode Island, California, Labrador y Terranova (*Wei in Menzies*).

El ascenso al trono del emperador Zhu Gaozhi con un consiguiente giro en su política exterior, que inició el largo aislacionismo de China, supuso que, como mencionábamos anteriormente, Quebec fuera descubierta para la Historiografía

eurocentrista por el navegante francés Jacques Cartier en 1534, y colonizada por sus compatriotas a lo largo de los siglos XVI y XVII, con el nombre de Nouvelle-France.

4.7.2. Provincia británica...

En 1763, como consecuencia de la firma del Tratado de París, Gran Bretaña se anexiona la colonia, transformándola en provincia, primero con el nombre de Bajo Canadá (1721-1846) y, más tarde, (1846-67) con el de Canadá Este. En *Trente arpents*, Ringuet alude a esta circunstancia como una conquista "brutale et définitive, coupant en pleine chair française, séparant l'enfant de la mère" (TA 158).

Esta situación se plasma también en *Maria Chapdelaine*: "Autour de nous des **étrangers**³ sont venus, qu'il nous plaît d'appeler les barbares; ils ont pris presque tout le pouvoir; ils ont acquis presque tout l'argent; ..." (MC 164).

A partir de entonces, esta percepción determina el repliegue al campo. La progresiva importancia de la posesión de la tierra se halla simbolizada en el grito de alarma "Emparons-nous du sol". Asimismo, el fenómeno tradicionalmente denominado la *Révanche des berceaux* y ciertas connotaciones raciales (Angers 204 in Proulx 92) se explican en este contexto.

4.7.3. ...Y provincia canadiense: Quebec.

Desde la constitución de la Confederación Canadiense en 1867, Quebec queda incorporada a Canadá como una provincia más. Pese a esta independencia del imperio metropolitano, los habitantes del Quebec rural retratados en *Maria Chapdelaine*, *Trente*

³ La negrita en las citas es nuestra.

arpents, *Le Survenant* y *Marie-Didace* siguen preservando una forma de vida teocrática y fundamentalmente agrícola, muy diferente de la del resto de Canadá, que lleva a cabo su Revolución Industrial.

Lengua francesa, religión católica y culto a la vida agrícola (agriculturismo) son los pilares sobre los que se asienta la existencia de esta aislada comunidad. Un ejemplo de esta importancia de la agricultura es la siguiente cita que equipara nación a trabajo agrícola, afirmando que la nacionalidad no depende del país donde se nace sino que se adquiere trabajando la tierra: "Ils étaient aussi Canadiens que quiconque, puisque comme les autres ils peinaient **sur la terre laurentienne** et vivaient d'elle. **La patrie c'est la terre**, et non le sang." (TA 81).

También la separación sociolingüística se plasma en la novela de Ringuet en numerosas alusiones a la población angloparlante, de manera despectiva. *Vg.*, los canadienses angloparlantes de Ottawa son, como hemos citado anteriormente, descritos como "ces maudits Anglais" (TA 155). Asimismo, Ringuet alude regularmente a la peculiaridad lingüística de Quebec: "comme on dit **dans le Québec**;" (TA 52).

4.7.4. El nacionalismo, una constante histórica.

A pesar de la salvaguardia por parte del Gobierno de Canadá de las peculiaridades de Quebec en materia jurídica, religiosa y lingüística, el nacionalismo francocanadiense de Quebec es una constante histórica. Tras la Segunda Guerra Mundial y, en particular, a partir de la década de los años sesenta, la ideología nacionalista de Quebec resurge con fuerza: en 1968, se funda el *Parti Québécois* y, dos años más tarde, el *Front de Libération de Québec* (FLQ).

Con objeto de integrar las corrientes nacionalistas, el Gobierno canadiense prosigue su política de respeto a las particularidades del territorio. En efecto, en 1982, Canadá acentúa, por medio de una reforma constitucional, el carácter federalista del Estado.

4.7.5. Intentos de separatismo.

Aunque aún no independiente, las tentativas separatistas llevadas a cabo por los partidos nacionalistas en Quebec prosiguen.

En 1980, el electorado de Quebec rechazó en referendun una "soberanía asociada" a Canadá, que hubiera supuesto un reconocimiento de Quebec como estado soberano.

Tras celebrarse en 1995 otro referendun fallido, en 2006 el Parlamento reconoció a Quebec como una "nación dentro de un Canadá unido" (Chambre de Communes du Canada 2006 *in* "Québec" *in* Wikipedia).

4.7.6. Nuevas estrategias.

Sin embargo, los nacionalistas federalistas de Quebec no cejan en sus propósitos de completa independencia. Así, desde 1969, llevan a cabo una nueva estrategia, esta vez de naturaleza jurídica, promulgando en determinados ámbitos, como el de las señales de tráfico, leyes restrictivas del uso de la lengua inglesa en la provincia (Vicens 127).

4.8. Idioma y religión.

En su mayor parte, la población de Quebec es tradicionalmente de religión católica, a diferencia del resto de Canadá, donde la religión mayoritaria es la protestante.

Desde una perspectiva lingüística, y en oposición al resto de Canadá, donde predomina la lengua inglesa (75%), en Quebec, la población es mayoritariamente francoparlante (85%) (datos de Porras Medrano 16). En efecto, aunque la población anglófona se eleva al 17%, el francés es la lengua oficial desde 1974. Cinco millones de habitantes tienen el francés como lengua materna (*ibid.* 16).

Aunque las investigaciones sobre la lengua actual demuestran que el porcentaje de anglicismos raramente alcanza el 1% (Juneau *et* Poirier 51), Ringuet en *Trente arpents* utiliza anglicismos frecuentemente para reflejar la oposición sociolingüística existente entre la lengua inglesa y la francesa. La primera, a la que se alude como "jargon américain", caracterizado por su nasalidad (TA 227), y connotada peyorativamente ("ces maudits Anglais", TA 155), tiene relevancia sobre todo en el ámbito urbano, con multitud de anglicismos ("By God!", TA 227; "City Hall", "Public Library", TA 228; "sure", "OK", TA 230; "booze", TA 229). La inclusión de términos anglófonos en la parte de ámbito urbano de la novela tiene la función de contraponer "francófono rural" *versus* "anglófono urbano", haciéndonos más evidente si cabe la sensación de desarraigo, también lingüístico, de Euchariste Moisan en la ciudad. Por otra parte, Ringuet aprovecha para alardear de sus conocimientos lingüísticos, haciendo un guiño a sus lectores angloparlantes.

Germaine Guèvremont también emplea algunos anglicismos, poniéndolos en boca del Survenant, para poner de relieve el cosmopolitismo de este nómada personaje. Por ejemplo, el Survenant emplea repetidamente la exclamación "nunca más" en lengua inglesa: "Neveurmagne!" [never more] (LS 152).

Asimismo, el Survenant recurre a la lengua inglesa para cantar su canción en la fiesta de la familia Salvail:

"Way down Gatineau
Wher de [*sic*] big grow (...)" (LS 111)

En Canadá, la lengua francesa ha sido tradicionalmente considerada negativamente por parte de sus propios hablantes ya que parten del prejuicio de que la lengua hablada por los primeros colonos era un francés puro que sólo se ha deteriorado poco a poco bajo la influencia del invasor angloparlante (Juneau *et* Poirier 45): "Previous to the conquest of the country by the English, the inhabitants are said to have spoken as pure and correct French as in old France" (Lambert, John 124 *in* Juneau *et* Poirier 46).

Por lo tanto, la lengua inglesa es percibida como un enemigo, como demuestra el título de la obra de Tardivel *L'anglicisme, voilà l'ennemi!* (1880 *in* Juneau *et* Poirier 50).

Para más detalles sobre los quebecismos, véase Juneau *et* Poirier, Cl. (1-39) y asimismo, Ferdinand Brunot, en cuya *Histoire de la langue française* dedica dos capítulos al francés de Canadá. *Cfr.* también repertorios especializados, como Colpon

(Juneau *et* Poirier 69), así como el celeberrimo elaborado por Germaine Guèvremont y que, a modo de anexo, acompañó la primera edición de *Le Survenant* (*vid infra*).

Por otro lado, Louis Hémon, Germaine Guèvremont y Ringuet emplean una lengua francesa sembrada de quebecismos, incorporados al relato sin tipografía específica, para conferir verosimilitud al habla de los personajes de sus novelas (vg., "pi" [por "puis"]; "moé" ["moi"]; "je cré" ["je crois"] (TA 12); "fret" ["froid"] (TA 58); "su" ["sur"] (TA 167); "cheu" ["chez"] (TA 231); "neyer" ["noyer"] (LS 153); "yâble" ["diable"] (LS 95, 157 y MD 121); "frette" ["froide"] (LS 78); "Crèyez " ["Croyez"] (LS 89); "ben" (LS 89), "v'la" [voilà] (LS 98), "à soir" ["le soir"] (LS 98); "sa mère" ["ma mère"] (LS 99), "Je crés" [je crois] (LS 104), "crère" ["croire"] (LS 123) (LS 151), "vitement", (LS 125), "mouiller" [pleuvoir] (LS 134), "breume" [brume] (LS 88), "quasiment", "à matin" [le matin] (LS 197), "il mouille" ["il pleut"] (MD 9), etc. Asimismo, es importante reseñar cómo las primeras ediciones de *Le Survenant* incluían un pequeño glosario de quebecismos que se ha hecho célebre por ser de los más precoces y que se puede consultar en línea en la dirección <http://jydupuis.apinc.org/dotclear/index.php/2005/05/28/78-le-survenant-de-germaine-guevremont> [17/12/2009].

4.9. Quebec en la literatura quebequesa.

Analizaremos a continuación la presencia de Quebec en las obras objeto de nuestro estudio. Sin embargo, citemos primero cómo el propio Quebec es equiparado a un elemento natural, el invierno, en la célebre canción de Vigneault (*in* Melançon 1830): "Mon pays ce n'est pas un pays "(...) c'est **l'hiver**".

4.9.1. Quebec en *Maria Chapdelaine*.

Louis Hémon ubica geográficamente su novela *Maria Chapdelaine* en Quebec, en concreto, en una zona que conocía personalmente, la región del lago Saint-Jean, en las cercanías de Péribonka.

En la novela, Louis Hémon se refiere a Quebec con expresiones variadas. Muchas de estas expresiones aluden a la dureza de la vida en este país poco poblado, utilizando adjetivos como "duro", "triste", "salvaje", etc. Ejemplos:

"(...) un **pays austère** (...)" (MC 6),

"(...) ce **pays sauvage** (...)" (MC 11),

"La **terre canadienne** (...)" (MC [53]),

"(...) **pays de Québec** (...)" (MC 56, 138, 239),

"(...) **Canada français** (...)" (MC 69),

"(...) la **province** de Québec (...)" (MC 71, 239),

"(...) le **Nord désert** (...)" (MC 93),

"(...) dans les **régions lointaines du nord**." (MC 138),

"(...) dans ces **coins sans limites** (...)" (MC 138),

"(...) **pays barbare** (...)" (MC 233),

"(...) le **triste pays** sans mirage (...)" (MC 188),

"(...) une vie de labeur grossier dans un **pays triste et sauvage.**" (MC 186).

"(...) c'est un **pays dur** (...)" (MC 239).

Además, *Maria Chapdelaine* aborda temas secundarios en relación con Quebec, su ortografía (MC 54, 55) y la comparación de la pronunciación de los franceses (MC 51) con la de los oriundos de la región (MC 55).

Actualmente, el nombre de Maria Chapdelaine designa también la zona que Louis Hémon visitó en Canadá: la MRC ("municipalité régionale de comté") Maria Chapdelaine que tiene una extensión de 40.000 km² y comprende doce municipios, al noroeste del lago Saint-Jean (MRC Maria-Chapdelaine 20/03/06).

4.9.2. Quebec en *Trente arpents*.

Quebec es también el marco espacial general donde se desarrolla el argumento de la novela de Ringuet, primero en su vertiente rural, más tarde en la urbana. En estas páginas se alude invariablemente a la región como:

"(...) la **terre laurentienne** (...)" (TA 51)

"(...) **dans le Québec;**" (TA 52)

"**à Québec,** (...)" (TA 94).

"(...) le **pays de Québec** (...)" (TA 154, 164).

Evidentemente, ambas terminologías, en lugar de la mención a Canadá, ponen de relieve la supervivencia a través de los años del sentimiento y las aspiraciones nacionalistas.

Prueba de que todavía en época de Ringuet sobrevive en Quebec un cierto rencor hacia los ingleses son las siguientes líneas a propósito de la reacción de la población francófona frente a la I Guerra Mundial:

"L'Angleterre? Ils ne connaissaient d'elle que les **deux conquêtes: celle d'autrefois**, brutale et définitive, coupant en pleine chair française, séparant l'enfant de la mère; **et celle de tous les jours d'aujourd'hui**, lente et sournoise mais plus cruelle encore, étouffant tout un petit peuple d'agriculteurs et d'ouvriers sous son emprise économique, lui arrachant l'un après l'autre, **pour se les assimiler**, tous ceux de ses fils qui avaient réussi." (TA 158).

Y los canadienses angloparlantes de Ottawa son descritos, ya se mencionó con anterioridad, como "(...) ces **maudits** Anglais (...)" (TA 155).

De nuevo se ponen de manifiesto las fisuras políticas a las que hacíamos referencia, oponiendo canadienses francoparlantes y angloparlantes:

"(...) ce fut **la division nette du pays**, l'éclatement brusque de **cette ombre de lien** qui retenait ensemble le **Canada français** et l'**anglais**. Dans le Québec (...)" (TA 157).

"(...) **les Anglais d'Ottawa** nous mangeront la laine su' le dos." (TA 94).

"(...) l'unanimité se ferait contre les Anglais, éternels ennemis de ces **Canadiens français** qui, après un siècle et demi, n'oublent pas qu'ils ont été battus et conquis." (TA 95).

Por otro lado, el autor no precisa exactamente la localización de la parcela de tierra. Valdombre (*in* Légaré 198) la sitúa "a mitad de camino entre Montreal y Trois-Rivières": "(...) l'étroite bande arable étranglée entre le fleuve et l'âpre flanc de la chaîne laurentienne (...)" (TA 79).

En definitiva, Ringuet retrata en *Trente arpents* un Quebec en transición de una sociedad agrícola aislada y casi autárquica tras el Tratado de París a una sociedad cuyo abastecimiento depende más del desarrollo urbano e industrial:

"Petit à petit, les paysannes cessaient de tisser et de filer, les paysans de confectionner leurs lourdes bottes, et remplaçaient tout cela par l'article de la ville presque aussi solide, plus élégant et surtout moins coûteux." (TA 80).

4.9.2. Quebec en *Le Survenant* y en *Marie-Didace*.

Germaine Guèvremont sitúa sus novelas *Le Survenant* y *Marie-Didace* en Quebec, en particular en la pequeña comunidad agropecuaria del Chenal du Moine, cerca de Sorel, área que la autora conocía por experiencia personal:

"Pour eux, saufs quelques navigateurs, le **pays** tenait tout entier entre **Sorel**, les deux **villages** du nord, **Yamachicha** et **Maskinongé**, puis le **lac Sainte-Pierre** et la **baie de Lavallière** et **Yamaska**, à la limite de leurs terres." (LS 51).

Germaine Guèvremont alude a Quebec en sus obras con expresiones tales como un país que no cambia, un "país inmutable", para poner de relieve su carácter

conservador, inamovible: "(...) pays **immuable** (...) " (LS 88). Esta idea se halla en relación con las célebres palabras de Louis Hémon en *Maria Chapdelaine*, retomadas por Savard en *Menaud, maître draveur* que también hacían alusión a que en esta tierra "rien ne doit changer" (MC 164).

En definitiva, la autora retrata en *Le Survenant* y en *Marie-Didace* un Quebec cuya sociedad es muy conservadora, básicamente agropecuaria, se halla aislada y funciona de manera casi autárquica, desde el punto de vista económico.

Germaine Guèvremont plasma también esta idea de conservadurismo, en las palabras de sus personajes del Chenal du Moine que argumentan que no hace falta dejar penetrar al forastero, para hacer hincapié en el hermetismo y la xenofobia de la sociedad quebequesa que retrata en sus novelas: "Une si belle paroisse que les anciens avaient bâtie avec tant de coeur. Si l'on veut la garder ainsi entre soi, **il ne faut pas laisser l'étranger y pénétrer** et en faire une risée. Autrement on la voue à sa perte. (MD 132).

Asimismo, en *Marie-Didace*, la autora insiste en esta idea de nuevo, aseverando que Pierre-Côme, el alcalde del Chenal du Moine, no permite a un extranjero establecerse en la parroquia después de la partida del Survenant: "Tu sais ben que Pierre-Côme **permettra jamais à un étranger de s'établir au Chenal**. Surtout... après le Survenant..." (MD 180-181).

5.

**CONTEXTO LITERARIO:
LA NOVELA DEL *TERROIR*.**

5. CONTEXTO LITERARIO: LA NOVELA DEL *TERROIR*.

5.1. Introducción.

A continuación, delimitaremos el contexto literario en que se inscribe el presente estudio. Como ya hemos dicho, se trata de analizar la configuración del elemento natural en cuatro novelas, *Maria Chapdelaine*, *Trente arpents*, *Le Survenant* y *Marie-Didace*, tradicionalmente clasificadas por la crítica literaria como novelas del *terroir*. Veamos, por tanto, qué se entiende por novela del *terroir*, si existe o no un consenso conceptual, y analicemos si se trata de un subgénero literario oriundo de Quebec y limitado a este entorno literario.

5.2. Delimitación conceptual. Una definición provisional.

En términos generales, la locución "novela del *terroir*" hace referencia a un subgénero narrativo, oriundo de Quebec, cuyas bases ideológicas son la exaltación del modo de vida rural y el culto a la tierra natal o de adopción como símbolo de tradiciones, familia o infancia.

Sin embargo, no toda la crítica se muestra de acuerdo en el uso del giro "novela del *terroir*" para designar dicho fenómeno literario.

5.3. Dialéctica terminológica.

En efecto, una serie de factores ha impedido a la crítica realizar un tratamiento homogéneo de la "novela del *terroir*", que ha sido bautizada con nombres muy diversos. Así, Adelaida Porras Medrano (1996:157) recoge hasta catorce denominaciones distintas, la mayoría de las cuales reproducimos a continuación:

5.3.1. Breve recorrido por las diversas denominaciones.

- **"Roman de la terre"** (Servais-Maquoi; Leclercq *et* Lizé 194-195, *in* Porras Medrano 1996: 157),
- **"roman du territoire"** (Proulx; Beaudoin 43 y ss. *in ibid.* 157),
- **"roman du terroir"** (Lafortune 23 y ss. *in ibid.* 157),
- **"roman national de la fidélité"** (Grandpré *in ibid.* 157),
- **"roman patriotique"** (Dionne *in ibid.* 157),
- **"roman didactique"** (*ibid.*),
- **"roman de moeurs canadiennes"** (Chaveau [sic] *in ibid.* 157),
- **"roman à thèse"** (*ibid.* 157),

- **"roman agriculturiste"** (*ibid.* 157),
- **"roman rural"** (*in ibid.* 157),
- **"roman paysan"** (*in ibid.* 157),

A esta detallada relación podemos añadir términos como:

- **"Mouvement du terroir"** ("Hémon, Louis." 836),
- **"roman de la terre québécoise"**, equiparado por el autor a **"roman de la terre"** (Héroux *et* Villeneuve 229),
- **"roman régionaliste"** (Boivin 205), (Grasset [1]).

Este movimiento tiene su origen en un sentimiento de desamparo de la sociedad, que se repliega a la búsqueda de valores simples y seguros; y se halla en relación con la demagogia nacionalsocialista, que da lugar a la literatura del *Blut und Boden* (Héroux *et* Villeneuve 229). Según este autor, existe una coincidencia de características entre este movimiento y el que actualmente nos ocupa.

En relación con este aspecto también citaremos:

- **"Roman rustique"** (Vernois 320 *in* Servais-Maquoi 242).

- **"roman rustique allemand"** o "Literatura del *terroir* en lengua alemana". Se trata de un género alemán de producción abundante (Héroux *et* Villeneuve 229) que se desarrolla en la segunda mitad del siglo XIX y hasta antes de la IGM, cuya temática es la vida rural, la mitificación del campesino. Ejemplo: "Le paysan est éternel comme la terre elle-même (...)"(Héroux *et* Villeneuve 229).

5.3.2. Factores que determinan una problemática conceptual.

5.3.2.1. Diversidad geográfica.

El tema que abordan las novelas en cuestión es prácticamente universal, ya que la vida campesina y la ensoñación de la tierra son o han sido elementos primordiales e inherentes al origen de la mayoría de las culturas. Esta universalidad propicia la aparición y el desarrollo de manifestaciones literarias de temática similar en diversos ámbitos de la Tierra.

Como ejemplo de esta afirmación, podemos citar la novela *The Good Earth* (1931), de la escritora estadounidense Pearl S. Buck (Premio Pulitzer 1932; Premio Nobel 1956), cuyo argumento se desarrolla en los pantanosos campos de arroz chinos. Asimismo, el canadiense Ringuet centra la acción de *Trente arpents* (1938) en una parcela de tierra cultivable en Quebec, mientras que el francés Jean Giono sitúa la acción de *Regain* (1930) en las aisladas tierras de un pueblecito deshabitado de la Provenza francesa.

No obstante la variedad geográfica de estas novelas, sus autores tratan temas análogos: la dureza de la vida campesina cotidiana; las costumbres populares, la

naturaleza; los conflictos generacionales e ideológicos; la familia tradicional; el culto a los antepasados y a la tierra que laboran.

A pesar de la existencia de nexos en común, la magnitud de la extensión geográfica dificulta el estudio y la sistematización de estas obras con temática paralela.

5.3.2.2. Diversidad lingüística.

Lógicamente, la pluralidad geográfica implica heterogeneidad lingüística, lo que, a nuestro juicio, ha supuesto un factor determinante en el análisis de este subgénero literario.

En concreto, en lo que respecta a la literatura en lengua francesa, el tema de la tierra ha sido tratado en Francia, Suiza y Quebec (Canadá), ámbitos geográficos y modalidades lingüísticas diferentes.

Esta circunstancia ha podido dificultar la concepción de este subgénero literario, --como quiera que lo bauticemos--, como un todo homogéneo: no existen estudios teóricos generalistas que hagan hincapié en la existencia de producciones literarias paralelas surgidas de circunstancias similares y con los rasgos comunes de éstas.

5.3.2.3. Clasificaciones más y menos amplias.

Por otra parte, existen denominaciones que engloban un fenómeno más amplio que otras. Por ejemplo, la denominación "novela regionalista" engloba una manifestación literaria más amplia que el apelativo "novela del *terroir*".

5.3.2.4. Denominaciones restringidas a un área o una época.

En efecto, a pesar de las similares características de algunas producciones, el uso de una de las denominaciones en cuestión se limita con frecuencia a un área geográfica o lingüística determinada.

Por ejemplo, la denominación a la que nos referíamos en el apartado anterior, "novela del *terroir*", se aplica sólo a producciones del ámbito canadiense francófono.

Por el contrario, Proulx (14) señala que "roman de la terre" es una denominación aplicada a las producciones quebequesas, mientras que "roman paysan" se aplica preferentemente a obras francesas.

Asimismo, la terminología "novela de la tierra" nos remite a unas obras enmarcadas en un contexto geográfico y temporal muy determinado, el de la Francia de entreguerras, "en las que el componente ideológico queda prácticamente anulado por la ensoñación telúrica del espacio donde la acción se desarrolla." (Porrás Medrano 1996. 157).

5.3.5.5. Consideraciones en relación con el título de algunas novelas.

Por otro lado, el término "tierra" parece apropiado para designar a este subgénero literario, ya que se halla presente en el título de muchas obras canadienses en lengua francesa. Ejemplos: *La Terre paternelle* (1846), de Patrice Lacombe; *La Terre* (1916), de Ernest Choquette; *L'Appel de la terre* (1918), de Damase Potvin; *La Terre vivante* (1925), de Harry Bernand, etc.

A pesar de ello, no se trata de una característica exclusiva de este movimiento, ya que también ocurre esto con el título de obras canadienses en lengua francesa más recientes, como por ejemplo: *Terre d'aube* (1967), drama de Jean-Paul Pinsonneault; *Terre des hommes. Poème pour deux récitants* (1967), poema de Michèle Lalonde; *Terre Québec* (1964), poemario de Paul Chamberland.

5.3.5.6. ¿Canadiense, quebequés, franco-canadiense, canadiense en lengua francesa...?

Con respecto al gentilicio a utilizar, Betty Berdnaski aboga por el término "literatura quebequesa" frente a "literatura franco-canadiense" ("canadienne-française") porque piensa que el término "canadien-français" parece hoy en día un poco arcaico y se encuentra en desuso (Bednarski [231]).

Como señala Proulx (14), el uso ha impuesto el término "québécois" frente a "canadien" o "canadien-français". Proulx considera este último término un anacronismo, ya que ha sido aplicado a períodos antiguos (Proulx 14).

Recordemos asimismo las palabras de Louis Hémon con respecto a este tema y atengámonos a ellas, pues se hallan en consonancia con la opinión anterior: "Lorsque les Canadiens français parlent d'eux-mêmes, ils disent toujours <<Canadiens>> sans plus; ..." (MC 77).

5.4. ¿Qué terminología adoptar?

Dada la profusión terminológica y el desacuerdo de la crítica, parece complicado el decantarse por una u otra designación.

Existen, sin embargo, tres denominaciones principales en lo que respecta a las obras canadienses en las que se centra nuestro estudio.

- Mireille Servais-Maquoi, a favor de "**roman de la terre**".
- Adelaida Porras Medrano aboga por el término "**roman du terroir**".
- Bernard Proulx defiende la denominación de "**roman du territoire**".

5.4.1. ¿Por qué "novela del *terroir*"?

Adelaida Porras Medrano justifica su elección principalmente basándose en dos elementos:

- **La difusión terminológica.** Según esta autora, "roman du terroir" es la denominación más extendida para las obras en cuyo análisis se centra nuestro estudio.
- **La adecuación ideológica.** A tenor de esta misma crítica, se trata de la denominación "que mejor responde a la realidad transmitida por estas novelas." (Porras Medrano 1996: 157).

5.4.2. Justificación de nuestra elección terminológica.

En general, pensamos que, dado que se trata, como hemos visto, de un tema de ámbito muy amplio, es aconsejable utilizar un término general. Así, el de "novela de la

tierra" parecería adecuado, aunque discrepemos de la opinión de Porras Medrano que defiende que este término le parece "equivoco" porque puede remitir a las obras francesas de entreguerras "en las que el componente ideológico queda prácticamente anulado por la ensoñación telúrica del espacio donde la acción se desarrolla" (1996:157).

Otras autoras son de la opinión de que se trata de dos movimientos de diferente carácter y que la novela de la tierra francesa "no responde, en absoluto, al espíritu de aquélla" [la canadiense] (Anoll, Fernández *et al.* 2006:36).

Por otro lado, "tierra" es la palabra a la que se alude directamente en los textos pertenecientes a este subgénero, por ejemplo:

"PATRICIA: Cette ferme, ces terrains incultes, et ce ruisseau (...), est-ce que vous ne pourriez pas en faire quelque chose? (...) Il me semble que je serais heureuse dans une ferme qui serait à nous, sur une **terre** qui nous ferait vivre (...)" (Pagnol, Marcel. *La Fille du puisatier* 242).

Y:

"(...) et chaque année la **terre** laurentienne, endormie pendant quatre mois sous la neige, offrit aux hommes ses champs à labourer, herser, fumer, semer, moissonner...
... à des hommes différents...
... une **terre** toujours la même." (Ringuet. *Trente arpents* 278).

Sin embargo, en concreto, en lo que respecta a la denominación de obras de un ámbito más reducido, como es el objeto de nuestro estudio actual, las producciones literarias de Quebec, nuestro trabajo adopta en adelante la terminología defendida por

Adelaida Porras Medrano, quien opta por el uso de la locución "roman du terroir" *sic*, sin traducir (*cf.* Porras Medrano 1991: 247).

A diferencia de ella, emplearemos este término traduciendo el primer elemento por "novela", pero no el segundo término, "terroir", pues, como veremos a continuación, parece no tener equivalencia clara en castellano. Según Lidia Anoll, la traducción "terruño" con la que se identifica generalmente el término "terroir" "no responde a la realidad del concepto" (Anoll 2001: 111).

5.5. ¿Qué es el *terroir*?

En francés metropolitano, el vocablo *terroir* tiene diversas acepciones según la idea a la que hace alusión. Según García-Pelayo y Gross (598), esta palabra puede equivaler en castellano a "terruño", "tierra", "patria chica" o "región" y "provincia", si se emplea en las locuciones "sentir le terroir" y "avoir l'accent du terroir".

Según esta misma obra, *terroir* es la tierra considerada desde la perspectiva de la agricultura (1037), en tanto que terreno susceptible de ser cultivado. En esto coincide Ménard cuando define *terroir* como "terrain considéré par rapport à l'agriculture." (*Dictionnaire Littré in Ménard* [109]).

Por otra parte, según esta última fuente, la locución "sentir le terroir" es, en general, ligeramente peyorativa (Ménard, [109]).

5.5.1. El *terroir* en la literatura.

Sin embargo, en el ámbito literario, la locución "sentir le terroir" adquiere un nuevo matiz y se emplea con respecto a una obra literaria, cuando ésta refleja las costumbres de la región donde el autor ha vivido (Larousse 1037).

También se denomina *Le Terroir* una conocida e influyente revista literaria de Quebec, aparecida en 1909 y publicada mensualmente en Montreal por l'Ecole Littéraire de Montréal. Sobre su relevancia y desaparición, *cfr.* Alfaro 231, 253.

Finalmente, el escritor francés Maurice Barrès enriquece el término *terroir* y le añade un significado simbólico, que lo pone en conexión con la conciencia nacional y con los ancestros: "Le terroir nous parle et collabore à notre conscience nationale, aussi bien que les morts." (Le Grand Larousse encyclopédique *in* Ménard [109]).

5.6. La expresión "novela del *terroir*" en Quebec.

El término *terroir* adquiere, pues, un sentido distinto en Quebec, cuando acompaña al término "novela". Así, podemos concluir que "novela del *terroir*" es una expresión lexicalizada que designa un subgénero literario oriundo y limitado a este entorno geoliterario.

Este subgénero domina el panorama literario quebequés durante más de un siglo, de 1840 a 1945, y aún más allá: hasta 1960 se publicarán novelas del *terroir*, a pesar de la metamorfosis operada en la otrora sociedad rural quebequesa. El movimiento se mantendrá apoyado por el clero y las élites tradicionales (Lessard 13/05/06). Parte de su

éxito puede deberse a la nostalgia por este modo de vida rural en desaparición, así como por la situación socio-política y literaria de Quebec, ya que se marca como objetivo "nacionalizar" la literatura canadiense (*ibid.*).

En concreto, el objetivo de los novelistas del *terroir* queda claro en palabras de Jules-Paul Tardivel:

"Il n'est pas nécessaire que nous possédions l'industrie et l'argent. Nous ne serions plus des Canadiens français mais des Américains. (...) Notre mission est de **posséder la terre et de semer des idées. Nous accrocher au sol**, élever des familles nombreuses, entretenir des foyers de vie intellectuelle et spirituelle, tel doit être notre rôle en Amérique." (Tardivel *in* Servais-Maquis 7).

Fue tal el éxito de la novela del *terroir* que Landry ([217]) se refiere a la literatura quebequesa a principios del siglo XX como "demasiado *terroiriste*". En cuanto a la calidad literaria de estas obras, Landry alude a la crítica literaria como "demasiado complaciente" (Landry [217]).

No obstante, es comprensible que la crítica haya sido indulgente con las primeras producciones literarias nacionales: no olvidemos que, en 1845, lord Durham se había referido a los canadienses franceses como a "pueblos sin historia y sin literatura" (Durham 69 *in* Roy 13).

De hecho, antes de 1900, Ringuet se refiere a la literatura quebequesa como a un "desierto libresco"⁴ (*Confidences*, 150-151 *in* "Préface" 13).

⁴ La traducción de las citas es nuestra.

En este contexto, y con respecto a la función general de los escritores en Quebec, citemos las palabras de Kenneth Landry: "je pense que notre rôle consiste à **doter ce pays d'une littérature**". (Landry *in* Lemire 771).

Dado el contenido conservador de las novelas, el término *terroir* adquiere en este contexto un significado de conservadurismo, sinónimo de "terre", "patrimoine", "traditions" (Lessard 13/05/06).

5.6.1. Bases ideológicas de la novela del *terroir*.

La novela del *terroir* se basa principalmente en los postulados de Damase Potvin, jefe ideológico del movimiento.

Aoyados por la revista *Le Terroir* (1909), el clero y la élite dirigente, los autores son "personajes establecidos: un notario (*La Terre paternelle*), un funcionario (*Jean Rivard*), un futuro Primer Ministro (*Charles Guérin*)" (Melançon 1825).

Los *terroiristes* intentan mantener el *statu quo* existente tras la conquista inglesa y la posterior rebelión fracasada de 1937; se trata de defender la supervivencia nacional. A esta ideología se la ha denominado "idéologie de la conservation".

5.6.1.1. *L'idéologie de la conservation.*

Es la base ideológica, el eje vertebrador de la novela del *terroir*. Se trata de una ideología de corte muy conservador que consiste en venerar un pasado idealizado para preservar así la lengua, las tradiciones, las canciones, ...; vivir de la agricultura, profesar la religión católica. "La novela apoya a la Iglesia y al Estado predicando la resignación cristiana, la agricultura tranquila y la vida en el hogar (...)" (Melançon 1825).

Los siguientes pasajes de *Maria Chapdelaine* ilustran esta ideología subyacente en la novela del *terroir* y que determina su fin mismo. Se trata de no cambiar, para asegurar la supervivencia nacional. Louis Hémon lo expresa así:

«Nous avons apporté d'outre-mer nos prières et nos chansons: elles sont **toujours les mêmes.**" (MC 340).

"(...) notre culte, notre langue, nos vertus et jusqu'à nos faiblesses deviennent des choses sacrées, **intangibles** et qui devront **demeurer** jusqu'à la fin." (MC 164).

"(...) mais au pays de Québec **rien n'a changé. Rien ne changera**, parce que nous sommes un témoignage. De nous-mêmes et de nos destinées, nous n'avons compris clairement que ce devoir-là: **persister...** nous **maintenir** (...). Au pays de Québec rien ne doit mourir et **rien ne doit changer** (...)" (MC 164).

La consecuencia de esta ideología es una dicotomía socio-económica en Quebec: la población francófona se repliega en el campo y en la agricultura; y los anglófonos poblarán las ciudades y vivirán de la industria y del comercio (*cf.* Fernández Sánchez 22).

5.6.1.2. El dilema de la emigración.

De resultas de esta situación socio-económica, una importante población francófona emigra a las manufacturas de los Estados Unidos. El exilio es visto por los ideólogos del *terroir* como una deserción, una traición al deber de permanencia, ya que quedarse es considerado una obligación hacia la patria y los ancestros, "una misión ancestral" (Proulx 21).

5.6.1.3. Función utilitaria de la novela del *terroir*.

El Canadá francófono se arroga así una "misión sagrada", ya que se considera depositario de la tradición francesa.

Las novelas del *terroir* predicán la permanencia, por lo que se dice que son novelas "utilitarias", "de tesis" (*romans à thèse*), con un objetivo determinado. Ejemplos de esta naturaleza de las obras son el título de la novela *Restons chez nous!*, de Damase Potvin, así como las palabras siguientes de *Maria Chapdelaine* con respecto a este tema:

«C'est pourquoi il faut **rester** dans la province où nos pères sont **restés**, et vivre comme ils ont vécu, pour obéir au **commandement** inexprimé qui s'est formé dans leurs coeurs, qui a passé dans les nôtres et que nous devons transmettre à notre tour à de nombreux enfants: (...)" (MC 241).

Finalmente, y en relación con este tema, citemos las palabras de Maria Chapdelaine al final de la novela que lleva su nombre: "Maria Chapdelaine sortit de son rêve et songea: <<Alors je vais **rester** ici...de même!>>" (MC 242).

5.6.2. Bases literarias de la novela del *terroir*.

La novela del *terroir* tiene sus fuentes literarias remotas en *Las Geórgicas* (36-29 a. C.), de Virgilio (70-19 a. C.), que puede considerarse su modelo literario (Brunet. "Trois dominantes..." 119 *in* Servais-Maquoi 5).

El origen del género se atribuye a Teócrito (310-260 a. C.), en Grecia, quien, idealizando la vida campesina en su obra *Los Idilios* (c. 300 a. C.), establece el paradigma que tendrá gran influencia en obras posteriores, como *Las Bucólicas* (42-39 a. C.), y las mencionadas *Geórgicas*, de Virgilio, que proclaman la necesidad de restablecer el mundo campesino tradicional en la civilización romana de la época.

A partir de entonces, la visión idealizada de la vida rural es un tema recurrente a lo largo de la historia literaria. En el Renacimiento triunfa el género pastoril, con obras como, por ejemplo, la *Arcadia* (1502), de Sannazaro (1456-1530), arquetipo del género, que se extendió por toda Europa. Más tarde, los románticos europeos acusan también la influencia de Virgilio y recrean la naturaleza como vehículo de expresión de los sentimientos del autor.

Como tónica general, con el advenimiento progresivo de la industrialización, se evoca con nostalgia la tranquilidad de la vida campesina como una suerte de paraíso perdido para, con frecuencia, evadirse de la realidad y preconizar un cierto retorno a la simplicidad rural.

Por otra parte, Maurice Barrès (1862-1923) proclama en Europa sus ideas del culto a la tierra natal y a los muertos bajo la influencia de su maestro, Jules Soury

(Sternhell 1985), nacionalista y tradicionalista, que cultiva el respeto y defensa de las tradiciones, la raza y el carácter sagrado de la patria y la familia. Todos estos elementos se conjugan en la creación de una conciencia nacional y muchos de ellos se hallan también presentes en alguna medida en las novelas que vamos a analizar (*cf.* Porras Medrano 1987 y 1996).

En América, la contemplación y el canto de la exuberancia natural constituye una de las características definitorias de la formación de la literatura americana que, a veces, guarda relación con el auge del nacionalismo, ya que se exalta la naturaleza como mecanismo diferenciador de un pueblo frente al invasor o al colonizador, y frecuentemente, con el objetivo de crear una literatura nacional, como, por ejemplo, *La Silva a la agricultura de la zona tórrida* (1826), de Andrés Bello (1781-1865), que procede a la descripción poética, exaltando las virtudes de la vida campesina a la manera de Virgilio.

En particular, la literatura canadiense en lengua francesa del *terroir* exalta con frecuencia la belleza de la naturaleza y canta a la tierra y al bosque, como en *Le Canada chanté* (1908), de Albert Ferland (1872-1943), donde, por ejemplo, en el poema *Aux arbres de chez nous*, destaca también otro elemento natural, el árbol, testigo del pasado y guardián de la memoria ancestral (*cf.* Lessard 2009). Por su parte, Pamphile Le May (1937-1918), consagra sus sonetos rústicos (*in Les Gouttelettes* 1904) a las labores agrícolas, quedando asimismo patente la impronta de la visión idealizada consagrada por Virgilio (*cf.* Brunet, *op. cit.*).

5.6.3. Bases económicas de la novela del *terroir*: el agriculturismo.

El agriculturismo es el modelo económico preconizado por los ideólogos del *terroir* y consagrado por las novelas del *terroir*. Brunet lo define como "una filosofía de vida que idealiza el pasado, condena el presente y desconfía del orden social moderno. Es un rechazo de la edad industrial contemporánea que se inspira de una concepción estática de la sociedad." (Brunet 119 in Servais-Maquoi 5).

Se considera, por tanto, a la agricultura como el motor de la economía. En palabras de Brunet: "el verdadero poder de las naciones y las grandes civilizaciones se edifica **sobre la agricultura** y el campesinado (Brunet. "Trois dominantes..." 119 in Servais-Maquoi).

Gérin-Lajoie se marca como objetivo de su novela *Jean Rivard*:

"(...) de faire connaître la vie et les travaux des défricheurs, et d'**encourager notre jeunesse à se porter vers la carrière agricole**, au lieu d'encombrer les professions d'avocat, de notaire, de médecin et les comptoirs des marchands, comme elle fait de plus en plus, au grand détriment de l'intérêt public et national." (Gérin-Lajoie. *Jean Rivard* in Major 1991).

5.7. Representantes.

Aunque debido a su cantidad y a lo efímero de algunas producciones todavía no se han repertoriado por completo todas las novelas del *terroir* (Proulx 13), su número pasa de cien. A continuación, mencionaremos a sus principales exponentes:

Se considera el iniciador del género a Patrice Lacombe, con su obra *La Terre paternelle* (1846), a pesar de que consagra poco espacio a la vida agrícola (Fernández Sánchez 2001:33). Sin embargo, es el francés Louis Hémon, con su popular novela *Marie Chapdelaine* (1914), que estudiaremos más adelante, quien consagra el paradigma (Porrás Medrano 2001:228) que se repetirá en obras posteriores.

Las novelas principales, reconocidas por la crítica son: *La Scouine* (1918), de Albert Laberge; *Menaud, maître draveur* (1937), de Félix-Antoine Savard; *Trente arpents* (1938), de Ringuet; *Le Survenant* (1945) y *Marie-Didace* (1947), de Germaine Guèvremont; las tres últimas, también objeto de la presente tesis.

Citaremos asimismo otras obras representativas: *Marie Calumet* (1904), de Rodolphe Girard; *La Terre* (1916), de Ernest Choquette; *L'Appel de la terre* (1918), *Le Français* (1925), de Damase Potvin; *La Terre vivante* (1925), de Harry Bernard; y *Un Homme et son péché* (1933), de Claude-Henri Grignon.

Otros textos popularmente menos conocidos son: *Jean Rivard, le défricheur* (1874) y *Jean Rivard, économiste* (1876), de Antoine Gérin-Lajoie; *Claude Paysan* (1899), de Ernest Choquette; *Robert Lozé* (1903), de Errol Bouchette; *La Campagne canadienne* (1925), de Adélard Dugré; *La Terre se venge* (1932), de Eugénie Chenel; y *À la hache* (1932), de Adolphe Nantel.

6.

METODOLOGÍA.

6. METODOLOGÍA.

6.1. Introducción.

En este apartado describiremos la metodología utilizada en la investigación. También haremos mención del material utilizado, especificando las ediciones consultadas.

Finalmente, detallaremos el procedimiento llevado a cabo para recabar y analizar los datos obtenidos: un análisis descriptivo y, posteriormente, uno comparativo e interpretativo de los resultados de la presente investigación.

6.2. Metodología.

El diseño de la investigación fue no experimental. La metodología utilizada fue un análisis literario descriptivo y posteriormente comparativo e interpretativo de los elementos naturales en los textos seleccionados para su estudio. Así, se estudiaron aspectos formales y materiales o de contenido, tan relacionados entre sí.

En concreto, la investigación se centró en los mecanismos lingüístico-expresivos y de creación analógica concernientes a los procedimientos de configuración del elemento natural en cada novela.

6.3. Procedimiento.

La presente investigación se lleva a cabo en Sevilla durante los cursos académicos 2007/2008 y 2008/2009 en el marco del Programa de Doctorado de Estudios Franceses en las Universidades Andaluzas, bajo la dirección de la Dra. D^a Adelaida Porras Medrano, del Departamento de Filología francesa de la Universidad de Sevilla.

En primer lugar, se realiza una revisión bibliográfica sobre el tema de estudio, con el objetivo de recabar datos y conocer el estado de la cuestión planteada.

A continuación, se selecciona una muestra representativa compuesta por cuatro novelas, procedimiento y criterios de selección que se detallan en el punto siguiente.

Se lleva a cabo un estudio de los textos componentes de la muestra representativa, con el objetivo de recoger datos con respecto al tema objeto de estudio.

Después, se realiza un análisis descriptivo de los datos recopilados. Se elabora un repertorio de identificación y una clasificación de los resultados obtenidos, realizándose una síntesis posterior, para seleccionar los datos más significativos, que son comentados, utilizando numerosos ejemplos de entre los datos obtenidos en cada uno de los sujetos de la investigación.

Entonces, se procede a un análisis comparativo de los resultados recabados en los sujetos de estudio, mediante el cual se detectan los paralelismos y recurrencias entre las cuatro novelas.

Con todo ello, se elabora una síntesis final para una posterior valoración crítica de la posibilidad de extrapolar las conclusiones obtenidas a otras novelas del mismo entorno. En último lugar, se hacen unas sugerencias para investigaciones posteriores en este sentido.

7.

CORPUS OBJETO DE ESTUDIO.

7. CORPUS OBJETO DE ESTUDIO.

Los sujetos de la investigación son cuatro novelas del *terroir*, *Maria Chapdelaine*, de Louis Hémon, *Le Survenant* y *Marie-Didace*, de Germaine Guèvremont y *Trente arpents*, de Ringuet. Comentaremos a continuación el criterio de selección de esta muestra y analizaremos sus características principales.

7.1. *Maria Chapdelaine*, de Louis Hémon.

Por un lado, la elección de *Maria Chapdelaine*, de Louis Hémon, se justifica en el hecho de que esta obra constituye un hito literario en la época y todo un paradigma de la novela del *terroir*, que se repite sucesivamente en otras obras. La crítica parece considerar de forma unánime que es la primera novela del *terroir* con cierta calidad literaria. También, en lo que respecta al contenido, se trata de una obra clave: Hémon crea un mito, que se perpetúa durante un cuarto de siglo por medio de una serie de tópicos inmutables. Tuvo una gran influencia en Quebec, que estudiaremos más adelante.

7.2. *Trente arpents*, de Ringuet.

Por otra parte, *Trente arpents*, de Ringuet, es uno de los epígonos de la novela del *terroir*. La sociedad que describe no es ya la de los pioneros, sino una sociedad rural en transformación. Considerada como la obra cumbre de su autor y del género,

magistralmente escrita, en ella Ringuet destruye sistemáticamente todos los postulados ideológicos instaurados por sus predecesores, lo que a la postre supone la muerte del género.

7.3. *Le Survenant*, de Germaine Guèvremont.

Le Survenant, de Germaine Guèvremont, y su continuación, *Marie-Didace*, son las obras más conocidas de su autora y están consideradas las últimas novelas del *terroir*. A pesar de que fueron escritas en los años cuarenta del siglo XX, la trama se desarrolla a principios de siglo. La aparición inesperada del particular personaje del Survenant pone de relieve, por oposición, cómo el modo de vida agropecuario que se recrea en las novelas está condenado a desaparecer.

7.4. *Marie-Didace*, de Germaine Guèvremont.

Marie-Didace es la inseparable continuación de la novela anterior. Su trama plasma ya la desaparición de una dinastía campesina, y significa, por ende, el fin del género literario.

Ambas novelas suponen también una renovación del género, en el que la vida social campesina pasa a primer plano, desplazando en importancia el papel de la tierra, como Carmen Fernández pone de relieve (2002:116).

7.5. Criterios de selección del *corpus*.

Para la selección de la muestra de la investigación se utilizó un diseño no probabilístico y de representatividad de la muestra, tanto de sus autores, como de las obras en sí mismas en el movimiento literario al que se hallan adscritas.

Para ello, se efectuó una selección de los textos más representativos, así como una revisión bibliográfica de la literatura crítica en torno a estos y se tomaron aquellos sujetos que cumplieron las características definidas hasta un número de cuatro, constituyendo así la muestra.

Asimismo, se tuvo en cuenta la actualidad e influencia actuales de las obras seleccionadas, ya que muchas de ellas han conocido una existencia efímera o están hoy en día faltas de vigencia. Por ello, se descartaron tanto *La Scouine*, de Albert Laberge como *Menaud, maître draveur*, de Felix-Antoine Savard. Sin embargo, optamos, por incluir *Marie-Didace* como continuación indispensable e inseparable de *Le Survenant*.

7.6. Material.

En particular, los textos consultados han sido los correspondientes a las ediciones de *Maria Chapdelaine*, *Trente arpents*, *Le Survenant* y *Marie-Didace* que relacionamos en las referencias.

Mediante el procesador de textos *Word* se exploró la presencia y frecuencia de los elementos naturales en las obras objeto de estudio, en formato digital. Esta aplicación informática se utilizó también para la recopilación de datos, la redacción y maquetación del presente trabajo.

Asimismo, para el acceso a los textos en formato digital, y para la consulta de información contenida en algunas páginas web reseñadas bajo la rúbrica de

"Referencias", se utilizó la red *Internet*, a la que se accedió fundamentalmente a través del navegador *Mozilla Firefox*.

A continuación, estudiaremos con más detalle los textos seleccionados, sus autores, fuentes, génesis, influencia, representatividad y otras particularidades, deteniéndonos en el tema que nos ocupa: el estudio de los mecanismos de configuración del universo natural en dichas novelas.

8.

MARIA CHAPDELAINÉ,

DE LOUIS HEMON.

8. *MARIA CHAPDELAINÉ,*

DE LOUIS HÉMON.

A lo largo de las siguientes páginas haremos un recorrido por la vida y obras del autor de *Maria Chapdelaine*, Louis Hémon. Posteriormente, analizaremos la novela propiamente dicha. Finalmente, nos centraremos en los procedimientos para la configuración del elemento natural en esta novela.

8.1. Louis Hémon.

Louis Hémon (1880-1913) fue un autor francés itinerante que no vivió para ver publicada ninguna de sus obras, ni para disfrutar del éxito y los honores que conllevó la publicación póstuma de una de sus novelas, *Maria Chapdelaine*. Con sólo dieciocho meses de estancia en Canadá, Louis Hémon fue capaz de captar y plasmar un modo de vida y de pensar que lo convierte en autor de uno de los mitos literarios de Quebec. Esbozemos a continuación los detalles de su corta y azarosa vida, para lo que seguiremos de cerca la reseña biográfica sobre el autor en el *Dictionnaire illustré des auteurs français* (685-688), de Seghers. La vida de Louis Hémon puede resumirse, en palabras de Proulx, como la vida de un novelista en exilio voluntario (Proulx 230).

Louis Hémon nace el 12 de octubre de 1880 en la ciudad bretona de Brest (Francia), en el entorno de una familia de clase media. Su infancia transcurre de una forma bastante solitaria (Lemaître 368) en París, donde su padre está destinado como profesor. Allí recibe una formación académica esmerada: a la edad de siete años, comienza sus estudios en el Lycée Montaigne y después en el prestigioso Lycée Louis-le-Grand. Es un lector voraz. Completa su formación con una licenciatura en Derecho por la Universidad de la Sorbona y un diploma en lengua anamita.

Con esta preparación, es admitido en la Ecole Coloniale, aunque renuncia a su plaza, ya que se siente más atraído por el deporte, la cultura inglesa y la literatura que por una carrera administrativa (Grasset, 1954 [1]). Como muchos otros (*cf.* Brogan [224]-254; Kinder *et* Hilgemann 15), Hémon experimenta una cierta obsesión por marchar al Oeste (Seghers 685), por lo que, como veremos, su biografía está "marcada por la constante de la expatriación" (Porrás Medrano 1996: 154).

Así, después de realizar el servicio militar (1901-1902) y tras la muerte de su esposa, acaecida en 1903 (Lemaître 368), Hémon decide establecerse en Inglaterra como redactor de crónicas deportivas y allí trabaja como secretario de intermediarios marítimos al tiempo que inicia su carrera literaria. En 1908, el periódico parisino *Le Temps* publica por entregas el único de sus relatos editado en vida, *Lizzi Blakeston*.

En Inglaterra, Hémon comienza su vida literaria, con algunas colaboraciones periodísticas para la prensa francesa. En 1904, el periódico deportivo francés *Le Vélo* premia su relato *La Rivière* y, dos años después, gana un concurso en otro periódico deportivo francés, *L'Auto*, sucesor del anterior, con el relato *La Conquête* (1906). En

1908, Louis Hémon escribe su primera novela, *Colin-Maillard*, que no consigue publicar. No será editada hasta 1924. En 1909, escribe otra novela titulada *Battling Malone, pugiliste*, que tampoco se edita hasta años más tarde (1925). En este país, vive con Lydia O'Kelley, con quien tendrá una hija en 1909. En 1910, escribe *Monsieur Ripois*, igualmente inédita en vida de su autor. Todas estas obras se publicarán posteriormente gracias al éxito póstumo de *Maria Chapdelaine*.

El 12 de octubre de 1911, Louis Hémon se embarca solo hacia Canadá, adonde llega el 18 de octubre. Parece que la intención de su viaje fue la de "*faire la moisson*" (Seghers 685), vivir nuevas experiencias como fuente de inspiración para sus obras literarias (Lessard 13/05/06). En el viaje por mar le hablan de la región del Lac Saint-Jean, donde posteriormente contextualizará su novela *Maria Chapdelaine*.

Una semana más tarde, Louis Hémon se halla establecido en Montreal trabajando como secretario bilingüe para la compañía de seguros *La Sécurité du Canada*.

Desde Montreal, Hémon prosigue su colaboración periodística con la prensa francesa y publica artículos en el periódico parisino *Le Temps*.

Sólo ocho meses después, el 15 de junio de 1912, parte en tren rumbo a La Tuque (Roberval), desde donde se dirige a Péribonka. El 6 de julio de 1912, Louis Hémon conoce a Samuel Bédard a bordo del barco *Le Nord*, que hacía el trayecto de Roberval a Péribonka. Al finalizar el viaje, Samuel Bédard contrata a Louis Hémon. Durante diez meses, del 29 de junio de 1912 al 31 de marzo de 1913, vive en casa de la

familia Bédard, para cuya granja trabaja como ayudante. Esta experiencia le servirá como fuente de inspiración para la redacción de *Maria Chapdelaine*.

Posteriormente, trabaja como agrimensor cadenero y, a finales de diciembre de 1912, se aloja en el hotel Tremblay de Saint-Gédéon donde redacta una novela, *Maria Chapdelaine*.

En febrero y hasta finales de marzo de 1913, Louis Hémon trabaja para la Price Brothers, en Kénogami. A principios de abril de este mismo año, el autor se halla en Montreal, empleado en la ferretería Lewis Brothers. Entonces, mecanografía por duplicado su obra *Maria Chapdelaine*, de la que el 26 de junio de 1913 el autor envía una copia a *Le Temps* y otra a su hermana, Marie.

Desgraciadamente, Louis Hémon no vivirá para ver publicada su novela ni para disfrutar de su éxito, ya que, poco después de haber enviado el manuscrito para su publicación, el 8 de julio de 1913, cerca de Chapleau (Ontario, Canadá), y de nuevo rumbo al lago Saint-Jean, Louis Hémon muere arrollado por un tren.

Había fallecido sin ver publicada ninguna de sus obras, las cuales relacionamos en las referencias finales de este trabajo.

8.1.1. Hémon, ¿autor de un único libro?

Tradicionalmente, Hémon es considerado como el autor de un solo libro, *Maria Chapdelaine*.

Sin embargo, Lemaître (368) no opina igual y, aunque reconoce que la obra de Hémon es reducida, defiende su valía, independientemente del renombre de *Maria Chapdelaine*.

Es cierto que, antes de emigrar a Canadá, ya escribe en Inglaterra dos novelas de asunto deportivo (*Colin-Maillard* y *Battling Malone, pugiliste*), por las que se considera a su autor como un precursor del género (Grasset [1]).

No obstante, aunque Hémon escribe cuentos y relatos cortos (*Monsieur Ripois et la Némésis*, -llevada al cine por R.Clément-, o *La belle que voilà*), que Lemaître admira por su "delicadeza de tono" y "encanto de la atmósfera" (368), en vida, solamente consigue publicar un relato, *Lizzi Blakeston* (1908).

Efectivamente, el resto de las obras de Hémon sólo se publican tras el éxito de *Maria Chapdelaine*. Por lo tanto, la opinión generalizada (*cfr.* Porras Medrano 154), es que dichas obras se mencionan, solamente gracias a la notoriedad obtenida por *Maria Chapdelaine*.

8.1.2. Reconocimiento póstumo.

Muestra del prestigio que Louis Hémon alcanza en Canadá es el hecho de que dos lagos canadienses son rebautizados en su honor, uno como Hémon; otro como Chapdelaine (Grasset [1]).

A partir de entonces, las muestras de reconocimiento de Canadá hacia el autor de *Maria Chapdelaine* se suceden. Louis Hémon, es nacionalizado póstumamente. En

1919 se erige un monumento conmemorativo en Péribonka, que sus habitantes tiran al río, "creyendo que el 'francesito' se ha burlado de ellos" (Seghers 685).

En 1920 se pone una lápida en el cementerio de Chapleau. En 1923, Grasset edita los relatos *La Belle que voilà*. El año siguiente, esta misma editorial publica *Colin-Maillard* y *Battling Malone, pugiliste*, dos de sus novelas entonces aún inéditas.

En 1925 se procede a la colocación de una placa en la casa natal del autor, en Brest (Francia). Al año siguiente, se publica otra de sus novelas, *Monsieur Ripois et la Némésis*, que había sido escrita en 1910 (Grasset 1926).

En 1927 se publica *Itinéraire*, también editado bajo el título *Au Pays de Québec (récit de voyage)* en *A la recherche de Maria Chapdelaine*. (Grasset 1924).

En 1935 se funda en Montreal la *Société des Amis de Maria Chapdelaine*.

En 1938, en el XXV aniversario de la muerte de Louis Hémon, se inaugura el museo Louis Hémon en Péribonka, en presencia de su hermana Marie y de su hija, Lydia. Monumento en Chapleau. La Universidad de Montreal le otorga el título de Doctor *honoris causa post mortem*.

En 1939 se descubre una placa conmemorativa en Péribonka.

1963, en el L Centenario de la muerte de Louis Hémon, se le erige un monumento en Péribonka y se le otorga la medalla de los *Amis de Maria Chapdelaine* y de la *Société historique du Saguenay*.

En el C Aniversario del nacimiento de Louis Hémon se le erige un busto conmemorativo. El monumento de 1919 es rescatado y situado esta vez delante del museo Louis Hémon.

En 1968 se publican las cartas de Louis Hémon a su familia (P.U.M. 1968). Recientemente, en 1982 se publican por fin sus relatos deportivos (Les Editions du Royaume 1982).

A pesar de la publicación póstuma de todas sus obras, Louis Hémon es principalmente autor de una sola obra literariamente reconocida, *Maria Chapdelaine*, de la que a continuación haremos una reseña crítica, analizaremos su influencia, así como otros aspectos, centrándonos finalmente en los procedimientos concretos de configuración del universo natural.

Actualmente, el éxito continúa, y muestra de ello son sus sucesivas reediciones.

Además, hoy en día, el nombre de *Maria Chapdelaine* designa también a la zona que Louis Hémon visitó en Canadá: la MRC ("municipalité régionale de comté") Maria Chapdelaine que tiene una extensión de 40.000 km² y comprende doce municipios, al noroeste del lago Saint-Jean (Québec) (MRC 20/03/06).

Mireille Servais-Maquoi considera la novela *Maria Chapdelaine* como uno de los "hitos más significativos en la evolución de la novela canadiense" (Servais-Maquoi [47]), ya que hasta entonces el género se limitaba a una lamentación continua y es, según esta autora, con la obra de Louis Hémon cuando el género toma "conciencia de su orientación" (*ibid.* [47]).

8.2. *Maria Chapdelaine.*

Maria Chapdelaine es una novela ambientada en Quebec y describe el tipo de vida de los pioneros en la región del lago Saint-Jean, cerca de Péribonka, que el autor conoció durante su estancia en la zona.

En palabras de Mireille Servais-Maquoi, se trata de "una auténtica obra maestra" y "uno de los hitos más significativos de la evolución de la novela canadiense" ([47]).

8.2.1. El proceso de creación de *Maria Chapdelaine.*

A continuación, expondremos el proceso de creación de *Maria Chapdelaine* por parte de su autor, mencionando sus fuentes y estudiando su publicación.

Como dijimos anteriormente, Louis Hémon conocía de primera mano el área geográfica descrita en *Maria Chapdelaine*, la región del lago Saint-Jean, ya que de junio de 1912 a marzo de 1913 se había establecido en la zona.

Allí, vivió y trabajó como empleado en la granja de la familia Bédard, que parece haber sido el modelo de inspiración del autor para la creación de su familia Chapdelaine.

Las semejanzas son evidentes: ambas familias, Bédard y Chapdelaine, desempeñan el mismo tipo de labor, en la que Louis Hémon participó activamente. Los patriarcas de ambas familias tienen el mismo nombre de pila, Samuel. También las dos cuentan con un empleado que, en el caso de la familia Bédard, se trataba del propio Louis Hémon.

Hoy en día, se puede aún visitar la casa de los Bédard y constatar cómo su arquitectura y distribución coinciden con las reseñas que Hémon hace en su novela a propósito del hogar de los Chapdelaine. Actualmente, esta casa es sede del *Musée Louis Hémon-Complexe touristique Maria Chapdelaine* (<http://museelh.destination.ca> 20/03/06).

8.2.1.2. Eva Bouchard, sosias de Maria Chapdelaine.

Eva Bouchard, hermana de la señora Bédard, parece haber sido el modelo en el que Hémon se inspiró para el personaje de Maria Chapdelaine. Es más, la propia Eva firmaría años más tarde autógrafos como Maria Chapdelaine (Lessard 13/05/06).

Prueba de la curiosidad que levanta hoy en día el personaje de Maria Chapdelaine y todo lo que la rodea es la reciente publicación, en 2004, del libro *Éva Bouchard: la légende de Maria Chapdelaine*, de Marcelle Racine, que, a lo largo de 576 páginas, desgrana la vida de este personaje real.

Maestra de escuela, Eva Bouchard sufrió la muerte de un pretendiente en la nieve, y, un año después, cuando Louis Hémon la conoció, todavía parecía afectada por esta circunstancia, a pesar de estar rodeada de varios admiradores (Paquin 18/09/07).

Su paralelismo con Maria Chapdelaine termina ahí, ya que Eva Bouchard se alejaría de su familia para resguardarse de la fama que le había proporcionado la novela de Hémon, retirándose a una escuela lejana y, más tarde, trabajando como secretaria de un obispo.

Finalmente, Eva Bouchard heredó la casa de los Bédard, donde había residido también Louis Hémon. *La Société des Amis de Maria Chapdelaine* la transforma en un pequeño museo, el *Musée Louis Hémon*, del que se cuidará hasta 1949.

Actualmente, después de las ampliaciones, el *Musée Louis Hémon-Complexe touristique Maria Chapdelaine*, museo literario, es uno de los mayores museos de Quebec (<http://museelh.destination.ca> 20/03/08) y dispone de un pabellón con el nombre de la protagonista de la novela de Louis Hémon, el *pavillon Maria Chapdelaine*.

8.2.2. Publicación de *Maria Chapdelaine*...

8.2.2.1. ...por entregas.

Después de la muerte de Louis Hémon, *Maria Chapdelaine* se publica primero por entregas en el diario francés *Le Temps* del 27 de enero al 19 de febrero de 1914, sin gran éxito.

En Canadá, *Maria Chapdelaine* se publicó también por entregas del 25 de febrero al 25 de marzo de 1917 en el periódico *Le Nationalisme*, donde también pasa desapercibida.

8.2.2.2. ...y en volumen.

En Montreal, la editorial Lefebvre [o LeFebvre (Deschamps IX)] publica la obra como novela (edición de Louvigny de Montigny) en 1916, obteniendo un cierto éxito de público.

Sin embargo, no es hasta la publicación tardía en 1921 como libro en París y, ayudada por la publicidad de su editor, Grasset, cuando la novela se afianza como la obra más vendida de su época (Grasset [1]).

8.2.3. *Maria Chapdelaine*, un éxito de ventas internacional.

Así, *Maria Chapdelaine* alcanza el éxito que la ha acompañado hasta nuestros días, con al menos 250 ediciones diferentes, en veinticinco lenguas y veintitrés países.

8.2.4. Traducciones de *Maria Chapdelaine*.

Testimonio del éxito de *Maria Chapdelaine* es que ha sido traducida a tantas lenguas. Por ejemplo, en 1922, fue traducida al noruego. En 1923, fue traducida al español. Este mismo año, es también traducida al holandés, al polaco, al sueco y al checo. En 1945 se produce su traducción al italiano. En 1977, se traduce al ruso, etc.

Además, su éxito ha propiciado numerosas adaptaciones (*vid* epígrafe 8.2.10. "La influencia de la novela: obras basadas en *Maria Chapdelaine*").

8.2.5. Avatares editoriales y modificaciones del texto original.

Con respecto al texto, durante largo tiempo, se ha pensado que la edición como novela era un texto fiel al manuscrito.

Los textos enviados por Louis Hémon a *Le Temps* y a su hermana eran ambos copias que había sacado al pasar a máquina la novela, conservando el autor el original mecanografiado. Así, cotejando estos, se detectaron las sucesivas modificaciones del original introducidas por *Le Temps*, Louvigny de Montigny y Grasset, y se pudo establecer el texto original de *Maria Chapdelaine* (G. Legendre, 1961).

8.2.6. El título: ¿*Maria Chapdelaine* a secas, o algo más...?

El título original de la novela es *Maria Chapdelaine*. Sin embargo, en muchas ediciones, el título se ha visto acompañado por un subtítulo. A continuación relacionamos una serie de traducciones del título en varias lenguas, en las que éste se acompaña de un subtítulo.

En primer lugar, en lengua francesa, la novela figura frecuentemente como *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français* (por ejemplo, citado así en Seghers 687).

Por otra parte, en lengua inglesa, la novela fue publicada y es conocida como *Maria Chapdelaine. A Roman of French Canada* (A.T. Chapman 1921) y también como *Maria Chapdelaine. A Tale of the Lake Saint John Country*. (Macmillan 1921).

En español, la obra se publicó también con un subtítulo: *Maria Chapdelaine. Novela canadiense* (Librería y editorial Rivadeneyra [c.1923]).

Asimismo, en Italia, la novela se publicó como *Maria Chapdelaine. Racconto del Canada francese*. (G.B. Paravia & c. 1924).

En las ediciones suiza y alemana se publicó como *Maria Chapdelaine. Roman. Ernstes bis fünftes Tausend* (Rascher & cie. A.-G. Verlag [c.1922]) y *Maria Chapdelaine. Roman. Ernstes bis funftes Tausend* (Rascher Verlag [c.1922]).

En Dinamarca: *Maria Chapdelaine. Fortaelling fra Fransk-Canada*. (P. Haase & Soons forlag 1922).

En Polonia: *Maria Chapdelaine. Roman*. (Vilimek 1923) y *Marja Chapdelaine. Opowiadanie osnute na tle stosunkow w Kanadzie francieskié*. (Nakladem Wydawnictwa, "Eos" 1923).

En Suecia: *Maria Chapdelaine. Berattelse fran del franska Kanada*. (Victor Pettersons, bokindustriaktiedbolagg [1923]).

8.2.7. Síntesis de la trama.

A continuación, sintetizamos brevemente la acción de la novela *Maria Chapdelaine*, siguiendo para ello de cerca la sinopsis de la Weir Foundation (15/03/2006).

La acción de *Maria Chapdelaine* se desarrolla en el seno de la familia Chapdelaine, familia francófona de pioneros, en pleno bosque en la aislada región del lago Saint-Jean, cerca de Péribonka, en Quebec, Canadá, a principios del siglo XX.

Maria, la primogénita, se promete con François Paradis, un nómada comerciante en pieles. Sin embargo, François muere en una tormenta de nieve. Entonces, Maria se enfrenta al dilema de elegir entre dos opciones opuestas, cada una de ellas a su vez representada por un pretendiente diferente. Por un lado, Lorenzo Surprenant, emigrante en los Estados Unidos, le ofrece emigrar hacia una vida urbana que se presenta más cómoda. Por otro lado, la oferta del vecino Eutrope Gagnon significa continuar con la dura existencia que ya conoce.

Desde una óptica agriculturista, emigrar es considerado una deserción de la patria y de las costumbres ancestrales, familia, lengua, religión, por lo que finalmente, Maria decide quedarse.

8.2.8. La estructura.

Maria Chapdelaine es una novela estructurada externamente en dieciséis capítulos sin título.

En lo que respecta a la estructura interna, *Maria Chapdelaine* se compone de una sucesión de pasajes descriptivos, narrativos y reflexivos, y estos se hallan frecuentemente mezclados y no sólo yuxtapuestos.

En cuanto al universo espacial de *Maria Chapdelaine*, la novela configura tres espacios diferentes: el bosque, la tierra y la ciudad estadounidense, simbolizados respectivamente por tres personajes, los tres pretendientes de Maria Chapdelaine: François Paradis, Eutrope Gagnon y Lorenzo Surprenant. Analizaremos estos tres espacios contrapuestos con detalle, haciendo hincapié en los mecanismos utilizados por el autor en la configuración del universo natural.

8.2.9. Simbolismo.

Se trata de una historia simbólica, puesto que al elegir permanecer en su tierra y rechazar la oportunidad de una vida fácil que le promete la emigración, asegura la continuidad de los valores de la sociedad en que vive (Weir Foundation 2006).

Con el paso del tiempo, la protagonista de *Maria Chapdelaine* se ha convertido en un símbolo de los valores conservadores tradicionales que retrata la novela. Y la propia obra se ha considerado un texto mítico. Prueba de ello son las palabras de Villeneuve: "durante más de 30 años, la novela de Louis Hémon sirve en la práctica de **pequeño catecismo de la supervivencia nacional**" (Villeneuve *in* Seghers, 686).

También Nicole Deschamps afirma que, desde el principio, el relato de Hémon ha sido entendido como una "allégorie triomphaliste" (Deschamps [VII]). Esta autora procede a una revisión de la dimensión mítica tradicional del texto que resumimos en las líneas siguientes.

8.2.9.1. El mito de Maria Chapdelaine.

En la actualidad, Nicole Deschamps, en su revisión de la dimensión mítica de la obra, arguye que el origen del mito ha sido malinterpretado ([VII]).

Ciertamente, por una parte, esta interpretación ha conferido a la obra la relevancia literaria e ideológica que tiene en la actualidad. Sin embargo, por otro lado, y según la citada autora, la dimensión metafísica que la novela ha alcanzado se debe a una errónea desviación de su sentido original (*ibid.*).

Efectivamente, Nicole Deschamps sostiene que el texto primigenio de Hémon no es más que "un cuento de nieve y de ausencia" ([VII]), desprovisto de la dimensión mítica que, desde sus inicios, se le ha atribuido.

En esta misma línea, Deschamps argumenta que esta interpretación que, tradicionalmente, se confiere a la novela, proviene de "une serie de malentendidos" ([VII]), cuya causa principal es el desconocimiento del texto original, a causa de las modificaciones que sufrió en sus dos primeras ediciones, hoy en día subsanadas por la edición de Legendre (1980).

No obstante, la interpretación simbólica tradicional de la obra sigue hoy en día muy presente, y la influencia de *Maria Chapdelaine* continúa en vigor, con infinidad de traducciones y adaptaciones, como detallamos en los párrafos siguientes.

8.2.10. La influencia de la novela: obras basadas en *Maria Chapdelaine*.

Prueba del éxito y posterior influencia de *Maria Chapdelaine* es que ha inspirado muchas otras novelas del género (Proulx [229]). Asimismo, ha dado lugar a un gran número de adaptaciones teatrales, cinematográficas, televisivas, radiofónicas, así como a otras obras: cómics y otras secuelas literarias, entre las que citamos:

8.2.10.1. Teatro.

- *Maria Chapdelaine, pièce en cinq actes*, de Alonzo Cinq-Mars y Damase Potvin, obra de teatro publicada en 1919 en la revista *Le Terroir*.
- *Maria Chapdelaine. Drame en trois actes*, de Loic Le Gouiriadec, obra representada el 26 de febrero de 1923 en el Théâtre national de Montréal y repuesta en 1947 en el Ottawa Little Theatre y cuyo manuscrito original se halla en la Bibliothèque nationale du Québec.
- *Maria Chapdelaine*, de Herman Arthur Voaden, obra de teatro escrita en 1938 y no publicada. El texto completo se halla disponible en la red (*vid* "16. Referencias").

8.2.10.2. Cine.

Por otro lado, la novela de Louis Hémon ha sido llevada al cine en diversas ocasiones:

- *Maria Chapdelaine* (1934), película francesa dirigida por Julien Duvivier. Con Madeleine Renaud en el papel protagonista, también participaron Jean-Pierre Aumont y Jean Gabin. La película obtuvo una mención especial en el Festival de Venecia en 1935.
- *Maria Chapdelaine / The Naked Heart* (1950), película de producción anglo-francesa dirigida por Marc Allegret. La película se rodó originalmente en lengua inglesa y fue protagonizada por Michèle Morgan, en el papel de Maria. Otros intérpretes fueron Kieron Moore, François Rosay y Roger Vadim.
- *Maria Chapdelaine* (1983), película protagonizada por Andrée Champagne, en el papel de Maria, y Jean-Pierre Masson, mítica pareja de la escena quebequesa. Jean-Pierre Masson también participó encarnando a Tit-Sèbe en la película homónima de televisión dirigida por Gilles Carle en 1983.

8.2.10.3. Televisión.

Maria Chapdelaine también ha sido objeto de interés televisivo, rodándose una película para la televisión:

- *Maria Chapdelaine*, película franco-canadiense dirigida por Gilles Carle en 1983, con guión de Gilles Carle y Guy Fournier, ciñéndose al texto de Louis Hémon. Con Carole Laure en el papel de Maria; Nick Mancuso y Claude Rich. Obtuvo 4 premios *Génie* (*Genie Awards*) en 1984. 105 minutos. Producción Films Astral, Radio-Canada, TF1. Emitida por la *Société Radio-Canada* y por TF1 (Boréal 1988).

8.2.10.4. Adaptaciones y secuelas literarias.

Además, la novela de Hémon ha dado lugar a varias secuelas literarias, algunas de ellas muy recientes:

- En 1925, Sylva Clapin escribe *Alma-Rose*, novela cuyo título toma su nombre del de la hermana pequeña de Maria Chapdelaine, Alma-Rose.
- En 1937, Félix-Antoine Savard alude a Maria Chapdelaine y a su familia en su célebre obra *Menaud, maître draveur* (Melançon 1825). Savard retoma algunas frases e ideas de *Maria Chapdelaine*: "Nous sommes venus il y a trois cents ans et nous sommes restés (...). Autour de nous des étrangers sont venus (...)". "(...) au pays de Québec, rien n'a changé. Rien ne changera, parce que nous sommes un témoignage. De nous-mêmes et de nos destinées, nous n'avons compris clairement que ce devoir-là: persister... nous maintenir..." (Savard 241). Para más detalle, *cfr.* Proulx 231-233).
- En 1992, Gabrielle Gourdeau publica *Maria Chapdelaine ou le Paradis retrouvé*, una secuela que obtiene ese mismo año el Premio Robert-Cliche y el Premio literario Desjardins.
- En 1997, Philippe Poré-Kurer publica en París *La Fiancée du Lac*, también una secuela de *Maria Chapdelaine*.

- Asimismo, la novela de Hémon ha inspirado un cómic del mismo nombre: *Maria Chapdelaine*, citado por Lessard (13/05/06).

En 1983, *Maria Chapdelaine* ha sido adaptada para niños por Brigitte Tabet en una edición ilustrada (Editions de l'Agora / Editions de l'Eventail). También, Casterman ha llevado a cabo una edición para adolescentes, con ilustraciones de Nicole Baron (Casterman 1983). En 2004, Rajka Kupesic ilustró también otra edición para niños (Tundra Books, 2004).

9.

TRENTE ARPENTS,

DE RINGUET.

9.

TRENTE ARPENTS, **DE RINGUET.**

A lo largo de las siguientes páginas haremos un recorrido por la vida y obras del autor de *Trente arpents*, Ringuet. Posteriormente, analizaremos la novela propiamente dicha. Finalmente, nos centraremos en los procedimientos para la configuración del elemento natural en la novela.

9.1. Philippe Panneton, *alias* Ringuet: vida y obra.

El nombre de *Ringuet* es el pseudónimo literario del escritor canadiense, viajero, embajador, médico y profesor de universidad Philippe Panneton. El origen de este pseudónimo es el apellido de soltera de su madre.

Ringuet nace el 30 de abril de 1895 en el seno de una familia francófona, en Trois-Rivières, pequeña ciudad comercial e industrial de Quebec (Vicens 9).

Muestra un carácter curioso e inquieto, como se deduce por el rosario de centros en los que estudió. De 1903 a 1905 lleva a cabo sus estudios primarios. Expulsado por

indisciplina de diferentes centros, no terminó el Bachillerato (Cotnam 1). En los siguientes cinco años, de 1905 a 1910, lleva a cabo estudios clásicos en el Seminario de Trois-Rivières. De noviembre a diciembre de 1910, estudia en el Seminario de Joliette. Y de enero a noviembre de 1911, en el Collège Sainte-Marie de Montreal. En 1912, Ringuet se matricula en el Seminario de Trois-Rivières, en el curso de Belles-Lettres. Pero en 1914, abandona el Seminario antes de finalizar el primer curso de Filosofía. Ejerce de periodista en el diario *La Patrie*, de Montreal, durante sus vacaciones de verano.

No obstante, en septiembre cambia de nuevo de parecer y, como su padre y otros muchos escritores de su época, se matricula en la Facultad de Medicina, en l'Université Laval, en Quebec. Posteriormente, continúa sus estudios en Montreal, donde obtiene la licenciatura de Medicina en 1920.

En los tres años siguientes, de 1920 a 1923, Ringuet se especializa en otorrinolaringología en París. Posteriormente, llega a ejercer de facultativo durante un corto período de tiempo en el Hôpital Notre-Dame, de Montreal y, de 1923 a 1940, pasará consulta en el Hôpital Saint-Eusèbe, de Joliette. Sin embargo, su peculiar carácter, opuesto a toda forma de disciplina (Lemaître 663), le inclina a apartarse de su carrera médica.

Efectivamente, de 1920 a 1940, Ringuet se dedica a viajar, al tiempo que llaman su atención los medios de comunicación, principalmente radio y televisión, en cuyas emisiones participa activamente.

En 1924, escribe, en colaboración con Louis Francoeur la obra *Littératures à la manière de...* (Édouard Garand 1924), consistente en una sucesión de escritos parodiando el estilo de autores francófonos canadienses famosos: Lionel Groulx, Camille Roy o Henri Bourassa. Se le criticó por su parodia al Abbé Groulx, que se consideró poco respetuosa. No obstante, este mismo año ganó el Prix David por esta obra.

En 1930, viaja a Europa, donde visita Portugal, España y Francia. En estas fechas lleva también a cabo un viaje a Marruecos. Más tarde, en 1934, visita México y en 1935, es nombrado profesor de la Facultad de Medicina de la Universidad de Montreal.

Por otra parte, Ringuet continúa con su interés por la literatura: primero, a través de las lecturas que lleva a cabo en sus viajes; a continuación, se inicia en la escritura desarrollando esta vez su propio estilo. Lector empedernido y escritor autodidacta, en 1938, publica su primera novela *Trente arpents*, en París (Flammarion 1938). Esta obra lo consagra, a sus cuarenta y tres años, como uno de los novelistas canadienses más conocidos.

Con ocasión de la publicación, Louis Dantin se pronuncia pensando que es obra de "otro maldito francés" [en alusión a Louis Hémon] "que viene a enseñarnos a hacer novelas canadienses", "un francés de ultramar, algún parisino que viene a quitarnos a su vez un poco de nuestro bien." (Dantin 3).

En los años siguientes, Ringuet recibe numerosos galardones: en 1939, consigue otro premio David. La traducción de su obra es galardonada con el *Prix du Gouverneur général du Canada (Governor General Award)* en 1939. Este mismo año, Ringuet obtiene el *Prix de l'Académie française*. En 1940, recibe también el *Prix des Vikings* y el *Prix de la Province de Québec*.

En 1945 se le nombra Profesor Titular de la Facultad de Medicina de la Universidad de Montreal. De 1942 a 1950 imparte la asignatura Historia de la Medicina.

En 1943, publica una obra de corte histórico titulada *Un monde était leur empire* (Éditions Variétés 1943). Desde entonces, compagina sus funciones administrativas con las diplomáticas, para cuyo nombramiento indudablemente influye su prestigio literario. Así, en 1946 se le envía en misión cultural a Brasil. Es nombrado Delegado en París de la *Académie canadienne-française* para las fiestas en honor de Víctor Hugo.

En 1946, publica *L'héritage et autres contes*, antología de cuentos y relatos cortos.

Ringuet es miembro fundador de *l'Académie canadienne-française*, de la que ejerce la presidencia de 1947 a 1953.

En 1949, publica otra novela, titulada *Le poids du jour* que, como *Trente arpents*, evoca el drama que significa el éxodo rural y profundiza en la poca preparación del campesino al integrarse en el medio urbano (Lemaître, *op.cit.*). En 1952, se le nombra *Doctor honoris causa* de l'Université Laval.

En 1953, recibe de nuevo el *Prix de l'Académie française*. Un año más tarde, en 1954, Ringuet publica *L'Amiral et le facteur ou Comment l'Amérique ne fut pas découverte*. En 1955, recibe el premio Ludger Duvernay por el conjunto de su obra. Años después, en 1959, se le otorga la *Médaille Lorne Pierce* de la *Société royale du Canada*. Este mismo año recibe el título de Profesor Emérito de l'Université de Montréal.

En 1957, Ringuet es nombrado Embajador de Canadá en Portugal, en cuya capital, Lisboa, le sobreviene la muerte súbitamente el 28 de diciembre de 1960. El 4 de enero de 1961 tendrá lugar su entierro en su Canadá natal, en la ciudad de Montreal.

9.1.1. Obra póstuma.

Después de la muerte del autor, otras obras de Ringuet ven la luz. Así, en 1965, se publica póstumamente *Confidences*, basada en sus recuerdos. Posteriormente, en 1998, se publica su diario bajo el título *Journal*, y un cuaderno de notas con el título *Le carnet du cynique*.

9.1.2. Ringuet, ¿autor de un único libro?

A pesar de que la obra del autor no es muy extensa, Ringuet ocupa, por la calidad de *Trente arpents*, un lugar relevante en la literatura canadiense. Animado por el éxito de la novela, escribe otras obras, como hemos visto.

Sin embargo, estos textos no empañan la notoriedad alcanzada por *Trente arpents*, ya que nunca volvió a alcanzar el mismo nivel de éxito que esta primera

novela, que, a la vez que supuso su consagración como escritor, sigue siendo considerada su mejor obra.

9.2. *Trente arpents*.

Cuando ejercía como médico, Ringuet conoció a gente que inspiró los personajes y el modo de pensar y de actuar que plasmó en *Trente arpents* (http://www.geocities.com/pauline_emilienne/terroirauteur3.html [21/06/07]).

En 1938, de paso por Montreal, Max Fisher, director literario de la editorial francesa Flammarion, dejaba entrever la categoría literaria de *Trente arpents* al declarar a la prensa canadiense que llevaba consigo a París el manuscrito de una "verdadera obra de arte" (Lemaître, *op.cit.*). Se trataba de *Trente arpents*, del médico Philippe Panneton, publicada a continuación bajo el pseudónimo de Ringuet. Y desde su publicación, *Trente arpents* supone un éxito instantáneo no sólo de crítica, sino también de público: la obra se vendió muy bien, constituyendo todo un "superventas".

9.2.1. Avatares editoriales y modificaciones del texto original.

La edición crítica de la novela, publicada en 1942 por Jean Panneton, Roméo Arbour et Jean-Louis Major, establece el texto original, expurgándolo de errores y confrontando ediciones anteriores con correcciones de puño y letra del autor sobre las copias mecanografiadas. Una segunda edición tuvo lugar en 1957, que es la que se ha reimprimido en numerosas ocasiones posteriormente.

9.2.2. El título de *Trente arpents*.

El título de *Trente arpents* es muy sugerente, ya que centra nuestra atención en el espacio en torno al cual se desarrolla toda la novela, además de hacer alusión a un elemento natural que analizaremos posteriormente, la parcela de tierra, eje sobre el que gira el relato. Se trata, como veremos, de un espacio de referencia ideal. Pero también, este título evoca una medida agraria de superficie, la de una parcela que, en la obra, apenas posibilita la subsistencia de una familia.

9.2.2.1. Un *arpent* no es un "arpende".

Según García-Pelayo y Gross, el "arpent" se puede traducir al castellano por "arpende" (66). Y, fonéticamente, se parecen tanto ambos términos, que resulta difícil sustraerse a la tentación de traducir uno por el otro. Sin embargo, aunque realicemos esta traducción con fines prácticos, hemos de tener presente que no se trata de una correspondencia exacta, puesto que la superficie a la que ambos términos hacen referencia es distinta.

Por una parte, "arpent" se refiere, paradójicamente, a dos medidas de superficie, homófonas y parecidas, aunque ligeramente diferentes. En efecto, un *arpent* es una antigua medida gala, equivalente a 42,21 áreas; y también otra medida que hace alusión a una superficie entre 42 y 51 áreas (García-Pelayo y Gross 39). Germaine Guèvremont en su novela *Le Survenant* nos aclara su equivalencia a 180 pies (Guèvremont in Lessard 13/05/06).

Por otro lado, "arpende" (Vicens 3:141) es una medida castellana, proveniente etimológicamente de la medida romana "arapennis", que equivale a la antigua medida romana "acto cuadrado" (San Isidoro *in* Vicens 1: 149) y a la castellana "fanega", 64 áreas (Vicens 11: 38).

9.2.2.2. "Treinta fanegas".

Vista esta diferencia de superficie, y dado que la escasa tierra que poseen los Moisan es un factor determinante en el desarrollo de la novela, hemos considerado que se impone la traducción de "arpent" con criterios no sólo fonéticos, sino de superficie.

Se trata de hallar una traducción que indique una medida de superficie similar. Así, García-Pelayo y Gross propone también la traducción alternativa de "fanega" (66), por aproximarse más a la medida de superficie a la que se hace alusión.

También el presente estudio aboga por dicho criterio de traducción, aunque podemos añadir otra razón diferente. La aproximación fonética que supone la traducción de "arpent" por "arpende", induciría a cierta perplejidad en castellano, pues se produce la circunstancia de que no se trata de una medida muy conocida. La traducción de "fanega", más arraigada en el vocabulario agrario castellano que "arpende", confiere al título un mayor peso expresivo.

Finalmente, citemos que la conocida traducción al inglés del vocablo "arpent" es "acres", medida de superficie "equivalente a 40 áreas y 47 centiáreas" (RAE 16/11/08) (*Thirty Acres*. Toronto: Macmillan, 1940).

9.2.3. Síntesis de la trama.

La trama de *Trente arpents* se acerca a la dramática historia de la vida de un campesino, Euchariste Moisan, de su tierra y de su familia según el ritmo de la naturaleza (Légaré 198). A pesar de que Euchariste Moisan se empeña en defender los valores tradicionales, la sociedad en que vive se ve transformada por valores nuevos, con el consiguiente conflicto generacional por apropiarse de la tierra. Entre otros, la novela aborda también un tema de inquietud nacional: la deserción del suelo y el éxodo hacia las fábricas de las ciudades del noreste de los Estados Unidos (Légaré 197), y otros temas como la avaricia, el afán de poseer la tierra o la ingratitud hacia el padre, que es despojado (Servais-Maquoi 248).

Desde una perspectiva material o temática, *Trente arpents* plasma la dicotomía campo-ciudad y trata las diferentes formas de vida en uno y otro ámbito, a partir de las vivencias cotidianas de la familia Moisan. El protagonista, Euchariste Moisan, es un paradigmático quebequés francófono, "rustre et arriéré" (TA 238). El marco espacial general es, como vimos, Quebec, y más concretamente, la parcela de tierra que da título a la obra, omnipresente incluso en la parte urbana de la novela, donde cumple, como veremos, una importante función de ensoñación.

9.2.4. Estructura.

Desde una perspectiva formal, se trata de una novela de disposición gráfica tradicional que hace hincapié en aspectos estéticos, y de gran riqueza en lo que respecta a la creación analógica. Sobre todo, la ensoñación telúrica tiene un gran peso en la obra, por lo que la presente investigación se centra en los mecanismos de configuración de la naturaleza.

Trente arpents está dividida externamente en cuatro partes, según las estaciones del año. Se trata de una estructura externa simbólica (Légaré 198), que hace alusión a las fases de la vida de Euchariste Moisan. Además, cada una de estas fases se corresponde estrechamente con la estructura interna de la novela, esto es, con la temática en ella referida. Por otro lado, *Trente arpents* tiene una estructura interna circular, ya que la vida de Euchariste Moisan en el campo comienza por un incendio y termina también igual.

9.2.5. Trascendencia literaria.

Veamos a continuación qué supuso *Trente arpents* para la historia de la literatura canadiense.

Desde su publicación, la novela alcanza rango de clásico de la literatura de Quebec. Efectivamente, la crítica literaria fue unánime al considerarla desde el principio como una obra de entidad y, desde su publicación, a su autor como "uno de los escritores franco-canadienses más importantes de la primera mitad del siglo XX" (Lemaître, *op.cit.*).

Tradicionalmente clasificada como novela del *terroir*, *Trente arpents* supone una ruptura con los presupuestos tradicionales del género.

Por un lado, está considerada como la obra más acabada del subgénero literario. Por otra parte, significa una ruptura de la novela del *terroir* como un instrumento de supervivencia nacional y retrata un mundo rural en transformación.

En efecto, Ringuet trasciende los límites del género. Frente a la visión idealista ("en rosa y verde", Melançon 1825) de sus predecesores, Ringuet realiza un tratamiento novedoso, objetivo. Es esta nueva perspectiva lo que hace de *Trente arpents* un hito en la literatura canadiense (Gilles Marcotte en *L'Action nationale*, 1950).

Con su realismo, el autor lleva a cabo un retrato fiel de la vida rural del granjero. Así, la crítica ha calificado la novela como de realista o naturalista, y la ha puesto en relación con *La Scouine* (1918), de Albert Laberge.

Citemos también las palabras del reputado Valdombre (pseudónimo de Claude-Henri Grignon) en las que se refería a *Trente arpents* como "un ensayo brutal hacia la objetividad" (Valdombre in PUM 15/02/08).

9.2.6. La influencia de *Trente arpents*: Ringuet y *Trente arpents* hoy.

Actualmente, se considera a Ringuet uno de los mejores escritores de Canadá. Prueba del éxito de *Trente arpents* son sus numerosas y constantes reediciones y traducciones a varios idiomas (*cfr.* "Préface" 9).

La Universidad de Quebec en Trois-Rivières ha bautizado con su nombre un pabellón, el *Pavillon Ringuet*. Asimismo, existe una granja llamada "Ferme des Trente Arpents", situada en *Le Domaine des Trente Arpents*, en Tournan-en-Brie, à 40 km de París. Se trata de una propiedad privada, del barón Edmond de Rothschild. También, el nombre de "Trente arpents" hace alusión al primer disco de un grupo de música llamado *Le vent du nord* oriundo de la región donde se desarrolla la trama de la propia novela.

10.

LE SURVENANT Y MARIE-DIDACE,

DE GERMAINE GUÈVREMONT.

10.

LE SURVENANT Y MARIE-DIDACE, **DE GERMAINE GUÈVREMONT.**

A continuación, realizaremos una sinopsis de la biografía y obras de Germaine Guèvremont, autora de *Le Survenant* y *Marie-Didace*. Seguidamente, llevaremos a cabo un análisis de ambas novelas, para posteriormente pasar a estudiar los procedimientos concretos de la configuración del elemento natural en estas dos novelas.

10.1. Germaine Guèvremont: vida y obra.

Para la biografía de Germaine Guèvremont hemos recurrido principalmente a la cronología de Aurélien Boivin (1980: 207-210), que acompaña a las ediciones críticas de *Le Survenant* y *Marie-Didace*, establecidas por Yvan G. Lepage.

Germaine Grignon (1893-1968) nace el 16 de abril de 1839 en Saint-Jérôme (Quebec, Canadá) en una familia con interés por la literatura: su padre, de profesión abogado, también escribe, y su primo es el conocido escritor canadiense Claude-Henri Grignon, el célebre Valdombre y autor de *Un homme et son péché* (1933).

En 1895 su familia se muda a Sainte-Scholastique, por motivos de trabajo de su padre. De 1899 a 1912, Germaine cursa sus estudios primarios en los colegios de monjas de Sainte-Croix y de Sainte-Anne, sucesivamente en Sainte-Scholastique, Saint-Jérôme y Lachine. Estudia también inglés y piano. Después, se especializa en lengua inglesa en Loretto Abbey, en Toronto.

En 1912, trabaja esporádicamente como estenógrafa y secretaria ocasional en Sainte-Scholastique. Allí, publica su primer escrito en el periódico *L'Avenir du Nord*.

En 1916, se casa con Hyacinthe Guèvremont, de Sorel, funcionario de aduanas en Ottawa, donde se instalan. El marido de la autora era descendiente de Moïse-Didace Beauchemin, que dará nombre a la estirpe protagonista de *Le Survenant* y de *Marie-Didace*. El matrimonio tendrá cinco hijos.

En 1920, Germaine Guèvremont y su familia se mudan a Sorel. En 1926, muere su hija Louise. La autora emprende una carrera periodística en el diario *The Gazette* y después en *Le Courrier de Sorel*, periódico del que, en 1928, es nombrada redactora.

En 1935, la familia se muda nuevamente, esta vez a Montreal, donde su marido trabaja como supervisor y Germaine Guèvremont retoma su trabajo de estenógrafa y secretaria en la sala de lo criminal.

Tres años más tarde, en 1938, colabora con su primo, Claude-Henri Grignon, en la adaptación radiofónica de su famosa novela *Un homme et son péché* (1933), que

conocerá un éxito sin precedentes, llegando a estar en antena durante cuarenta y tres años, de 1939 a 1962.

Un año después, en 1939, Germaine Guèvremont estrena una obra de teatro titulada *Une grosse nouvelle* en el *Théâtre Mont-Royal*, y publica por entregas una novela que lleva por título *Tu seras journaliste*.

En 1940, bajo el pseudónimo *la Femme du postillon*, escribe una crónica periódica en el diario *L'Oeil*. Dos años más tarde, en 1942, publica una antología de cuentos bajo el título *En pleine terre*.

Françoise Smet, la editora de la revista *Paysana*, destinada a lectoras del ámbito rural, le solicita unos cuentos de temática campesina (Dupuis 2009). (Sobre el papel de las revistas en la difusión literaria de la época, *cfr.* Alfaro 257). En 1943, la revista *Gants du ciel* publica el primer capítulo y el capítulo diecisiete de *Le Survenant*, que la autora había comenzado a escribir un año antes, originalmente como un cuento aislado. En 1945, se edita la totalidad de la obra, por la que obtiene un gran éxito.

Los premios y honores se suceden: este mismo año, la sociedad *Saint-Jean-Baptiste de Montréal* le concede el *Prix Duvernay* por esta novela.

Un año más tarde, recibe el *Prix David*, también por su novela *Le Survenant*. En 1947, obtiene también el *Prix Sully-Olivier de Serres*. Ese mismo año, publica por entregas la continuación de *Le Survenant*, titulada *Marie-Didace*, que también constituye un éxito, y obtiene la *Médaille de l'Académie canadienne-française*.

En 1948, *Le Survenant* y *Marie-Didace* se traducen a la lengua inglesa y, bajo el título conjunto de *Monk's Reach*, se publican en un único volumen en Londres y en Nueva York. Esta traducción obtiene el *Prix du Gouverneur général*.

En 1951, Germaine Guèvremont es elegida en Francia miembro del jurado del *Prix du Cercle du livre*. En 1952, es nombrada *Doctor honoris causa* en la Université Laval y pronuncia una serie de conferencias en los círculos literarios de Toronto.

La propia autora escribe el guión para la adaptación radiofónica de *Le Survenant* y *Marie-Didace* con el título conjunto de *Chenal du Moine*. La emisión, que se prolongó del 31 de agosto de 1953 al 6 de mayo de 1955, constituye un gran éxito en la época y se reemitirá en 1965.

En 1954, se rueda un documental sobre la vida de la escritora, que incluye una larga entrevista a ésta y que se emite en la televisión con el título *Germaine Guèvremont, romancière* (Patry 1959).

Entre 1956 y 1960, *Le Survenant* y *Marie-Didace* son adaptados para la televisión constituyendo uno de los primeros grandes éxitos de la televisión canadiense.

Otras obras de Germaine Guèvremont se adaptan también, como los relatos *Une grosse nouvelle* (CBFT 1954) o *Les Demoiselles Mondor* (CBFT 1954), que forman parte de la antología *En pleine terre*. En el segundo relato citado aparecía un personaje llamado Pansu le Survenant, precedente literario del Survenant que nos ocupa.

En 1960, Germaine Guèvremont es nombrada *Doctor honoris causa* por la Universidad de Ottawa y al año siguiente, en 1961, la autora comienza su colaboración en el recién fundado diario *Nouveau Journal*. Un año más tarde, es nombrada miembro de la *Société Royale du Canada*.

En 1964, muere su marido, Hyacinthe Guèvremont, en Montreal. Dos años más tarde, Germaine Guèvremont obtiene una beca del *Conseil des arts du Canada*.

En 1967, se publican dos capítulos de una antología inacabada de recuerdos bajo el título "*A l'eau douce*" y "*Le Premier Miel*", que quedará truncada tras la muerte de la autora el año siguiente.

En 1968, Germaine Guèvremont es elegida miembro del *Conseil de surveillance de l'Association coopérative des Éditions Québécoises audio-visuelles*. El 21 de agosto de ese mismo año, muere en Montreal, siendo enterrada en Sorel, la localidad de donde procedía su familia política y a la que se había sentido tan vinculada.

10.2. *Le Survenant* y *Marie-Didace*.

10.2.1. Génesis y fuentes de inspiración.

Germaine Guèvremont conocía por experiencia directa el área geográfica donde se desarrolla la trama de sus novelas *Le Survenant* y *Marie-Didace*. En concreto, la autora había vivido durante un tiempo en Sorel, cerca de las islas del lago Saint-Pierre, área de la que procedía la familia de su marido y donde la autora se halla enterrada.

Le Survenant era originalmente un cuento navideño aislado. La autora relata cómo se gestó la serie de relatos ambientados en el Chenal du Moine que darían lugar a las novelas *Le Survenant* y *Marie-Didace* en una entrevista recogida en el documental televisivo titulado *Germaine Guèvremont, romancière* (Patry 1959):

"J'ai écrit un conte qui s'appelait *Le Survenant* et ça devait être **un conte de Noël**, c'en était un. [...] J'ai fait d'autres contes, qui étaient tous liés à cette famille, à cette première famille paysanne. Et quand Françoise Smet a pensé à se lancer dans l'édition, moi-même j'ai cru qu'il serait bon de **faire une liaison entre tous ces contes et de les rallier à une même famille, la famille des Beauchemin**. C'est ainsi que j'ai commencé à écrire des livres." (Patry 1959).

El personaje del Survenant es un carácter recurrente que vertebró parte de la experiencia vital y de la producción de Germaine Guèvremont. Parece que éste debe su origen a la conjunción de tres personas reales con las que la autora entró en contacto directo en el transcurso de su vida y que fue desarrollando de manera progresiva y reiterada a lo largo de sus obras, como estudiaremos a continuación.

10.2.2. El origen del personaje del Survenant, una triple influencia.

Las tres personas reales con las que la autora trabó conocimiento a lo largo de su vida y que inspiraron el personaje del Survenant se llamaban Jolie-Coeur, Bill Nyson y Alfred DesRochers.

10.2.2.1. El aventurero Jolie-Coeur y la criada Félicité.

Como Germaine Guèvremont revela en "*À l'eau douce*" (34 in Lepage 10), uno de los dos únicos capítulos de las memorias inacabadas que publicó antes de su muerte, la historia de un aventurero de nombre Jolie-Coeur que sedujo a una criada de la familia

Grignon es el primer precedente del Survenant. Esta doméstica, Félicité, constituye a su vez el sosias del personaje de Angéline Desmarais (Lepage 10).

10.2.2.2. El Survenant, sosias de Bill Nyson.

Otra persona que también inspiraría en parte el personaje del Survenant fue Bill Nyson, un aventurero de procedencia noruega del que "emanaba una extraña seducción" (Lepage 8) que podía proceder de sus viajes por el mundo y al que Germaine Guèvremont conoció en Sainte-Scholastique cuando ésta contaba veinte años.

Aunque la autora escribió su novela *Le Survenant* en los años 40, la trama se sitúa temporalmente a principios de siglo, en la horquilla de 1909-1910 (Lepage 10), período correspondiente al de su juventud y que nos retrotrae a la época de su vida en que conoció a Byll Nyson. En 1915, éste contrae matrimonio con la hermana mayor de la escritora quien, a su vez, se casaría seis meses después con su marido, Hyacinthe Guèvremont, del que adoptaría el apellido. Su desde entonces cuñado Bill Nyson volvió a Europa para combatir en la I Guerra Mundial, lo que inspiraría el final de *Marie-Didace*.

10.2.2.3. Alfred DesRochers, otro modelo del Survenant.

En Montreal, Germaine Guèvremont conoció al poeta y crítico literario Alfred DesRochers, un hombre experimentado que había trabajado en una explotación forestal y como cazador y trampero en su azarosa juventud.

Según el testimonio de la propia autora (Legaré 21; Leclerc 27 y Girouard 21 *in* Lepage 9), Alfred DesRochers constituyó el modelo inmediato del personaje del Survenant.

10.2.3. Precedentes literarios del Survenant en la obra de Germaine Guèvremont.

10.2.3.1. Johny [sic] Giasson.

Otro personaje que anuncia al del Survenant es Johny [sic] Giasson, que aparece en el cuento de Germaine Guèvremont titulado "*Un sauvage ne rit pas*" (*Revue moderne* 10-11 *in* Lepage 11), un rudo cazador y trampero indio que finalmente no es tal, sino una superchería urdida por un camarero (Lemoine 1943).

10.2.3.2. El indio Charles Jones.

En 1940, Germaine Guèvremont escribe su novela parcialmente autobiográfica *Tu seras journaliste* donde aparece el personaje de Charles Jones, joven aventurero indio, al que la autora caracteriza por su belleza física y capacidad seductora y que finalmente muere ahogado.

10.2.3.3. El título de *Le Survenant*: Pansu le Survenant.

En 1938, la autora ya había publicado un relato titulado "*Les Survenants*", término que se utiliza en Quebec para denominar "aquél que llega de improviso y del que se ignora todo" (Porrás Medrano 2002: 556). Cuando en 1941 Germaine Guèvremont publica un cuento que lleva por título "*Les Demoiselles Mondor*" aparece un personaje, un trabajador contratado llamado Pansu le Survenant que, aunque germen del posterior Survenant, no tiene su físico agraciado, como refiere Lepage (10). Debido

al tono humorístico del relato, se trata de una caricatura (*ibid.*) del personaje que posteriormente le daría fama.

10.2.4. Avatares editoriales y modificaciones del texto original.

Alfred DesRochers jugó el papel de consejero literario de la autora, con quien mantenía una fluida relación epistolar en la que ésta lo denominaba "Survenant" y también "père Didace" (Lepage 9), el nombre del patriarca de su novela. Germaine Guèvremont consultaba a su mentor en relación con la redacción de *Le Survenant*. De hecho, el texto mecanografiado original de *Le Survenant* que se conserva en el *Fondo Alfred DesRochers*, en los *Archives nationales du Québec*, en Sherbrook, presenta correcciones tanto de la mano de Germaine Guèvremont como de la de Alfred DesRochers (Lepage 15).

Por otra parte, en la primera edición de *Le Survenant*, Germaine Guèvremont desvelaba la misteriosa identidad del Survenant en el capítulo 19, recurriendo a un artículo periodístico que el cura Lebrun descubre y que lo identifica sin lugar a dudas con un nombre concreto, Malcom Petit de Lignères. Sin embargo, este episodio revelador fue mal recibido por la crítica y considerado incluso como una "torpeza" (Lepage 14), por lo que, en 1959, para la traducción en lengua inglesa, Germaine Guèvremont suprime el contenido del artículo, manteniendo sólo una alusión a éste.

Finalmente, en 1947, éste desaparece definitivamente del texto, considerándose esta última modificación como la "versión definitiva" (Lepage 14) de la obra.

10.2.5. *Le Survenant* y *Marie-Didace*, un éxito de público.

Tanto *Le Survenant* como su continuación, *Marie-Didace*, obtuvieron un gran éxito de lectores.

Actualmente, a pesar de que muchas novelas del *terroir* han caído en el olvido, *Le Survenant* sigue siendo popular (Lepage 7) y su protagonista se ha convertido en un héroe que sigue rodeado del aura de misterio y fascinación que lo hizo legendario.

Germaine Guèvremont previó darle continuación a *Marie-Didace* con una novela titulada *Le plomb dans l'aile*, que se quedó en un mero proyecto (Dupuis 2009).

10.2.6. Síntesis de las tramas de *Le Survenant* y de *Marie-Didace*.

A continuación, llevaremos a cabo una breve sinopsis de la trama de ambas novelas, siguiendo de cerca la elaborada por Bessette, Geslin *et* Parent (1968) para su *Histoire de la littérature canadienne-française par les textes*.

10.2.6.1. *Le Survenant*.

La trama de ambas novelas tiene lugar en el Chenal du Moine, pequeña comunidad agropecuaria, a principios del siglo XX. Didace Beauchemin, viudo de unos cincuenta años y descendiente de una larga dinastía campesina, vive con su hijo Amable y su nuera Alphonsine, y lamenta que la pareja no tenga hijos después de tres años de matrimonio.

Una tarde, llega inesperadamente un sólido joven que solicita hospitalidad y que permanece como trabajador en casa de la familia Beauchemin. Amable y Phonsine lo consideran un intruso, pero no consiguen hacerle perder la estima del patriarca, ya que es un trabajador hábil y dispuesto. El Survenant, como lo apodarán los habitantes de la pequeña comunidad, pronto suscita la admiración y amistad de muchos, evocando a veces mundos lejanos, desconocidos para la cerrada comunidad. Además, su belleza física y su aura de misterio le hacen atractivo a ojos de las mujeres. Sin embargo, también suscita la reprobación y el desconcierto por su despreocupación, independencia y porque, en ocasiones, bebe.

En Sorel, el Survenant presenta a Blanche Varieur a Didace Beauchemin. Apodada la Acayenne es una viuda de unos cuarenta años. Una vecina, Angéline Desmarais, soltera, inválida y acomodada, se enamora perdida y abnegadamente del Survenant, quien, a diferencia de otros del entorno, la trata con deferencia, cortesía y desinteresadamente. Se plantea la duda de si el Survenant permanecerá y se casará con Angéline, o si seguirá su camino aventurero.

Finalmente, tras un año de estancia en el Chenal du Moine, el Survenant desaparece tan inesperadamente como había llegado. Su partida entristece mucho a Angéline y a Didace Beauchemin. Finalmente, éste decide casarse con la Acayenne.

10.2.6.2. Marie-Didace.

Didace Beauchemin se casa con Blanche Varieur, conocida como la Acayenne, lo que provoca un conflicto doméstico con Amable y Alphonsine, que temen perder su herencia. Intentan minar la influencia de la Acayenne, sin gran éxito. El embarazo de

Alphonsine viene a devolverles la esperanza. Amable Beauchemin decide abandonar momentáneamente la casa, para intentar presionar y hacer reaccionar a su padre. Por su parte, Didace Beauchemin pronto comprende que ha cometido un error, ya que la Acayenne evoca continuamente a su difunto marido. Amable muere accidentalmente el mismo día del nacimiento de su hija, a la que bautizan como Marie-Didace. Varios años después, Didace Beauchemin y, más tarde, la Acayenne mueren de un ataque al corazón, después de que Phonsine, con la salud quebrantada, le hubiese suministrado una pesada cena a su suegra, contra las órdenes del médico. Angéline Desmarais finalmente se entera de que el Survenant ha muerto en la guerra europea.

10.2.7. La estructura de *Le Survenant* y de *Marie-Didace*.

En 1942, Germaine Guèvremont publicó una obra titulada *En pleine terre*, una antología de cuentos de temática campesina donde ya aparecían los personajes del Chenal du Moine. Sin embargo, es la introducción de un personaje externo, el Survenant, la que confiere unidad a estas historias, y convierte una sucesión de relatos en la novela que conocemos hoy bajo el título homónimo. De igual modo, en *Marie-Didace*, la introducción de un personaje externo, la Acayenne, confiere unidad a la novela.

Aunque en función de la estructura externa, *Le Survenant* y *Marie-Didace* son dos novelas diferentes, divididas cada una en una sucesión de episodios de carácter narrativo y dialogado, ambas novelas poseen una unidad que reside en la continuidad de los personajes y en el hecho de que ambas obras reproducen la misma estructura interna y se articulan en torno a la introducción de un nuevo personaje en la pequeña comunidad del Chenal du Moine: la primera de ellas, el personaje del Survenant, que

desaparece al final, aunque sigue muy presente a lo largo de *Marie-Didace* y, por otra parte, en *Marie-Didace*, el personaje de la Acayenne, a la que se aludía en *Le Survenant*, pero que no llegaba a aparecer.

10.2.7.1. ¿Una o dos novelas?

Le Survenant y *Marie-Didace* se publicaron por primera vez en Canadá como dos obras separadas. Sin embargo, en 1950, en su traducción a la lengua inglesa, fueron editadas como un único volumen bajo el título conjunto de *The Outlander*, en Canadá y *Monk's Reach* en Londres, en el mismo año.

En palabras de Yvan G. Lepage, quien ha establecido el texto de la edición crítica de *Le Survenant*, se trata de dos novelas, pero inseparables (*ibid.* 7).

10.2.8. El simbolismo del personaje del Survenant.

El personaje nómada que da título a la obra *Le Survenant* se ha convertido en un personaje mítico, legendario (Lepage 8), que, todavía hoy, sigue ejerciendo su fascinación, como en el día de su génesis, en 1945.

Probablemente, la atracción de este personaje reside en gran parte en su aura misteriosa (Saint-Martin, 1997: 40 in Porras Medrano 2002: 559), ya que desconocemos incluso su nombre real, y en su progresiva mitificación a lo largo de la novela (*cfr.* Porras Medrano 2002: 559).

El Survenant es más que un personaje, se ha convertido en todo un carácter mítico (Porras Medrano 2002: 556). En palabras de su creadora, Germaine Guèvremont:

"Plus qu'un homme, le Survenant est **l'île de nostalgie, de déraison, d'inaccessible, d'inavouable -et pourtant d'humain-** que chacun porte en soi. **L'île perdue**" ("Au pays du Survenant" 14).

Por su parte, Yvan Lepage afirma que el Survenant es un símbolo de libertad y modernidad frente a las ataduras de la tradición (sobre este aspecto, *cfr.* Lepage 12). Mireille Servais-Maquoi alude al establecimiento de una antinomia irreductible entre el sedentario y el nómada (1974:219 *in* Porras Medrano 2002: 559)

Además, Yvan Lepage alude al Survenant como a un mito solar (Lepage 24-34). Analizaremos la relación del personaje con el sol más adelante en el epígrafe "13.15.6. El sol".

Por otro lado, la particular forma de vida del personaje sirve para poner de relieve el carácter cerrado de la pequeña comunidad del Chenal du Moine y denunciar así "la esclerosis de un modo de vida llamado a desaparecer" (Porras Medrano 2002: 556):

"(...) cet étranger qui incarne les vertus et les vices de l'ancienne race des chasseurs nomades des premiers temps de la conquête, offre un regard ironique qui **dénonce la sclérose d'un mode de vie appelé à disparaître**" (...) (Porras Medrano 2002:556).

El personaje del Survenant adquiere la función de subvertir el orden establecido y también de servir de referente para poner en evidencia la realidad de su entorno:

"Le Survenant **bouleverse l'ordre des choses** dans le Chenal du Moine et met en lumière les vertus et les vices de ses habitants qui, tout en se comparant avec lui, déploient leur grandeur ou leur misère." (Porras Medrano 2002:560).

10.2.9. Trascendencia literaria.

El Survenant y *Marie-Didace* son las dos últimas novelas del género al que ambas se hallan adscritas.

Adelaida Porras Medrano afirma que *El Survenant* constituye un texto de carácter ambivalente ya que destruye un orden genérico que aparentemente parece respetar (2002: 556).

Por un lado, esta autora pone de relieve cómo *El Survenant* respeta formalmente las premisas de la novela del *terroir*, con una estructura "canónica" dentro del género, ya que la acción se desarrolla a lo largo de un año completo, lo que permite analizar las costumbres y labores agropecuarias, a la vez que las transformaciones del paisaje canadiense a lo largo de la sucesión de las estaciones (Porras Medrano 2002: 556).

Por otra parte, Adelaida Porras Medrano señala que la ausencia de tesis *terroiriste* aparta esta novela del resto del género (2002: 558). Asimismo, la mirada irónica y la particular naturaleza del personaje del Survenant, ponen de relieve el carácter cerrado y la forma de vida caduca de la comunidad (*ibid.* 556) en la que se desarrolla la trama.

También, Mireille Servais-Maquoi alude a la "extinción de las dinastías de la gleba" en este período, titulando así todo un capítulo de su estudio (1974). Adelaida

Porras Medrano (2002:562) constata y explica que se trata de la primera vez que desaparece una dinastía de la gleba en el género:

"(...) c'est aussi dans ce texte [Marie-Didace] que **l'on voit disparaître [sic] pour la première fois dans le roman du terroir une dynastie de la glèbe**. Le vieux patriarche mourra sans descendance masculine, si bien que **le nom**, toujours lié au patrimoine, **se perd** définitivement, **de même que le genre narratif sur lequel il prenait appui**." (Porras Medrano 2002: 562).

10.2.10. La influencia actual de *Le Survenant* y de *Marie-Didace*.

Testimonio del interés que las obras de Germaine Guèvremont siguen suscitando hoy en día son las sucesivas reediciones, traducciones, adaptaciones y estudios de ambas novelas (*cf.* la exhaustiva bibliografía de Boilard *et al.* 81-93), entre las que citamos las más recientes y significativas:

En 1977, se reedita una edición de lujo de *Le Survenant*, ilustrada con diez litografías en color de André Bergeron (Fides 1977).

En 1989 se publica la edición crítica de *Le Survenant*, por Yvan G. Lepage (P.U.M. 1989).

Además, se han llevado a cabo varias adaptaciones a la radio, al cine y a la televisión, con gran éxito de público, que relacionamos a continuación.

10.2.11. Adaptaciones radiofónicas, cinematográficas y televisivas.

10.2.11.1. Radio.

Le Survenant y *Marie-Didace* han sido objeto de versiones radiofónicas:

- *Chenal du Moine*. La propia autora, Germaine Guèvremont, escribió el guión de una radionovela que, dirigida por Paul Leduc, fue emitida en Radio-Canadá bajo el título conjunto de *Chenal du Moine*, en el marco del ciclo *Les Grands Romans Canadiens*. La emisión tuvo lugar del 31 de agosto de 1953 al 6 de mayo de 1955, en episodios vespertinos diarios de 15 minutos de duración, con gran éxito de público. Fue reemitida diez años más tarde en CKVL el 24 de septiembre de 1962 al 29 de junio de 1965.

10.2.11.2. Televisión.

También *Le Survenant* y *Marie-Didace* fueron adaptados para la televisión:

- *Le Survenant* (1956). Serie televisiva de 138 episodios, con guión de la propia autora de la novela homónima, Germaine Guèvremont, dirigida por Denys Gagnon, Jo Martin y Maurice Leroux, y emitida en CBFT durante tres años, de 1956 a 1959. Protagonizada por Jean Coutu como El Survenant, Ovila Légaré como Didace Beauchemin, Béatrice Picard como Angéline Desmarais, Suzanne Langlois como Phonsine Beauchemin. [Extracto audiovisual disponible en <http://cinemaquebecois.telequebec.tv/#/Films/121/Clips/427/Default.aspx>] [31/01/09].
- *Au Chenal du Moine* (1957). Serie de televisión continuación de la anterior, dirigida por Jo Martin, con guión de Germaine Guèvremont, de 39 episodios en blanco y negro, de 30 minutos de duración, emitida entre 1957 y 1958. Protagonizada por Ovila Légaré en el papel de Didace Beauchemin, Béatrice

Picard como Angéline Desmarais, Suzanne Langlois como Phonsine Beauchemin y Germaine Giroux como la Acayenne.

- *Marie-Didace* (1958). Serie de televisión con 32 episodios en blanco y negro de 30 minutos de duración. Dirigida por Jo Martin y con guión de Germaine Guèvremont. Protagonizada entre otros por Patricia Nolin en el papel de Marie-Didace y Béatrice Picard como Angéline Desmarais.

10.2.11.3. Cine.

La autora y su obra han sido también objeto de interés para el cine:

- *Germaine Guèvremont, romancière* (1959). En 1959 se rodó una película para la televisión canadiense sobre vida de la escritora, con guión y dirección de Pierre Patry y producida por Léonard Forest para la O.N.F. (Office national du film du Canada). La película incluye una larga entrevista con la autora. Se puede consultar un extracto en la dirección <http://www3.onf.ca/collection/films/fiche/?id=539> [30/01/09].
- *Le Survenant* (2005). Se trata de una película recientemente dirigida por Eric Canuel y protagonizada por Jean-Nicolas Verreault en el papel del Survenant, Gilles Renaud como Didace Beauchemin, Anick Lemay en el papel de Angéline Desmarais, Cathérine Trudeau como Alphonsine Beauchemin y Dominique Pétain como la Acayenne. Con guión de Diane Cailhier y producida por Alliance Atlantis Vivafilm en 2005. Se estrenó en el aniversario de la primera publicación de la novela homónima. La película tuvo una gran acogida del público

canadiense y hacía un guiño a la serie televisiva, ya que su duración era la misma que el número de episodios de la mítica serie canadiense.

11.

RESULTADOS.

MECANISMOS DE CONFIGURACIÓN DEL ELEMENTO NATURAL EN
*MARIA CHAPDELAINÉ, TRENTE ARPENTS, LE SURVENANT Y MARIE-
DIDACE.*

11. RESULTADOS.

MECANISMOS DE CONFIGURACIÓN DEL ELEMENTO NATURAL EN *MARIA CHAPDELAINÉ, TRENTE ARPENTS, LE SURVENANT Y MARIE- DIDACE.*

A continuación, abordaremos el objeto de la presente investigación: los mecanismos de configuración del elemento natural en *Maria Chapdelaine, Trente arpents, Le Survenant* y *Marie-Didace*, respectivamente.

En primer lugar, expondremos los datos obtenidos, realizando un estudio sucesivo de estos elementos en cada una de dichas novelas, comentando, apoyando con ejemplos de los textos, sistematizando y clasificando estos resultados.

Posteriormente, llevaremos a cabo un análisis comparativo de los datos obtenidos en las obras objeto de estudio.

11.1. La naturaleza en *Maria Chapdelaine*.

En *Maria Chapdelaine*, la naturaleza tiene un papel preponderante, como veremos a continuación analizando los datos obtenidos.

Estudiaremos cómo la naturaleza es omnipresente en la obra, y analizaremos la presencia de los diferentes elementos naturales. En *Maria Chapdelaine*, la naturaleza tiene diversas funciones, descriptiva del contexto espacial, de los personajes y de los sentimientos de estos, y también sirve de referencia espacial y temporal. La mayoría de los elementos de la obra se definen en relación u oposición con la naturaleza. Asimismo, veremos cómo el universo natural es un elemento recurrente en la conversación de los personajes de la novela. Finalmente, analizaremos el tratamiento de los diversos elementos naturales y los distintos recursos utilizados por Louis Hémon para la configuración del universo natural, fundamentalmente la connotación del léxico, los campos semánticos, la metáfora, la comparación y la personificación.

11.1.1. La omnipresencia de la naturaleza.

La naturaleza se encuentra siempre presente en la novela: está en todos sitios y se alude a ella continuamente, como estudiaremos a continuación.

La preeminencia de la naturaleza en la novela es tal que Louis Hémon hace alusión a la tierra (MC 27) y se recrea describiendo la naturaleza, antes mismo de describir a los personajes o la casa de la familia protagonista, donde va a desarrollarse casi toda la acción.

Ejemplo de la relevancia de la naturaleza en la sociedad que la novela retrata es el hecho de que la vida de los Chapdelaine está regida por la sumisión a las leyes naturales, y también de la Iglesia. Nótese cómo ésta última es postpuesta a la primera: "La vie avait toujours été une et simple pour eux: le dur travail nécessaire, le bon accord entre époux, la soumission aux **lois de la nature** et de l'Eglise" (MC 123).

Louis Hémon configura muchos elementos de la novela en relación u oposición a la naturaleza.

Una de las funciones de la naturaleza en la obra es la descripción del contexto en el que transcurre la acción de la novela. Por ejemplo, Louis Hémon describe el entorno en el que se mueven los personajes como un entorno aislado, rodeado de naturaleza, de bosque: "(...) ne jamais voir autour de soi que la **nature primitive**, sauvage, le bois inhumain." (MC 232).

Ciertamente, la naturaleza es omnipresente en la obra, tanto en su aspecto salvaje, como en el doméstico, agrario y ganadero. Incluso en uno de los escasos episodios urbanos de la novela hay alusión a los elementos naturales, en este caso al trabajo de la tierra, la agricultura. Cuando Samuel Chapdelaine y su hija consultan al

sacerdote, en su despacho "Il y avait (...) une table qui portait des revues **agricoles**..." (MC 98).

También hay junto a "le portrait du pape Pie X, une gravure représentant la Sainte Famille, une planche en couleurs où voisinaient les traîneaux et **les moulins à battre** d'un fabricant de Québec, et plusieurs affiches officielles contenant des recommandations sur les **incendies de forêts** ou les **épidémies de bétail**." (MC 152).

A continuación, analizaremos la función de la descripción de la naturaleza en *Maria Chapdelaine*.

En general, Louis Hémon describe la naturaleza haciendo hincapié en su gran belleza. Ejemplos:

"Maria, que sa vie rendait incapable de comprendre la **beauté de cette nature**-là parce qu'elle était si près d'elle..." (MC 82).

"(...) la forêt devenait d'une **beauté** miraculeuse (...)" (MC 108).

En la novela del *terroir*, la descripción de la naturaleza como un elemento de gran belleza desempeña la función de servir de publicidad para el "retorno a la tierra" y la colonización del norte (Melançon 1825).

En los siguientes epígrafes concretaremos, citando ejemplos de la preponderancia de la naturaleza en *Maria Chapdelaine*.

11.1.2. La naturaleza, protagonista.

En primer lugar, el título de la obra parece designar al personaje de Maria Chapdelaine como el personaje principal. Sin embargo, Louis Hémon consagra más espacio a la descripción de la naturaleza que a su presunta heroína, lo que nos lleva a preguntarnos el papel que la naturaleza juega en la novela.

Por ejemplo, la naturaleza es descrita en la primera página, mientras que la descripción de los personajes principales se pospone hasta páginas posteriores. Louis Hémon no describe a su presunta protagonista Maria Chapdelaine hasta la página 45, y François Paradis, su pretendiente, que no hace su aparición hasta la página 44, no será descrito hasta las páginas 45 y 46.

Nos enteramos de que la protagonista es bella sólo en la página 185 ("la beauté de son corps"), mientras que, en cambio, la naturaleza nos ha sido descrita con detalle desde el principio.

11.1.3. La naturaleza y los personajes.

Además, la omnipresencia de la naturaleza es tal que Louis Hémon le asigna también como una de sus funciones la de servir de referente en la descripción de los personajes: "Les jeunes filles de la ville l'eussent trouvée naïve; mais elle n'était que simple et sincère, et **proche de la nature**, qui ignore les mots." (MC 184).

Cuando Maria Chapdelaine piensa en la figura de François Paradis, con el que acaba de encontrarse después de siete años sin verlo, lo evoca en relación al bosque y a toda la naturaleza: colinas, río, agua, en un largo pasaje (*cf.* MC 14-15).

La naturaleza sirve también para la descripción de otros personajes. Por ejemplo, la tierra define el rostro de Edwin Légaré, que es descrito como (para más detalles, véase "12.1. La tierra en *Maria Chapdelaine*"): "(...) un visage couleur d'**argile** (...)" (MC 56).

Louis Hémon también alude al sol en relación con la descripción de los personajes: "(...) son beau visage brûlé de **soleil** (...)" (MC 130).

Y el atuendo de François Paradis, nómada habitante del bosque, se halla en relación con la tierra: "(...) de [sic] pantalons (...) d'un brun **terreux**, chaussé de grandes bottes **poussiéreuses**, il était en vérité tout entier couleur de **terre**, (...)" (MC 56).

Además, François Paradis es descrito en relación al bosque como: "(...) garçon d'expérience qui a toujours eu le **bois** pour patrie." (MC 145).

Otros ejemplos:

Louis Hémon describe a Esdras Chapdelaine también en relación con la naturaleza: "D'un tyran il n'avait assurément que le visage, **comme si le froid des longs hivers** et la bonne humeur raisonnable de sa race fussent entrés en lui pour lui faire un coeur simple, (...)" (MC 54).

Y el hermano pequeño y minusválido de la protagonista es descrito comparándolo con un campo cercado para hacer hincapié en sus limitaciones: "L'enfant

avait fini par ne se considérer lui-même que comme un simple **champ clos**, (...)" (MC 32).

11.1.4. La naturaleza y los sentimientos de los personajes.

Otro procedimiento de Louis Hémon en relación a la configuración del universo natural es su utilización para hacer alusión a través de ésta a los sentimientos de los personajes. En efecto, frecuentemente la configuración de los elementos naturales tiene como función expresar, como sucedía en las obras románticas, los sentimientos de los personajes en el transcurso de la acción de la novela. Veamos algunos ejemplos a continuación:

Louis Hémon alude a la naturaleza cuando Maria se siente triste por la pérdida de François Paradis:

"Les paysans ne meurent point des chagrins d'amour, ni n'en restent marqués tragiquement toute la vie. Ils sont **trop près de la nature** et perçoivent trop clairement la hiérarchie essentielle des choses qui comptent." (MC [148]).

Una vez muerta Laura Chapdelaine, su marido la recuerda y el autor expresa también la tristeza de Samuel Chapdelaine a través del tiempo atmosférico, haciendo alusión a la lluvia, comparándola con lágrimas:

"La **pluie** crépitait toujours sur le toit; de temps en temps un coup de vent venait fouetter la fenêtre de **gouttes** pesantes qui coulaient ensuite sur le carreau comme des **larmes** lentes." (MC 225).

En el pasaje en que el personaje Maria Chapdelaine tiene conocimiento de la muerte de François Paradis, la tristeza de la protagonista se expresa indirectamente por medio de la naturaleza, poniendo en relación al suelo con su pesar, y asociando el bosque con el tema de la muerte: "De la **tristesse** pesait sur **le sol livide, les sapins et les cyprès n'avaient pas l'air d'arbres vivants**" (MC 156).

Una vez que Maria Chapdelaine toma su decisión de permanecer y de no emigrar a la ciudad, parece que seguidamente la naturaleza que la rodea se alegra con ella de haber tomado dicha resolución, profiriendo suspiros de alivio: "(...) la nature **heureuse** de voir l'hiver fini envoyait par la fenêtre ouverte de petites bouffées de brise tiède qui semblaient des **soupirs d'aise**." (MC 242).

En otra ocasión, la alegría de los personajes es comparada por lo precedero con el vuelo de una golondrina: "(...) une joie fugitive effleura son coeur **comme une hirondelle** rase l'eau." (MC 135).

El amor de la protagonista por su prometido se compara también a un elemento natural, a una gavilla: "Quelque chose se gonflait et s'ouvrait dans son coeur de semaine en semaine, **comme une belle gerbe** riche dont les épis s'écartent et se penchent" (MC 188).

También los pensamientos confusos de Maria Chapdelaine son comparados al vuelo de un pájaro, esta vez el de una bandada de cornejas: "[Maria] sentait mille songes confus tournoyer autour d'elle **comme un vol de corneilles**." (MC 98).

Para el estudio detallado de la cuestión de la comparación, véase el epígrafe "13.1. La comparación en relación con la naturaleza en *Maria Chapdelaine*".

11.1.5. La naturaleza y el sonido.

Louis Hémon utiliza frecuentes alusiones al campo semántico del sonido a lo largo de toda la obra para configurar el entorno natural. Por ejemplo, el autor emplea términos tales como:

"appelaient", "beuglèrent", "bourdonnement", "bruit", "clameur", "chuchotement", "coups", "crépitement", "cri", "écouter", "entendit", "grondement", "frappaient", "frôlent", "hurlait", "se lamentaient", "muettes", "mugissement", "murmures", "musique aiguë", "musique suraiguë", "note basse", "rumeur", "sifflait", "silence", "son", "tonerre", "tintement", "tourbillonnaient", "tumulte", "voix", etc.

La presencia continua del ruido en *Maria Chapdelaine* tiene como función principal la de dinamizar y añadir viveza a las descripciones. Ejemplos:

"Dans le calme de la nuit le **mugissement** des chutes se rapproche et grandit; le vent du nord-ouest fait osciller un peu les cimes des épinettes et des sapins avec un grand **mugissement** frais qui est **doux à entendre**; plusieurs fois de suite et de plus en plus loin, un hibou **crie**." (MC 101).

"Il lui semble que quelqu'un lui a **chuchoté** longtemps que le monde et la vie étaient des choses grises." (MC 101).

"(...) les vaches affamées **meuglèrent** (...)" (MC [103]).

"(...) le vent **sifflait** et **hurlait** comme la **rumeur** d'une horde assiégeante." (MC 114).

"(...) il n'y eut plus sur le chemin d'autre **bruit** que le **tintement** des grelots de l'attelage." (MC 153).

"(...) le **bruit** des grelots **tintant**, (...)" (MC 153).

"(...) **jappements** de Chien, (...)" (MC 156).

"(...) des bourrasques brusques qui tentaient de soulever la toiture ou bien **frappaient** les murs comme des **coups** de bélier avant de repartir vers la forêt dans une **ruée** de dépit." (MC 217).

"(...) le **tonnerre** lointain des grandes chutes; (...)" (MC 228)

"La pluie **crépitait** sur les bardeaux du toit, (...)" (MC 242).

Este campo semántico del sonido está directamente relacionado con la ventana, elemento que relaciona a los personajes de dentro de la casa con el exterior. Ejemplos:

"(...) la mère Chapdelaine et Maria ouvrirent la **fenêtre** (...), pour **écouter** le **chuchotement** de l'eau courante (...)" (MC 43).

"La **fenêtre** était restée ouverte et laissait entrer le **mugissement** lointain des chutes. Les premiers moustiques du printemps, attirés par la lumière, entrèrent aussi et promènèrent dans la maison leur **musique aiguë**." (MC 51).

"(...) par la **fenêtre** ouverte quelques mouches pénétrèrent et promènèrent dans la maison leur **musique** harcelante et leurs piqûres." (MC 83).

11.1.5.1. El sonido y la primavera.

En *Maria Chapdelaine*, Louis Hémon relaciona el campo semántico del sonido principalmente con la primavera y el verano, estaciones que, en oposición con el invierno, helado y mudo, suponen una jubilosa vuelta a la vida, bulliciosa, con el ruido del deshielo, el de la lluvia, el de los insectos, etc. Ejemplos:

"(...) **crépitement** doux de la pluie, (...)" (MC 41).

"C'était un **mugissement** lointain et continu, le **tonerre** des grandes chutes qui étaient restées glacées et **muettes** tout l'hiver." (MC [42]).

"Maria **entendit** (...) un **son** qui la figea quelques instants sur place, immobile, **prêtant l'oreille**." (MC [42]).

"La glace descend (...). On **entend** les chutes." (MC [42]).

"(...) cette autre grande **voix** qui annonçait que la rivière Péribonka (...) **charriait** (...)" (MC 43).

"(...) la brise tiède **chuchotait** des encouragements et des promesses." (MC 228).

11.1.5.2. El sonido y los insectos.

Louis Hémon pone en relación el sonido con el calor estival y los insectos:

"Les **maringouins** arrivaient en légions si nombreuses que leur **bourdonnement** formait une **clameur**, une vaste **note basse** qui emplissait la clairière comme un **mugissement**." (MC 78).

"D'innombrables moustiques et maringouins **tourbillonnaient** dans l'air brûlant de l'après-midi."
(MC 88).

"(...) les **sauterelles** pondeuses passaient avec un **crépitement** sec;" (MC 89).

"(...) à leur **musique suraiguë** se mêlait le **bourdonnement** des terribles **mouches** noires, et le tout emplissait le bois comme un **cri** sans fin." (MC 88).

"(...) la **clameur** ivre des **mouches**, (...)" (MC 89).

Louis Hémon caracteriza también el bosque con sonidos, de manera recurrente para conferir impresión de verosimilitud. Ejemplos:

"(...) un souffle de vent apporta à travers les aunes le **grondement** lointain des chutes." (MC 89).

"(...) la lisière lointaine du bois (...) sombre façade derrière laquelle cent secrets tragiques, enfouis, **appelaient** et se **lamentaient** comme des **voix**." (MC 143).

11.1.5.3. El silencio y la muerte.

En oposición a los sonoros primavera y verano, Louis Hémon caracteriza el invierno con el silencio, lo que insiste en su relación con la muerte.

No obstante lo cual, el viento invernal y glacial del noroeste destaca también a veces por su sonido:

"Le norouâ arrivait en **mugissant** par-dessus les cimes du bois sombre." (MC 217).

"(...) les **mugissements** et les **clameurs aiguës** du vent, (...)" (MC 217).

Sin embargo, cada vez que acaece una muerte en la novela, tanto en el caso de François Paradis como en de Laura Chapdelaine, se hace súbitamente un gran silencio, estableciéndose de nuevo una correlación entre los sentimientos de los personajes y la descripción de la naturaleza.

En primer lugar, citemos el silencio en el caso del fallecimiento de François Paradis que tiene lugar en invierno (págs. 134 y ss.):

"Un grand **silence** s'était appesanti non seulement sur la maison, mais sur l'univers entier; toutes les créatures vivantes et toutes les choses restaient **muettes** et attendaient anxieusement cette nouvelle qui était d'une si terrible importance, puisqu'elle touchait le seul homme au monde qui comptât vraiment." (MC 134).

Por otra parte, en el caso de la muerte de Laura Chapdelaine, en tanto que ésta se debate con la enfermedad, a pesar de ser abril, el rudo clima hace que el largo invierno canadiense se extienda hasta estas fechas y que la tormenta y el viento del noroeste causen gran ruido:

"(...) ses habitants, **entendant** les **mugissements** et les **clameurs aiguës** du vent, sentant tout autour d'eux l'ébranlement de son **choc**, (...)" (MC 219). "Le vent était si fort qu'ils n'**entendirent** pas les grelots de l'attelage, (...)" (MC 219).

En cambio, cuando Laura Chapdelaine muere, el ruido exterior se torna silencio para insistir en la solemne escena que está teniendo lugar:

"Vers quatre heures, le vent sauta au sud-est, la tempête **s'arrêta** (...) et dans le grand **silence** singulier qui suivit le tumulte, la mère Chapdelaine soupira deux fois, et mourut." (MC 218).

"(...), la tempête **s'arrêta** aussi brusquement qu'une lame qui frappe au mur, (...)" (MC 218).

"(...) quelques bruits confus: le murmure des arbres (...). Puis le **silence** solennel régna de nouveau." (MC 220).

11.1.5.4. La naturaleza en las canciones.

Por otra parte, y también en relación con el sonido, *Maria Chapdelaine* recoge una serie de canciones cantadas por el personaje de Samuel Chapdelaine. Recordemos que el mantenimiento de las tradiciones, -la lengua, la religión, las canciones,- forma parte de los objetivos de la novela del *terroir*. Por ejemplo, una de las voces finales, la voz del país de Quebec, dice a Maria Chapdelaine: "Nous avons apporté d'outre-mer nos prières et nos **chansons**: (...)" (MC 340).

Las canciones que figuran en *Maria Chapdelaine* son en lengua francesa, y en ellas la naturaleza ocupa un puesto relevante. Ejemplos:

"(...) Je voudrais que la **rose**
Fût encore au **rosier**,
Et que le **rosier** même
A la **mer** fut jeté." (MC 128).

"À la claire **fontaine**,
M'en allant promener..." (MC 126).

"...Sur la plus haute **branche**,

Le **rossignol** chantait.

Chante, **rossignol**, chante,

Toi qui as le cœur gai...

(...)

Pour un bouquet de **roses** (...)" (MC 126-127).

11.1.6. La naturaleza como referente espacial.

Otra función de la naturaleza en *Maria Chapdelaine* es servir como referente espacial. En la novela se citan diversos lugares geográficos, ciudades, ríos concretos, con nombre propio, como por ejemplo:

"les Escoumains", "la Famine", "les Grandes-Bergeronnes", "Gaspé", le "Golfe", "Jonquière", "lac Saint-Jean", "lac à l'Eau-Claire", "magasin de la Pipe", "Mistook", "Notre-Dame-du-Portage", "Ouatchouan", "Pointe-Mille-Vaches", "Pointe-aux-Outardes", "rivière Croche", "rivière Péribonka", "rivière Saint-Maurice", "rivière Mistassini", [río] "Saint-Laurent", "Roverbal", "Saint-André-de-l'Epouvante", "Saint-Coeur-de-Marie", "Saint-Gédéon", "Saint-Henri-de-Taillon", "Saint-Méthode", "Saint-Michel de Mistassini", "Saint-Félicien", "Sainte-Rose-du-Déjel", "Trois-Pistoles", "la Tuque", etc.

Louis Hémon hace también alusión al espacio por medio, no de lugares geográficos determinados, sino utilizando a la propia naturaleza como referente espacial. Entonces, ésta funciona en la novela como punto de referencia para situarse geográficamente en el espacio. Por ejemplo, en ocasiones, el río es el punto de referencia espacial:

"(...) la berge haute **au-dessus de la rivière Péribonka**, dont la nappe glacée et couverte de neige était toute pareille à une plaine." (MC 5).

"(...) je vais passer près de chez vous, **en haut de la rivière**, (...)" (MC 15).

"la nature sauvage <<**en haut des rivières**>>" (MC 82).

"(...) on m'avait appelé pour soigner un malade **en bas de la rivière Mistassini**;" (MC 215).

O una parte del propio río, la orilla:

"**Sur l'autre rive** (...)" (MC 22).

"(...) la maison de Charles Lindsay, visible **sur l'autre bord** [de la rivière]." (MC 26).

"(...) en pensant à ce pauvre qui était en train de mourir comme un païen **de l'autre bord de l'eau**, (...)" (MC 215).

A veces, Louis Hémon toma como referencia espacial otro elemento natural, frecuentemente en relación con el agua. Por ejemplo, una cascada:

"(...) si nous nous tentons près de votre terre, **au-dessus des chutes**, (...)" (MC 15)."

"Nous avons campé au bout du portage, dit-il, **en haut des chutes**." (MC 44).

O, en otro caso, el referente espacial es un lago: "(...) **en haut du lac** (...)" (MC 136).

11.1.7. La naturaleza y el tiempo.

En *Maria Chapdelaine*, la naturaleza funciona también en relación al tiempo, tanto meteorológico como cronológico. Analizaremos a continuación ambos extremos con ejemplos extraídos de la novela.

11.1.7.1. El tiempo meteorológico.

El tiempo meteorológico, tan importante cuando se vive en relación con la naturaleza, y primordial para la agricultura, tiene también una presencia léxica recurrente y variada en *Maria Chapdelaine*. Por ejemplo:

"bourrasques", "éclairs", "flocons", "froid", "gel", "grelot", "norouâ", "pluie", "poudrer", "rafales", "souffles glacés", "sudet", "le vent tiède qui venait du Sud", "tempête", "vent", etc.

En general, Louis Hémon alude a la dureza e inclemencia del tiempo meteorológico: "(...) un **climat sans indulgence** (...)" (MC 106).

Otros ejemplos de la presencia del tiempo meteorológico en el texto son:

"(...) une période de temps **sans pluie**." (MC 93).

"Mais le temps resta **beau**." (MC 93).

"Septembre arriva, et la **sécheresse** bienvenue du temps des foins persista et devint une catastrophe." (MC [103]).

"Peut-être que Wilfrid ou Ferdinand viendront de Saint-Gédéon, si la glace est belle sur le lac (...)" (MC [115]).

Estudiemos a continuación más en concreto la sucesión de estaciones del año en la novela.

11.1.7.2. Las estaciones del año.

En *Maria Chapdelaine*, la oposición y la connotación son procedimientos que también funcionan con respecto a las estaciones del año y al tiempo atmosférico. Por ejemplo, el texto establece oposiciones invierno/primavera y verano; y frío/calor. La primavera, el verano, que permiten el cultivo y el trabajo de la tierra están positivamente connotados, mientras que el frío y el invierno están connotados de manera negativa. Así, el invierno es descrito como largo, duro y penoso, mientras el verano es caracterizado como demasiado corto. Analizaremos estas ideas con más detalle en los párrafos siguientes.

11.1.7.3. El invierno.

En *Maria Chapdelaine*, en un primer momento de la novela, el invierno es un estado de espera de la primavera siguiente, cuando regresará François Paradis (Servais-Maquoi, 49). Por ello, esta estación se caracteriza por su estatismo, inmovilidad, silencio.

El invierno adquiere una connotación muy negativa a lo largo del relato después del extravío y la muerte de François Paradis en esta estación, al ser un factor presente y determinante en su fallecimiento.

Louis Hémon califica continuamente el invierno de largo e interminable, frecuentemente designándolo como si de un epíteto épico se tratase con el sempiterno adjetivo "long" antepuesto (MC 18, 25, 29, 35). Por ejemplo:

"(...) **long** hiver." (MC 29).

"Encore tout l'été à traverser, et l'automne, et tout l' **interminable** hiver!" (MC 60).

Asimismo, Louis Hémon emplea imágenes con la función de poner de relieve lo largo y pesado que se hace el transcurso del invierno. Así, el autor identifica metafóricamente el invierno como una pesada carga: "(...) le **fardeau écrasant** du long hiver." (MC 35).

La llegada del frío es anunciada por el viento que, al ser prelude de la estación invernal, es descrito como una condena: "(...) un grand vent froid qui ressemblait à une **condamnation définitive**, à la fin cruelle d'un sursis, (...)" (MC 109).

Abundando en esta idea de condena, Louis Hémon alude al invierno como a una reclusión: "(...) ces longs mois de **réclusion**, (...)" (MC [157]).

E incluso como una enfermedad, ya que la primavera es la convalecencia (*vid infra* "11.1.7.4. La primavera y el verano", o como una amenaza contra la que hay que defenderse: "(...) les préparatifs annuels de **défense contre** les grands froids et la neige définitive (...)" (MC [107]).

El invierno produce miedo e incluso odio en el personaje de Maria Chapdelaine, que lo asocia con la tragedia que acaba de sobrevenirle a François Paradis. Ejemplos:

"(...) éprouvant un sentiment nouveau fait d'un peu de **crainte** et d'un peu de **haine** pour la campagne déserte, le bois sombre, le froid, la neige, (...)" (MC 157).

"(...) la **haine** des **hivers** du Nord, du froid, du sol blanc, de la solitude, (...)" (MC 190).

Lo mismo ocurre con los elementos climáticos característicos de esta estación (frío, nieve, viento del noroeste, etc.). Por ejemplo, el viento del noroeste, ("le norouâ"), que hace que François Paradis se desoriente en la nieve y se desvíe de su ruta, tiene una presencia léxica importante.

La llegada del invierno y la propia nieve son descritas como una amenaza:

"(...) la **menace** de ce qui s'en vient;" (MC 105)

"(...) les **menaces** de neige, (...)" (MC 105).

Louis Hémon compara el inicio del mal tiempo, anunciado por la venida del otoño, con la muerte de un ser humano: [l'automne est] "(...) **pareil à la mort d'un être humain** que les dieux rappellent trop tôt, sans lui donner sa juste part de vie." (MC 105).

11.1.7.4. La primavera y el verano.

En oposición frontal al invierno y a su connotación negativa, la llegada de la primavera se halla positivamente connotada en *Maria Chapdelaine*, en relación con la

vuelta de François Paradis con vocablos que hacen alusión a la belleza y a lo soleado de esta estación: "(...) de **beaux jours ensoleillés** (...)" (MC [42]).

También el verano es una estación connotada positivamente en relación con la felicidad, el sol y la vida: "(...) **heureuse** de se sentir vivante et forte sous le **soleil** éclatant, (...)" (MC 66).

Los personajes participan de esta visión del calor como de un elemento positivo: "(...) la mère Chapdelaine ou Maria ouvrirent la fenêtre pour **goûter** la tiédeur de l'air, (...)" (MC 43).

La primavera, en oposición a la reclusión que supone el invierno, está connotada como una estación de apertura: "(...) la saison qui **s'ouvrait** (...)" (MC [42]).

Así, frente a la descripción del invierno como una condena y un maleficio, la llegada de la primavera supone una liberación. Ejemplos:

"(...) il la **délivrerait** de l'accablement de la campagne glacée et des bois sombres..." (MC 190).

"C'était la première pluie de printemps et elle annonçait la **délivrance**, l'hiver fini, (...)" (MC 222).

"(...) après les longs mois d'hiver (...) le sol **délivré** (...)" (MC 235).

Louis Hémon lleva a cabo una equiparación alegórica de la primavera con un hada provista de varita mágica, que termina con un maleficio, el invierno: "(...), le

monde métamorphosé une fois de plus comme une **belle créature** qu'un **coup de baguette** miraculeux **délivre** enfin d'un **maléfice...**" (MC 222).

La primavera, el verano, el otoño son siempre calificados como de demasiado cortos, **en contraposición al largo invierno**: "(...) le **trop court** été, (...)" (MC 62).

Sin embargo, en consonancia con la tónica general de pesimismo, Louis Hémon describe la primavera, el verano y el calor a veces con un cierto matiz negativo empleando términos como "rudeza" o "brusquedad". Ejemplos:

"La terre canadienne se débarrassa des derniers vestiges de l'hiver avec une sorte de **rudesse** hâtive, (...)" (MC [53]).

"(...) le vrai printemps vint **brusquement**, (...)" (MC [53])"

Así, los tan ansiados sol y calor veraniego son descritos un tanto negativamente, como brutal y desmesurado, respectivamente. Ejemplos:

"Le soleil **brutal** (...)" (MC [53]).

"De l'aube à la nuit le soleil **brutal** rôtit la terre (...)" (MC 64).

"(...) une chaleur presque aussi **démesurée** que l'avait été le froid de l'hiver." (MC 64).

La descripción de la primavera como una explosión de vida en el mundo natural y humano presenta un paralelismo con la eclosión del amor de Maria Chapdelaine por François Paradis (Servais-Maquoi 49).

11.1.7.5. El tiempo cronológico.

En *Maria Chapdelaine*, la naturaleza cumple también la función de servir de referencia temporal. En una sociedad rural de pioneros como la que retrata la novela, el tiempo cronológico se mide en relación a la naturaleza y a las tareas agrarias. Así, para aludir a una fecha, no se data exactamente, sino que se hace en función de los condicionamientos de la naturaleza. Por ejemplo, para determinar cuándo François Paradis pasará a visitar a la familia Chapdelaine, éste alude no a un mes o fecha concreta, sino al fenómeno del deshielo. Ejemplos:

"Je vais passer près de chez vous, en haut de la rivière, dans deux ou trois semaines, **dès que la glace sera descendue.**" (MC 15).

"(...) nous commencerons à remonter **à la première eau claire,** (...)" (MC 15).

11.1.7.6. El tiempo y la agricultura.

La fecha para la edificación de la casa se hace tomando como referencia las labores agrícolas: "Et pendant l'été, **avant les foins,** et puis **entre les foins et la moisson,** ça serait le bon temps pour élever une belle petite maison chaude et solide, (...)" (MC 182).

La fecha para concertar una boda se refiere también a la siembra: "(...) je vous marierai comme vous m'avez demandé, le printemps d'après ce printemps-ci, **quand les hommes reviendront du bois pour les semailles.**" (MC 245).

Tit'Bé se hace adulto no sólo por su edad y envergadura física, sino también por su capacidad para trabajar la tierra:

"(...) par ses quatorze ans, ses larges épaules et sa **connaissance des choses de la terre.**" (MC 36).

"Depuis deux ans il [...] **semait et moissonait sans conseil**; de sorte que personne ne lui contestait plus le droit d'exprimer librement son avis (...)" (MC 36).

11.2. La naturaleza en *Trente arpents*.

En *Trente arpents*, el universo natural tiene un papel relevante, como veremos a continuación analizando los datos obtenidos en la presente investigación. La evocación de la naturaleza y, en particular, del elemento telúrico, son aspectos primordiales en la novela.

En primer lugar, ya hemos visto cómo el título mismo ya alude a un elemento natural, la tierra cultivable de la familia Moisan.

La vida del campesino depende de la naturaleza. A pesar de todo, el tío Ephrem prefiere la dependencia de ésta a la del hombre, pues juzga a éste último más voluble:

"Lui dont la subsistance avait jusque-là dépendu d'une saute de vent, d'une nuée chargée de grêle, **répugnait à dépendre d'un autre humain aux caprices plus imprévus que les intempéries.**" (TA 23).

Así, el tío Ephrem cree que la naturaleza avisa lealmente. Por ejemplo, emitiendo ciertas señales:

"Car on peut savoir que l'hiver sera tardif à ce que **les écureuils n'ont pas encore commencé à amasser leurs provisions** au creux des saules. **Les premiers croassements des corneilles** revenues **avertissent** de se préparer aux labours du printemps." (TA 23).

Asimismo, a juicio del mismo personaje, es más sencillo prever las reacciones de la naturaleza que discernir las intenciones humanas: "Mais quel signe jamais peut faire prévoir le temps qu'il fera dans le coeur de ceux de qui l'on dépend?" (TA 23).

La referencia a la naturaleza en la novela tiene carácter continuo y progresivo, adquiriendo una importancia creciente en el desarrollo de la trama: cuanto mayor es el alejamiento físico de Euchariste Moisan de su terruño, mayor es la fuerza evocadora de éste.

Estudiemos en primer lugar la presencia de la naturaleza en *Trente arpents*, y posteriormente su función y tratamiento.

11.2.1. La omnipresencia de la naturaleza.

En *Trente arpents*, Ringuet alude constantemente a la naturaleza. La mayoría de los elementos de la obra son puestos en relación u oposición con ella y, en especial, con la tierra, elemento que tiene un peso capital en la novela.

Generalmente, Ringuet presenta la tierra de manera positiva: "C'est une **bonne** terre, Charis, une **ben bonne** terre (...)" (TA 50).

A veces, se acompaña la alusión a la tierra con un matiz de emotividad: "(...) la **vieille** terre des Moisan (...)" (TA 50).

La función de esta omnipresencia de la naturaleza en *Trente arpents* es variada. Por ejemplo, la naturaleza sirve de referentes espacial y temporal, para describir el espacio donde transcurre la trama de la novela. También, es un elemento recurrente de la conversación de los personajes. Incluso la descripción de sentimientos de estos es puesta en relación con la naturaleza, como veremos.

La naturaleza es omnipresente en la obra, tanto en su aspecto salvaje, como en el doméstico, agrario y ganadero. La agricultura se encuentra entre los elementos más recurrentes de la novela. También la presencia de la urbe es importante, desde el momento que ésta es contrapuesta continuamente a la vida en el campo.

Otro ejemplo de la preeminencia que la naturaleza disfruta en la sociedad que la novela retrata es la alusión a que la vida de los Moisan está regida por la sumisión a las leyes naturales.

Ringuet utiliza diferentes recursos literarios en relación con la descripción del universo natural, semánticos: sinónimos, campos semánticos, connotación; y retóricos, fundamentalmente la metáfora, la comparación y la personificación. Veremos cómo se trata de una novela rica en cuanto a creación analógica con respecto al universo natural.

11.2.2. La descripción de la naturaleza.

En *Trente arpents*, la descripción de la naturaleza es fundamentalmente realista, frente a la visión idealista de los predecesores de Ringuet que la describían de manera atractiva, con la función de preconizar la permanencia en la tierra.

Sin embargo, Ringuet intenta plasmar un cuadro más cercano a la realidad. Por ejemplo, piensa que las descripciones idealistas, "les moissons blondes, les poétiques couchers de soleil [sont] pour consommation citadine" (*Confidences* 18 in Proulx 21).

Así, Ringuet trata de plasmar la realidad, la dureza y el sacrificio de la vida rural. En palabras del propio autor: "(...) le bon vieux temps, pour parler franc, en est un où personne d'aujourd'hui ne supporterait de vivre vingt-quatre heures!" (*Confidences* 45 in Proulx 21).

11.2.3. La descripción de la naturaleza por medio de los sentidos.

En *Trente arpents*, Ringuet evoca campos semánticos referentes a los sentidos, para la descripción del entorno. Así, el autor alude al oído, al olfato, al gusto, al tacto y la vista, para enriquecer sensualmente sus descripciones, como estudiaremos a continuación.

11.2.3.1. El sentido del oído. La naturaleza y el sonido.

Ringuet recurre al sentido del oído para la configuración de la naturaleza. Así, el campo semántico del ruido está presente a lo largo de toda la obra. Ejemplos:

"aigu", "assourdi", "bruit", "en chantant", "chantonnant", "chanson", "choc", "fracas", "frappant", "grogner", "martelant", "mélopée", "meuglements", "résonnait", "rythme", "silence", "sonailles", "strident", "sourdement", "tambouriner", "violonneux", "voix", etc.

El escritor emplea el sonido para dar viveza y riqueza a sus descripciones de la naturaleza. Veamos a continuación algunos ejemplos del texto con respecto al empleo

del sonido en *Trente arpents*. Por ejemplo, la lluvia de otoño es descrita por medio de un tamborileo, y también como el sonido del telégrafo: "Elle ne peut que **tambouriner** sur le toit, (...) et **télégraphier** sur les vitres d'indéchiffrables dépêches." (TA 43).

Ringuet también utiliza el sonido con alusiones musicales. Así, el viento es metafóricamente una "melopea": "Mais la pluie continuait à battre la retraite de l'été, accompagnant la **mélopée** du vent brutal" (TA 47).

El autor recurre no sólo al campo semántico de la música, sino también al del baile: "(...) ces nuits splendides et diaboliques où le ciel boréal s'allume de lueurs mobiles qu'un **violonneux** peut faire **danser** à son gré" (TA 84).

Para describir la granja y a sus animales, Ringuet alude también al ruido. Por ejemplo, en la descripción de la cuadra: "(...) l'écurie (...) où **résonnait** un **bruit assourdi** et, de temps à autre, le **choc** d'un sabot sur la paroi des stalles." (TA 89).

O, también, de la porquera: "(...) on **entendait grogner sourdement** les porcs dans la soue attendant à la grange." (TA 199).

Ringuet utiliza también el sonido para describir las labores agropecuarias como el ordeño. Ejemplos:

"(...) l'heure de la traite remplissait du **bruit strident** des jets de lait **frappant** le seau du métal."
(TA 101).

"(...) dans un épouvantable **fracas** (...)" (TA 200).

La partida a la ciudad de Ephrem Moisan se encuentra también marcada por la presencia del sonido. Como se va con la desaprobación de su padre, el sonido es "seco", como el de un martillo; no obstante, Ringuet expresa el contento de Etienne Moisan, ante la partida de su hermano, que le deja el campo libre con respecto de la tierra familiar, también por medio del sonido; con la función de marcar el contraste ante el otro sonido, Etienne canturrea: "C'est Etienne qui conduisit son frère à la gare, en **chantonnant** au **rythme** sec des sabots du cheval **martelant** la terre gelée." (TA 207).

11.2.3.2. El sonido de los insectos.

Como Louis Hémon, Ringuet alude también al sonido de los insectos en sus descripciones: "(...) sous le zig-zag **aigu** des moustiques, (...)" (TA 131).

11.2.3.3. Las canciones en relación con la naturaleza.

Y Ringuet, como antes hiciera Louis Hémon, confiere importancia a las ancestrales canciones francesas e incluye una de ellas, *La poulette grise* (TA 72), en su novela. En relación con las canciones, emplea también el campo semántico del sonido. Ejemplo: "(...) à leur faire danser le polichinelle sur son pied tendu en **chantant** de sa **voix** grenue les vieilles **chansons** enfantines (...)" (TA 206).

11.2.3.4. El silencio.

En *Trente arpents*, Ringuet también emplea el no-ruido, el silencio, en sus descripciones, frecuentemente con la función de marcar un contraste entre dos elementos. Por ejemplo, para configurar la llegada del invierno, en oposición a la bulliciosa primavera, el autor recurre al silencio: "(...) dans la nuit piquetée d'étoiles

drues, parmi le **silence** immense de l'hiver qui **éteignait les voix** et sobrait les esprits." (TA 82).

El silencio se opone al ruido en algunas descripciones, por ejemplo: "Et dans ce **silence** sur lequel clignote déjà l'étoile du soir, on entend, **assourdis**, les longs **meuglements d'appel** des vaches que tourmente le fardeau de leur pis gonflé." (TA 97).

O, después del bullicio causado por una golondrina que entra en la casa, como contraposición se reestablece el silencio con la función de llamar la atención sobre el significado que supersticiosamente se confiere a esta circunstancia: "**Le silence** se rétablit qui fait, par comparaison, la maison tout entière inquiète et fatidique." (TA 141).

Ringuet emplea también el silencio con la función de resaltar la desaprobación familiar: "(...) incommodé par ce **silence**, par cette espèce d'**excommunication** familiale avant son départ (...)" (TA 206).

11.2.3.5. El sentido del olfato.

El campo semántico del olor se halla presente en muchas de las descripciones, sobre todo aquéllas referentes a la granja, para conferirles verosimilitud y riqueza.

Ejemplos:

"(...) dans l'**odeur** forte des litières (...)" (TA 69).

"(...) parmi l'**odeur** entêtante du foin, (...)" (TA 70).

"(...) d'une **odeur** de petit-lait." (TA 80).

"(...) qui remplissait la pièce d'une chaude **odeur** de litière." (TA 98).

"(...) avec l'**odeur** violemment miellée des trèfles." (TA 111).

"Les trèfles mûrs chargeaient l'air d'une **entêtante odeur** de miel" (TA 134).

"Les hommes entrèrent dans la grande cuisine, traînant avec eux **la forte odeur** des bêtes dont leurs vêtements étaient imprégnés, (...)" (TA 139).

11.2.3.6. El sentido del gusto.

El autor hace también alusión al campo semántico del gusto en sus descripciones con el objetivo de darles sabor y riqueza descriptiva. Por ejemplo, para describir la noche o las tareas agrícolas, menciona la dulzura o la acritud:

"Combien la nuit était **douce** et **savoureuse!**" (TA [174]).

"Comme le temps était douteux, on décida de battre en grange. (...) Tout cela faisait un nuage **âcre** qui râpait les **gorges** (...)" (TA).

11.2.3.7. El sentido del tacto.

Ringuet también recurre al sentido del tacto. Por ejemplo, cuando Euchariste Moisan toma un puñado de tierra y la tienta, utiliza la sinestesia, simbolizando así una suerte de simbiosis entre el personaje y su tierra: "Doucelement il la **savourait** de ses doigts auxquels elle adhérait, mêlant sa substance à la sienne." (TA 184).

11.2.4. La naturaleza y los personajes.

En *Trente arpents*, una de las funciones de la naturaleza es la descripción de los personajes, poniendo a estos en relación con aquélla mediante diferentes recursos, entre ellos la comparación y la metáfora. Por ejemplo, el agua es un elemento que sirve también para su caracterización, como en el siguiente caso, donde la propia mirada humana se compara al agua: "Le regard y **coulait** assuré **comme** une **eau** qui, consciente d'avoir fait tourner le moulin, glisse satisfaite entre les broussailles de ses rives." (TA 168).

Asimismo, la descripción del personaje de Euchariste Moisan, simbólicamente identificado con un árbol, se hace respecto al color y al concepto de verdor, opuesto al de madurez, como si de vegetación se tratase:

"Mais à soixante-trois ans il se sentait encore **vert**; six ans auparavant il avait failli se remarier."
(...) "Dans quelques mois, tranquille au village avec Mélie, il retrouverait sa **verdeur** et oublierait ses petits ennuis." (TA 54).

En *Trente arpents*, la mención de la naturaleza sirve a veces también para reflejar los sentimientos de los personajes. Por ejemplo, Ringuet describe el incendio de la granja como una verdadera tragedia en la que la naturaleza, en un pasaje de gran lirismo, participa, haciéndose eco de los sentimientos humanos, empleando términos alusivos al llanto, la sangre y a la tragedia. Ejemplos:

"Un torrent de **lumière sanglante** coulait de la fenêtre (...)"

"Le vent **pleurant** sa pluie (...)" (TA 189),

"(...) le **tragique soleil** de minuit (...)" (TA 189).

Desde otra perspectiva, el envidioso vecino de los Moisan, Phydime Raymond, se alegra ("cruel **délice**" TA 190), del desastre acontecido, por lo que para plasmar su contento, en la dramática descripción del incendio Ringuet utiliza notas discordantes, festivas, lúdicas y positivamente connotadas que, por contraste, ponen aún más de relieve la tragedia que tiene lugar:

"(...) le coq **chantait**, croyant levé le jour (...)" (TA 189)

"(...) la grange brûlait **magnifiquement**, tout d'une pièce dans la nuit, avec **un ronron sonore de bête contente** (...)" (TA 188)

"Quand la toiture s'écroula dans le foyer, un nouveau **feu d'artifice** jaillit vers le ciel noir (...)" (TA 189).

11.2.5. La naturaleza como referente espacial.

En *Trente arpents*, la naturaleza sirve también como referente espacial. Por un lado, Ringuet cita lugares geográficos específicos: "Amos", "Harricanaw", "lac Saint-Jean", "Roberval", "Sainte-Agathe", "Saint-Faustin", "Saint-Janvier", etc.

No obstante, en *Trente Arpents*, frecuentemente la referencia espacial se hace en relación a la tierra, que, tomada como parcela, es también una medida de referencia espacial: "**Trois terres de plus** et l'on arrivait à la croisée des chemins; (...)" (TA 81).

11.2.6. La naturaleza y el tiempo.

En *Trente arpents*, la naturaleza sirve también de referente temporal. Tanto el tiempo atmosférico como el cronológico, se hallan en relación constante con otros elementos naturales, como estudiaremos a continuación.

11.2.6.1. El tiempo meteorológico.

Las alusiones al tiempo meteorológico son una constante, dado que el clima es un gran condicionante para la agricultura, elemento primordial en la novela. Así, Ringuet menciona continuamente términos en relación con el tiempo meteorológico, tales como: "averses", "gelées", "grêle", "inondations", "orage", "tempêtes", "vent", "tonnerre", etc.

El clima que *Trente arpents* retrata es rudo e inclemente. Para poner de relieve lo duro de una vida sujeta a las condiciones meteorológicas, Ringuet utiliza la polisíndeton: "les décisions ne sauraient jamais être que conditionnelles; que conditionnées par la pluie **et** le vent **et** la neige, (...)" (TA 100).

Ringuet alude también al tiempo meteorológico en relación con otros elementos de la naturaleza. Por ejemplo, los animales funcionan como avisadores de la transición entre las estaciones:

"Car on peut savoir que l'hiver sera tardif à ce que **les écureuils n'ont pas encore commencé à amasser leurs provisions** au creux des saules. **Les premiers croassements des corneilles** revenues **avertissent** de se préparer aux labours du printemps." (TA 23).

O el tiempo meteorológico y el transcurso del tiempo cronológico y de los meses se ponen en relación con la agricultura: "**Juin** passa, grignotant l'**été** à petites bouchées égales, puis **juillet** avec sa chaleur pénétrante qui décolore les **blés** verts et menace de faire éclater les **épis**;" (TA 159).

11.2.6.2. El invierno.

A diferencia de Louis Hémon, Ringuet configura en general al invierno de manera bastante positiva, ya que no es tanto una sociedad de pioneros, como de agricultores establecidos, por lo que el invierno viene asociado a la idea de tranquilidad, de descanso, unas vacaciones, una liberación de las preocupaciones y del extenuante trabajo agrícola y ganadero cotidiano. Ejemplos:

"Ils s'amusaient comme des enfants que les **vacances libèrent** de la discipline de l'école; ils profitaient du **congé** que la terre leur donnait, **délivrés** par l'hiver (...)" (TA 87).

"(...) était content de savoir que tous les hivers se passeraient ainsi, **quiètement** (...)" (TA 40).

"Il acceptait sans déplaisir cette **immobilité** (...)" (TA 40).

En oposición, el resto del año es descrito de manera negativa y metafóricamente identificado con la noción de inquietud asociada al tiempo meteorológico: "(...) des **inquiétudes** de la pluie qui pourrit le grain, de la tempête qui décoiffe les granges, du bétail dont les fugues réveillent en pleine nuit." (TA 57).

Ringuet caracteriza al invierno, al igual que hacía Louis Hémon, como una condena: "(...) cette immobilité à laquelle l'hiver nordique **condamne** les êtres et les choses." (TA 40)

También, la descripción del invierno como una espera de la primavera coincide en los dos autores: "Leur vie n'est plus qu'une **longue attente du printemps**, à peine distraite par le soin des bêtes et la coupe du bois de chauffage." (TA 55).

11.2.6.3. La naturaleza como referente del tiempo cronológico.

En *Trente arpents*, el transcurso del tiempo en el entorno agrícola se concibe como algo monótonamente cíclico, para poner de relieve la interdependencia de la vida rural con respecto a la naturaleza y a la inevitable e inmutable sucesión de las estaciones. Ejemplos:

"Tout ce qui pouvait arriver désormais ne serait plus que **répétition** et **recommencement**. (...) les jours à venir passeraient sans apporter autre chose que le travail quotidien calqué sur celui de la veille, et **les saisons calquées sur les saisons précédentes**." (TA 67).

"**Tel serait l'an prochain qu'avait été l'année précédente**. Labours, semailles, moissons, repos désœuvré de l'hiver. Puis, **recommencement**." (TA).

"D'un mouvement **égal et continu** le fil des jours s'enroule sur le fuseau de l'année; chaque aujourd'hui recouvrant un hier. Un écheveau terminé, le rouet du temps en **recommence** un autre, **sans interruption**." (TA 77).

"(...) en un déroulement sans à-coup comme celui, **immuable**, des **saisons**." (TA 134).

Este carácter cíclico, en lo que respecta a la dimensión temporal, se acentúa con la estructura circular de la novela: la vida de Euchariste Moisan comienza por un incendio y termina de igual modo.

11.2.6.4. La tierra, regente del tiempo.

En *Trente arpents*, Ringuet alude al tiempo frecuentemente sin citar una fecha concreta, sino en relación con la naturaleza y con la agricultura, para hacer hincapié en la estrecha relación de éstas en la vida campesina. Por ejemplo, el tío Ephrem computa la fecha del año de la muerte de su padre en referencia a la cosecha recogida la temporada siguiente: "Le champ voisin de la terre des Mercure où, **l'année d'après la mort de son père, il avait récolté** vingt minots d'orge à l'arpent." (TA 22).

Para concertar una fecha, los campesinos proceden en función del ritmo de las labores de la tierra. Así, para la boda de Alphonsine Branchaud con Euchariste Moisan, éste acuerda con M.Branchaud una fecha antes de la siembra: "(...) ça pourrait se faire au printemps, **avant les semences.**" (TA 13).

La edad de los personajes se halla también en relación con la agricultura, con las cosechas recogidas, una por año. Ejemplo: "(...) porter sur ses épaules le poids de **soixante labours, de soixante moissons.**" (TA 44).

Euchariste Moisan toma las siguientes referencias temporales en función del tiempo meteorológico, computando así el tiempo según las heladas, las lluvias, etc., poniendo de relieve la interrelación de la vida rural con la naturaleza:

"(...) **il compterait maintenant les époques** non plus par ce qu'il avait fait, mais **par les événements de la terre et du ciel: l'année de la grand-grêle; l'automne oùqu'í'y a tant mouillé' (...)**" (TA 67).

11.3. La naturaleza en *Le Survenant* y en *Marie-Didace*.

Germaine Guèvremont alude continuamente a la naturaleza a lo largo de ambas novelas, empleando términos relacionados con su campo semántico, tales como:

"air", "arbres", "automne", "baies", "berge", "bourrasque", "branches", "brise", "brume", "butte", "ciel", "éclair", "étoiles", "feuilles", "glace", "hiver", "horizon", "lune", "montagnes", "neige", "nuage", "or", "plaines", "rafale", "rivière", "soleil", "tilleul", "vent", etc. (LS).

"air", "arbres", "baie", "brouillard", "brume", "caveau", "champs", "ciel", "épi", "firmament", "fleuve", "fruit", "herbe", "nature", "neige", "pluie", "prairies", "printemps", "rosée", "salicaires", "soleil", "terre", "vent", "vents", etc. (MD).

Las referencias a la naturaleza son reiteradas en ambas novelas, como en los siguientes ejemplos extraídos del texto:

"Dans le **ciel** uni, sans une **brise**, un seul **nuage** rougeoyait vers l'**est**, dernière **braise** vive parmi les **cendres** froides." (LS 23).

"(...) bouffée d'**air gelé**." (LS 89).

"(...) au grand **air**, (...)" (LS 91).

"Maintenant, la richesse lui apparaissait partout dans la **nature**." (LS 168).

"Ses yeux s'ouvraient à la vie. Maintenant, la richesse lui apparaissait partout dans la **nature**. C'est donc elle la beauté qui épanouit une **fleur** sur la **tige**, à côté d'une **corolle** stérile? Et encore elle, la joie qui donne à un **oiseau** son chant, à l'**aurore**, près d'un **oiseau** silencieux et caduc, sur la **branche**? Est-ce elle la nostalgie qui rend plus farouche la **louve** solitaire (...). C'est elle qui, par les nuits trop douces, pousse la **bête** à clamer en hurlements (...)? (LS 168-169).

"(...) c'est l'Île Plate, avec ses **arbres**, quasiment tout des **saules**, couchés par la **glace**." (MD 41).

"(...) un rayon de **soleil** frappa les médaillons de **tilleul**." (MD 95).

"Le **soleil** et le **vent** avaient mangé la **neige** où il était tombé: deux flaques d'**eau** luisaient, mirant deux morceaux de **ciel** printanier." (MD 107-108).

"Un rayon léger obliqua dans la **brume**. Le **soleil** parut. La **neige** avait fondu. Des ronds de **terre** entouraient les **arbres**." (MD 123).

"(...) les vastes **champs** communaux qui rougeoyaient de **salicaires** jusqu'au **fleuve**, l'immense **pâturage** où les **bêtes** broutaient l'**herbe** riche." (MD 172).

"Elle avançait lentement, avec précaution, afin de ne pas trébucher dans les trous que les **rats** musqués avaient creusés au **printemps**." (MD 179).

En *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, Germaine Guèvremont alude a las leyes de la naturaleza, para plasmar la importancia que ésta tiene para los campesinos: "Didace ne vit plus d'impatience, lui qui connaît pourtant les **lois de la nature**, lui qui sait qu'avant de le faucher, il faut accorder à l'épi le temps de se gorger de pluie et de soleil, et qu'il ne sert de rien de vouloir hâter le fruit de mûrir." (MD 127).

La autora evoca la vida de sus personajes en contacto con la naturaleza acompañada del empleo de terminología bélica, para poner de relieve la dureza de este tipo de existencia:

"Depuis, les Beauchemin ont-ils **lutté** pour **abattre** la forêt, pour acquérir, ensuite pour conserver le petit lopin de **terre**, la maison, **lutté** contre l'eau, **lutté** contre les glaces, contre toutes sortes d'**ennemis**, tandis que ceux des vieux pays jouissaient." (MD 147).

En *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, la alusión a la naturaleza tiene diferentes funciones, como la de servir de referente para la caracterización del entorno, de los personajes y de los sentimientos de estos, como analizaremos con mayor detalle en los epígrafes siguientes.

11.3.1. La naturaleza y los personajes.

Una de las funciones de la naturaleza en *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, es la caracterización de los personajes y de los sentimientos de estos, a través de los elementos naturales. Por ejemplo, la naturaleza va ligada estrechamente a la familia Beauchemin, que ha vivido reiteradamente de explotarla, actualmente como agricultores y ganaderos y, anteriormente, como leñadores, navegantes, pescadores, etc.:

"Dans l'honnêteté, et le respect humain de leurs sueurs et de leur sang de pionniers, dans les **savanes** et à l'**eau** forte, de toute sa vie de misère, ayant été de leur métier **bûcherons**, navigateurs, **poissoniers**, **défricheurs**, ils ont écrit la loi des Beauchemin." (LS 130).

Germaine Guèvremont describe la atezada faz por la vida a la intemperie de su personaje Didace Beauchemin, aludiendo al sol y al viento para poner de relieve la

estrecha relación de este personaje con la naturaleza: "(...), la grosse face brûlée de **soleil** et de **vent** (...)" (MD 173).

Otra de las funciones de la naturaleza en estas novelas es la de reflejar los sentimientos de los personajes. Por ejemplo, la autora evoca el brillo de la nieve, asociándolo al de las lágrimas, para reflejar la tristeza de Angélica: "Des parcelles de **neige** et des **larmes** brillant à ses cils." (MD 66).

El agua se pone en relación con las lágrimas de los personajes: "La **pluie** tombait à verse. (...) Ses immenses yeux noirs lui mangeaient le visage et l'**eau de pluie** roulait avec les **larmes** sur ses joues blêmies." (LS 200).

La autora alude también a la bruma para expresar los sentimientos de los personajes, plasmando la percepción del Survenant cuando se emborracha: "Une **brume** se levait entre Bernadette et lui." (LS 109); o los sentimientos dolidos de Bernadette Savail: "(...) De ses yeux **embrumés**, une grosse **larme** (...)" (LS 109); o se refiere a la bruma y al paisaje para describir el dolor que siente Marie-Amanda: "A travers la **brume** de ses **larmes**, à peine Marie-Amanda voyait-elle le paysage." (LS 88).

La evocación del río sirve para plasmar los sentimientos de desgana de Phonsine Beauchemin causados por la preocupación: "Phonsine n'a pas plus faim que la **rivière** a soif." (MD 17).

La autora menciona una nube para evocar el sentimiento de tristeza y decepción de Angélica ante el plantón del personaje del Survenant, comparando el rostro de ésta al

aire matinal por su pureza: "Sur son visage pur comme l'**air** du matin, un **nuage** passa."
(MD 67).

Asimismo, se comparan los sentimientos de remordimiento de Phonsine con un elemento natural, el peso de una piedra: "Mais, émue devant l'accablement de Didace, elle en porta les remords, toute la nuit suivante, **comme une pierre au coeur.**" (MD 107).

11.3.2. La naturaleza en el interior del hogar.

Germaine Guèvremont configura positivamente a la naturaleza productiva, en relación con la agricultura y con la ganadería. Sin embargo, no caracteriza positivamente el entorno natural en sí mismo, y alude a la casa como a un refugio, un espacio seguro y protector contra el entorno hostil, en especial contra el rudo clima invernal: "l'**asile** unique contre le reste du monde." (LS 28).

En concreto, la naturaleza y, en particular, la fauna y la flora adquieren un fuerte protagonismo en la cocina, a la que se evoca tomando como referente un espacio natural, una cueva: "La cuisine offrait l'aspect d'un **caveau.**" (MD 95). Estudiaremos este extremo con mayor detalle en los epígrafes "12.12.7. Los derivados de la fauna en la cocina " y "12.9.3.3. La flora y sus derivados en la cocina".

La naturaleza se introduce en el interior de la casa a través de la chimenea y los vanos, la puerta y, especialmente, la ventana (sobre este particular, *cf.* el epígrafe "13.15.7. La luz y los vanos: la puerta, la ventana").

11.3.3. La descripción de la naturaleza por medio de los sentidos.

11.3.3.1. La naturaleza y el sonido.

En *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, Germaine Guèvremont emplea el campo semántico del sonido en relación con el de la naturaleza, para conferir mayor riqueza expresiva a las descripciones de ambas novelas, empleando términos tales como:

"aboyer", "appel", "barboter", "bêlement", "bruissement", "bruit", "chant", "clair", "clapote", "claquer", "cliquetaient", "cloche", "coin", "concert", "Couac!", "criards", "crissait", "éclataient", "écouta", "écoutait", "fracas", "grincer", "hérait", "hurlant", "jaillir", "notes", "oreille", "pétaient", "propage", "tinte", "ronflement", "sifflement", "rire", "silencieux", "sillement", "son", "sonner", "sonnaient", "tinte", "ton", etc. (LS).

"aboiments", "air", "bat", "bourdonnement", "bruissement", "bruit", "bruits", "cantique", "carillonne", "caquetant", "chant", "chanta", "chanter", "chantonner", "clamer", "clameur", "claqua", "clairon", "claironnant", "cliquetaient", "cloche", "Couac!", "coqueter", "craqua", "craquaient", "craquement", "en criant", "cri", "criant", "cris", "distingua", "éclatement", "écouta", "écho", "Écoutez", "écouter", "entendit", "entendirent", "fanfare", "hennit", "hurlais", "hurlements", "jappeux", "jurons", "meuglement", "Musicale", "musique", "nette", "oreilles", "piétinements", "résonna", "rire", "rires", "rumeur", "sec", "sirène", "son", "sonore", "sonnette", "sour", "ton", "toussota", "ululement", "vacarme", "violonneux", "voix", etc. (MD).

La autora recurre al sonido para describir el entorno, los personajes y los sentimientos de estos, lo que estudiaremos con detenimiento en los párrafos siguientes, apoyándonos en ejemplos extraídos de ambas novelas.

Una de las funciones del sonido en asociación con la naturaleza es la configuración del entorno. Así, la autora recurre al sonido del trineo, al estallido de los

clavos, al ruido de los árboles circundantes y al repicar de la campana de la aldea para plasmar el entorno nevado:

"Le chemin durci **crissait** sous les lisses des traîneaux. Chaque nuit les clous **éclataient** dans les murs et, crispés, les liards **pétaient** autour de la maison." (LS 93).

"Ah dehors, la Pèlerine, la **cloche** de Sainte-Anne de Sorel, s'évertuait à **sonner**: envoie une bordée de sons au Chenal du Moine, bute sur les labours gelés, **propage** ses **notes** claires au-delà de la grand-**rivière**, porte une volée à l'île de Grâce, une dernière branlée au nord, puis **tinte... tinte... tinte...**" (LS 77).

En *Marie-Didace*, Germaine Guèvremont utiliza el sonido del galope y el relincho del caballo para conferir dinamismo y riqueza a la descripción de la escena:

"Ils **entendirent** au loin le galop du cheval en liberté qui se rapprochait rapidement. (...) La crinière au vent et les narines dilatées, le Blond **hennit**, (...)" (MD 54).

Otra de las funciones del sonido es plasmar el transcurso del tiempo. Por ejemplo, la autora emplea términos alusivos al ruido en relación con la llegada del buen tiempo, para poner de relieve el despertar de la sociedad agraria tras el bloqueo por la nieve y el descanso invernal:

"Dans la bergerie, un **bèlement** pathétique racontait à tout vent l'inquiétude des brebis devant l'agitation des agneaux." (LS 148).

"Depuis plusieurs semaines déjà les portes des granges avant le jour s'ouvraient avec **fracas** et, au moindre mouvement des hommes ou des bêtes, les faux, les râteaux, tous les outils **cliquetaient** contre les murs." (LS 161).

"Tantôt elle **écoutait** l'eau de pluie **jaillir** par grands jets de la gouttière, ou bien le vent **claquer** les toits des bâtiments et faire **grincer** les battants; (...)" (LS 128).

"Puis elle **écouta**: pour toute réponse, un **ronflement** d'homme ivre, le **sifflement** du vent." (LS 131).

"Deux jours durant, le Chenal du Moine ressembla à une fête foraine. Une étrange **rumeur** emplît la campagne de **cris**, de **jurons**, de **rires** où se mêlaient des **bruits** de galop, de **piétinements** et du **meuglement** des animaux. (...) Parfois d'un buisson, d'une haie, ou par l'entrebâillemnt d'une porte s'échappaient des **voix** de femmes raillant d'un **ton** joyeux le conducteur du cortège." (MD 51-52).

Germaine Guèvremont también recurre al sonido para aludir a la llegada del rudo invierno:

"(...) un vent du diable, **hurlant** à la mort." (LS 33).

"Au dehors, par rafales, les joncs secs **craquaient** et le serein faisait goutter du toit une eau lourde sur les feuilles tombées. Soudain un **bruit -grondement**, puis éboulis- couvrit tous les autres. (...)

-Amable! Le tonnerre **gronde** au nord!" (MD 9).

"Chaque syllabe se détachait, **nette**, dans l'air **sonore**." (MD 58).

"(...) la maison où l'**éclatement** de clous leur faisaient ouvrir les yeux." (MD 86).

Asimismo, Germaine Guèvremont marca el inevitable y monótono transcurso del tiempo cronológico con el sonido del goteo del agua de la bomba: "À intervalles

réguliers, **une goutte d'eau** tombait de la pompe, et à la longue le **toc-toc** monotone devenait plus affolant que le **fracas du tonnerre.**" (LS 57).

La autora también utiliza el sonido y el campo semántico de la guerra para aludir al amanecer, connotando al sol y al día positivamente, para plasmar su relevancia para la sociedad agrícola a que se refiere:

"(...) une crête rouge trembla et le coq, **héraut fidèle**, de son **chant victorieux**, annonça le **triomphe** du jour sur la nuit." (LS 182).

Algunos otros ejemplos del empleo del sonido en estas novelas son:

"D'abord, les jets de lait **cinglèrent** le fond du seau métallique. Ensuite, ils firent un **bruit doux**, comme une pluie d'ondée." (MD 28).

"L'eau **clapota.**" (MD 28).

"Le vent tourna. Au loin la Pèlerine **sonnait**. Des **bribes** d'angélus volèrent dans le ciel bleu et blanc." (MD 150).

11.3.3.2. El sonido y los animales.

Germaine Guèvremont relaciona el sonido con la fauna, para conferir mayor riqueza expresiva a sus descripciones y también para poner de relieve la estrecha vinculación que guarda la vida rural a la que alude en sus novelas con el universo natural:

"(...) il **écouta**: il venait de reconnaître dans le ciel une **clameur** unique. Une bande d'**outardes** encore invisibles, s'approchaient, **criant**, (...)" (MD 54-55).

"Au moindre **bruit** sur l'eau, je courais au quai. C'était quelque **bête** de la commune qui allait boire à la rivière." (MD 68).

El sonido de los animales puede tener función de aviso de una situación anómala en la granja. Por ejemplo, los perros avisan de la llegada de ladrones de animales:

"Une **clameur** partit de la commune. À peine **assourdie** par les clairs aulnages (...). Un vent faible la répandit le long de la côte, éveillant les chiens (...). Leurs **aboiements** tenaces, affolés, renforcèrent la rumeur et la propagèrent (...). Phonsine **écouta**. Elle **distingua** nettement au milieu des **jappements**, le **cri** des porcs qu'on égorge." (MD 11).

La autora se refiere también al sonido emitido por las aves, extremo que estudiaremos con mayor detenimiento en el epígrafe "11.17.3. Las aves":

"Elles n'entendirent point le soyeux **battement** d'ailes d'une migration de **sarcelles**." (MD 13).

"Une bande d'**outardes**, encore invisibles, approchaient, **criant**, **claironnant** leur fuite de glaces antarctiques et leur course à des eaux chaleureuses." (MD 55).

"À la tête d'un liard, une **chouette** fit entendre son **ullement** plaintif. Au **cri** apeuré, Angéline (...)" (MD 59).

Además, Germaine Guèvremont emplea la onomatopeya y términos en relación con los sonidos emitidos por los animales para la descripción con mayor verosimilitud del entorno natural y agrícola, tales como:

"aboielements", "barboter", "bêlement", "caquetant", "caqueter", "chant", "Couac!", "glousse", "jappait", "jappements", "hurlements", "meuglement", "piailler", "ululement", etc.:

"Pour l'empêcher d'**aboyer**, Venant le calma (...). Dans le port, les canes, curieuses et affolés, l'oeil rond, cessèrent de **barboter** (...)" (LS 63).

"Maintenant, la richesse lui apparaissait partout dans la nature. C'est donc elle la beauté qui épanouit une fleur sur la tige, à côté d'une corolle stérile? Et encore elle, la joie qui donne à un oiseau son **chant**, à l'aurore, près d'un oiseau silencieux et caduc, sur la branche? Est-ce elle la nostalgie qui rend plus farouche la louve solitaire (...). C'est elle qui, par les nuits trop douces, pousse la bête à clamer en **hurlements** (...)" (LS 168-169).

"Un chien **jappait** près de la maison." (MD 13).

"À tout moment, les vaches, alourdies de lait, **meuglaient** de malaise." (MD 28).

"De se voir déjucher, maussades, les **poules**, la fale basse, aussitôt commencèrent à **caqueter**, tandis que le coq, ébloui de cette aube précoce, exerçait son **clairon**." (MD 127).

"La cane blanche s'approcha, **caquetant**, (...)" (MD 144).

"Sur la branche maîtresse, un **étourneau appelait**. Un goglu, plastron blanc, dos lustré, s'envola. Partout, d'un arbre à l'autre, les oiseaux s'affairaient chacun à son nid." (MD 145).

También en el interior de la casa, se alude al sonido de la fauna. Por ejemplo, la autora menciona el zumbido de los insectos y otros ruidos para poner de relieve la inquietud de su personaje durante la noche: "Inquiète, elle épiait dans la nuit les

moindres **bruits** de la maison: l'oeuvre lente du bois, un **bourdonnement d'insecte**, la chute d'un tison parmi les cendres." (MD 9).

11.3.3.3. El sonido y los personajes.

Germaine Guèvremont utiliza también el sonido en conjunción de la naturaleza para la caracterización de los personajes. Por ejemplo, en *Marie-Didace*, se evoca el sonido de la tierra, asociándolo con la mención al personaje de Marie-Didace, para poner de relieve la estrecha relación e interés de la niña por la naturaleza y la agricultura: "(...), elle écoutait, par ce midi de juin, sa première **musique de la terre**." (MD 144).

En *Le Survenant*, la autora se refiere al sonido en relación con el granizo, para caracterizar al propio personaje del Survenant, al que suele relacionar con el agua (*vid infra* "12.6. El agua en *Le Survenant* y en *Marie-Didace*" y "12.6.2. El agua y los personajes"): "Le **rire** de l'étranger **carillonna** comme des **grelots** (...)" (LS 35).

Germaine Guèvremont compara el sonido de la la voz carnal de su personaje con la lana para plasmar su calidez: "(...) la voix charnelle prolongeant le **son comme la laine garde la chaleur**." (MD 15).

La autora también recurre al sonido asociando las reflexiones del personaje de Phonsine Beauchemin con el tiempo meteorológico, para plasmar la confusión del personaje: "La tête lui **bourdonnait** de pensées. Tantôt elle **écoutait** l'eau de la pluie jaillir par grands jets de la gouttière, ou bien le vent **claquer** les toits (...)" (LS 128).

El personaje de Angéline Desmarais evoca al Survenant, asociándolo al sonido y a la luz, para mostrar la influencia de este personaje sobre la pequeña comunidad del Chenal du Moine: "(...) première apparition du Survenant bien **découpé** dans le vent, à la **clarté** du jour, le grand **rire clair** aussi **sonore** que la Pèlerine, la **cloche** (...) quand le temps est **écho**, (...)" (MD 66). Nótese cómo se pone en relación el nombre de la campana de la aldea, llamada la Peregrina, con la condición nómada del Survenant.

La autora recurre al sonido y a la connotación positiva para plasmar la alegría de Angéline Desmarais cuando ve al Survenant después del plantón de éste: "(...) dans le midi bleu, un grand **rire clair** se mêlait à la **cloche** de l'angélus et les deux **sonnaient** l'allégresse à pleine volée." (LS 145).

11.3.3.4. La naturaleza y la música.

Germaine Guèvremont recurre también el campo semántico de la música y del baile, empleando términos tales como:

"accordéon", "air", "aria", "balancement", "bercés", "chanson", "chant", "chante", "harmonieuses", "harmonium", "instrument", "jouer", "musique", "piano", "rigaudon", "rythme", "son", "voix", etc. (LS).

"chansons", "claquements", "danse", "cabrioles", "musique", "violonneux", "virevoltes", "son", etc. (MD).

El trabajo del aserradero se relaciona con la música, para poner de relieve la rítmica coordinación de los trabajadores: "Angéline ne vit plus dans le vent que deux hommes soumis à un même **rythme**, **bercés** par un ample **balancement**." (LS 38).

En *Le Survenant*, Germaine Guèvremont emplea el campo semántico de la música y de la canción en relación con el personaje del Survenant, al que metafóricamente identifica con la alegre y despreocupada cigarra de la fábula de Jean de Lafontaine (*vid infra* el epígrafe "12.12. La fauna en *Le Survenant* y en *Marie-Didace*):

"-**Chante** au moins, Survenant, si tu veux pas nous **jouer un air**, lui cria Bernadette." (LS 163).

"Il [le Survenant] croyait les [les voisins du Chenal du Moine] entendre se dire:

-**Chante**, beau merle, **chante** toujours tes **chansons**." (LS 190).

"Vous-a-t-il jeté un sort, le beau merle, avec ses **chansons**?" (LS 208).

Como Louis Hémon y Ringuet, Germaine Guèvremont también incluye en sus novelas algunas canciones en las que está presente la naturaleza:

"Si vous voulez, belle bergère,
Quitter **champs** et **moutons** blancs,
(...)" (LS 110).

"Là-haut, là-bas, sur ces **montagnes**,
J'aperçois des **moutons** blancs,
Beau **rosier**, belle **rose**,
J'aperçois des **moutons** blancs,
Belle **rose** du **printemps**." (LS 110).

"Là-haut, là-bas, sur ces **montagnes**,
J'aperçois des **moutons** blancs,

Beau **rosier**, belle **rose**, (...)" (LS 191).

Otros ejemplos sobre el uso de la música en estas novelas son los siguientes:

"À la veillée, les **chansons** à répondre alternèrent avec la **danse** agrémentée de **cabrioles**, de **virevoltes**, de **claquements** de talons, au **son** de la **musique** que deux **violonneux** entretenaient à la relève." (MD 80).

"Un air de **cantique** montait en lui. (...) Didace se mit à **chantonner**: (...)" (MD 100).

Asimismo, en *Marie-Didace*, el campo semántico de la música y de la danza evoca los sentimientos de los personajes. Por ejemplo, la autora alude a los efectos del baile para plasmar la tristeza que se abate sobre los personajes, tras una fase de euforia, recurriendo también a un elemento natural, la nube: "Comme la **danse** soulève la poussière, le plaisir avait fait lever un **nuage** de tristesse." (MD 82).

11.3.3.5. Los sentidos del olfato y del gusto.

La referencia a términos en relación con el campo semántico de otros sentidos, como el olfato o el gusto, sirve para enriquecer las descripciones del universo natural, mencionándose vocablos y expresiones como:

"à pleine nez", "aigre", "aprêté", "arôme", "douceâtre", "huma", "fadeur", "fleurant", "goût", "narine", "odeur", "odeurs", "peste", "pue", "sens", "sentant", "sentiez", etc. (LS).

La autora alude al olor de la naturaleza y de elementos naturales, como el aire, el viento, el agua, la flora, etc.:

"Didace, le front haut, la **narine sensible**, **huma** avec dédain la **fadeur** de l'air tiède." (LS 23).

"Tu **sens le géranium à plein nez** (...)." (LS 53).

"(...) **fleurant** encore le **grand air et le vent**, là elle pouvait sortir ses livres." (LS 54).

"(...) dans un **arôme** de **cire d'abeille**." (LS 55-56).

"Dans sa collerette de rat d'eau **sentant** la camphorine (...)" (LS 77).

"Après une pluie de durée, une **odeur** végétale, terreuse, dépassa les clairières et, dans le vent **aigre**, alla rejoindre l'**odeur douceâtre** de l'eau: (...)" (LS 148).

Otro ejemplo referente al gusto: "(...) de gros becs sonores qui avaient **goût** de tabac." (LS 99).

En particular, Germaine Guèvremont menciona el olor y el gusto en relación con la cocina y los comestibles:

"Puis un **arôme** de **fines herbes**, d'épices, (...)" (LS 98).

"Mais une **odeur** de fraîche friture et de crêpes au lard, une **odeur** chaude s'insinuait par les fentes de la porte de chambre." (MD 14).

"(...) vous **sentiez** par rien que le petit-lait." (LS 140).

"Des champs lointains une **odeur** de **miel** arrivait jusqu'à elle." (LS 162).

"(...) dans l'air, stagnaient des **odeurs** de vraie et de pommes fannées." (MD 19).

"(...) l'**odeur** du lait chaud (...)" (MD 27).

"Une **odeur** de volaille cuite dans son jus..." (MD 116-117).

"(...) lui rappela soudain le **raisin** sauvage qu'il avait cueilli le soir de son arrivée au Chenal (...), il avait vu une **vigne** chargée de **raisin** (...). **L'aprêté du fruit** lui avait d'abord fait rejeter au loin la première **grappe**, puis peu à peu il s'était mis à en manger, **y prenant goût** et sans parvenir à s'en rassasier." (LS 138).

11.3.4. La naturaleza como referente espacial.

En *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, Germaine Guèvremont también recurre a la naturaleza como referente espacial. La autora cita algunos espacios concretos como:

"Abitibi", "auberge", "baie de Lavallière", "Chenal du Moine", "Dieppe", "Espagne", "Europe", "France", "îles", "Île-aux-Raisins", "Île d'Embaras", "Île des Barques", "Îles Saint-Ignace", "la Petite-Rue", "lac Saint-Pierre", "Petit Moulin", "petit Bois de la Comtesse", "Manille", "Maska", "Maskinongé", "nord", "Nouvelle-Z'Irlande", "pays", "Saint-Ours", "Sainte-Anne de Sorel", "Sorel", "villes", "Tonkin", "Toulouse", "Yamachicha", etc. (LS).

"bois de la Comtesse", "îles du Nord", "la Queue-de-Rat", "Îles aux Sables", "Île Plate", "Île à la Cavale", "Île du Moine", "île aux Raisins", "la Pinière", "Saint-Joseph-de-Sorel", "Sainte-Anne", "Sainte-Anne-de-Sorel", "Suisse", etc. (MD).

Entre los lugares mencionados, nótese cómo la autora alude repetidamente a varias islas, espacios con importante incidencia en las novelas, cuya trama se desarrolla en la pequeña comunidad del Chenal du Moine, rodeada de canales e islas, por lo que la

presencia del agua en los dos textos es continua y muy significativa (*cfr.* "12.6. El agua en *Le Survenant* y en *Marie-Didace*").

Germaine Guèvremont también se refiere al espacio de manera menos concreta mediante la alusión a elementos naturales, como puntos cardinales, la costa o la propia tierra:

"(...) d'un peu partout, même du **nord**." (LS 97).

"(...) de la **côte nord**, (...)" (LS 99).

"(...) au delà des **îles du nord** (...)" (MD 17).

En *Le Survenant* y *Marie-Didace*, otra de las funciones de la alusión a la tierra entendida como parcela cultivable es la delimitación espacial, señalando la separación entre la propiedad propia y la ajena. Ejemplos: "(...), à la limite de leurs **terres**." (LS 51), "-Au bout de ma **terre** (...)" (LS 147), "(...) vers les **terres** plus basses, (...)" (LS 148); "(...), hors de **terre**." (LS 148).

11.3.4.1. El espacio y los personajes.

Una de las funciones de los lugares mencionados es servir de marco de referente espacial para la trama y los personajes de las novelas. En concreto, cada bloque de personajes se halla vinculado a un espacio determinado, como estudiaremos a continuación.

Para los habitantes del Chenal du Moine, el espacio se limita a una extensión de terreno muy concreta, con lo que la autora pone de relieve el carácter sedentario de sus habitantes:

"Pour eux, sauf quelques navigateurs, le **pays** tenait tout entier entre **Sorel**, les deux **villages** du nord, **Yamachicha** et **Maskinongé**, puis **le lac Sainte-Pierre** et la **baie de Lavallière** et **Yamaska**, à la limite de leurs terres." (LS 51).

En oposición, los personajes forasteros, recién llegados al Chenal du Moine están relacionados con lugares extraños a la comunidad, para poner de relieve su oposición con el resto de sus sedentarios convecinos.

En *Le Survenant*, este personaje nómada introduce alusiones a lugares lejanos y exóticos para hacer hincapié en su peculiar forma de vida y oponerla a la de los sedentarios y tradicionales campesinos del Chenal du Moine: "Abitibi", "Manille", "Tonkin", etc. (LS).

Asimismo, en *Le Survenant*, el mundo del circo, organización nómada por excelencia, evoca países lejanos concretos como: "France", "Europe", "Espagne", "Toulouse", "Dieppe", "Nouvelle-Z'Irlande", etc. (LS).

Por otra parte, en *Marie-Didace*, la Acayenne, viuda de un marino, se halla vinculada con un espacio lejano asociado a su primer marido:

"Après, elle eut son visage **lointain** des jours où elle disait ne penser à rien, mais le père Didace (...) Il se dit: <<Qu'elle reste avec ses Cayens! Les Beauchemins se passeront d'elle>>!" (MD 101).

La Acayenne mora en una calle determinada de una localidad determinada, Sorel: "(...) la **Petite-Rue**, à **Sorel**" (LS 104).

El espacio urbano de Sorel se halla positivamente connotado, vinculado a actividades de ocio. Como acertadamente apunta Yvan Lepage, el Survenant se dirige a esta localidad cuando quiere buscar esparcimiento (Lepage 11).

11.3.5. La naturaleza y el tiempo.

Germaine Guèvremont alude al tiempo meteorológico y al transcurso del tiempo cronológico empleando términos en relación con la naturaleza tales como:

"année", "automne", "bourrasque", "journée", "heure", "hiverner", "lendemain", "matin", "matinal", "matinée", "midi", "minuit", "neige", "printemps", "pluie", "pluies", "rages de vent", "saison", "soir", "soleil", "veille", "vent", etc. (LS).

"après-midi", "automne", "éclair", "enneigés", "été", "froid", "hiver", "jour", "journées", "lendemain", "matin", "midi", "mois", "neige", "neiger", "neigera", "nuit", "nuitte", "orage", "pluie", "printemps", "saison", "soir", "soleil", "tempête", "temps", "veille", etc. (MD).

Analicemos estos extremos con mayor detenimiento.

11.3.5.1. El transcurso del tiempo cronológico.

En concreto, el cuadro temporal que Germaine Guèvremont recrea en sus dos novelas es una horquilla comprendida entre los años 1909 y 1910 (Lepage 2).

Sin embargo, para plasmar el transcurso del tiempo generalmente se toma como referencia elementos naturales bastante imprecisos, como las partes del día, en vez de horas o fechas más concretas:

"(...) l' **année** précédente" (LS 44),

"Le **matin** de ce dimanche de décembre, (...)" (LS 75).

"De grand **matin**, le **vendredi** suivant, **veille** du premier **janvier**, (...)" (LS 93).

"Le **matin** du premier de l'An, (...)" (LS 95).

"(...) le **lendemain** dimanche, (...)" (LS 181).

"Durant la **matinée**, le temps fila vite." (LS 124).

"Le troisième **jour**, vers **midi**, (...)" (MD 89).

"Depuis **quelque temps**, (...)" (MD 93).

"(...) un **soir d'automne**." (MD 96).

Asimismo, la autora acompaña muchas de sus expresiones de referencia temporal de preposiciones que implican una cierta imprecisión, aproximación, como por ejemplo "hacia" o "sobre":

"**Sur** l'heure du midi, (...)" (LS 97).

"(...) **vers** l'heure du midi, (...)" (LS 118).

"**Vers** la fin de mars, (...)" (LS 118).

"(...) **vers midi**, (...)" (MD 89).

Cuando la autora concreta las referencias temporales, yuxtapone una proposición que confiere un tanto de indeterminación, subjetividad, para plasmar la percepción del tiempo por el personaje: "**Deux heures** sonnèrent. Et puis **trois heures**. Elle commença à **trouver le temps long** (...)" (LS 124).

Por otra parte, cuando los personajes concretan una fecha exacta lo hacen en relación con un acontecimiento natural muy marcado. Por ejemplo, Didace Beauchemin alude al año 1908 (LS 44) refiriéndose a una gran inundación que tuvo lugar ese año en particular. O "Un soir, Didace, (...) évoqua l'épouvantable débâcle du mercredi saint **de1895**." (LS 118).

Germaine Guèvremont recurre también al amanecer o al atardecer para marcar el transcurso del tiempo:

"Au retour, quoique frissonnante à la fraîcheur de l'**aurora**, (...)" (LS 181).

"**A la barre du jour**, (...)" (MD 68).

"À la **tombée du soir**, (...)" (MD 89).

Para describir el amanecer, la autora utiliza terminología bélica y connota positivamente al sol, elemento imprescindible para la agricultura, frente a la oscuridad de la noche: "(...) une crête rouge trembla et le coq, **héraut fidèle**, de son **chant victorieux**, annonça le **triomphe** du jour sur la nuit." (LS 182).

Germaine Guèvremont también evoca el color y la luz para plasmar el transcurso del tiempo, especialmente refiriéndose al amanecer o al atardecer:

"(...) il s'aperçut que la terre **brunissait** à vue d'oeil, à l'approche du **soir**." (LS 66).

"Le **ciel** se **fonça** à l'approche de la **nuit** et tout changea d'aspect." (LS 143).

"Le ciel achevait de s'affranchir des **ombres** de la **nuit**. Seule une mince barre **violette** persistait autour de la terre." (LS 181).

Asimismo, la historia de la familia Beauchemin sirve como referencia temporal: "**Depuis l'arrivée du premier Beauchemin**, au Chenal du Moine, **six générations auparavant**, (...)" (LS 67).

El transcurso del tiempo se haya vinculado a las tareas agropecuarias: "Le lendemain, un mardi, **jour de tournée dans le rang**, (...)" (MD 82). Étas van

acompañadas de ruido para plasmar el dinamismo de la estación agrícola en oposición al carácter estático del invierno, época de reposo:

"Depuis plusieurs semaines déjà les portes des **granges** avant le jour s'ouvraient avec **fracas** et, au moindre mouvement des hommes ou des bêtes, les **faux**, les râteaux, tous les outils **cliquetaient** contre les murs." (LS 161).

11.3.5.2. El transcurso del tiempo y el agua.

En *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, una de las funciones del agua es marcar el transcurso del tiempo cronológico e indicar la estación en que se desarrolla cada escena de las novelas. Por ejemplo, la llegada del buen tiempo hace subir el nivel del agua:

"(...) Didace serait-il de ce monde à l'**avril** prochain, **quand à l'eau haute noyant les près du Chenal**, le premier couple [de canards] se poserait sur la mare, derrière la maison?" (LS 70).

"Les grandes **mers** de **mai** avaient fait **monter l'eau** à nouveau." (LS 152).

"(...) la **rivière** qui **montait**, tous les **printemps**, (...)" (LS 154).

"Je me rappelle qu'un **printemps** l'**eau** avait **monté** assez **haut** qu'on a dû rapailler notre butin partout, passé les îles (...)" (LS 159).

"L'**eau** est haute comme en [sic] **printemps**." (MD 52).

"L'**eau** était si **haute** qu'il avait dû voyager en canot d'un arbre à l'autre." (MD 106).

"L'**eau monta**." (MD 106).

El Chenal du Moine es una comunidad cuya relación con el agua es estrecha, soportando inundaciones cíclicas de las tierras:

"Le dernier **coup d'eau** avait **noyé** les terres.

Le bas du Chenal du Moine était **inondé**." (MD 145).

El agua sube durante la noche y también cada plenilunio: "L'eau du chenal, plus épaisse, semblait immobile. Elle avait **monté durant la nuit**. Elle **montait** à chaque plein de lune." (LS 71).

La autora también evoca la caída de una gota de agua para marcar metafóricamente el monótono transcurso del tiempo:

"À intervalles réguliers, une **goutte d'eau** tombait de la **pompe**, et à la longue le toc-toc monotone devenait plus affolant que le fracas du tonnerre. (...) **La chute des minutes** et de la goutte d'eau reprenait de plus belle." (LS 57).

Se recurre también a la nieve para marcar el transcurso del tiempo. Por ejemplo, la escasez de nieve indica el principio del deshielo y la llegada de la primavera: "Maintenant, un peu de **neige** seulement rayait la profondeur des sillons roux." (LS 147).

Asimismo, Germaine Guèvremont alude al agua en relación con la duración de un año de la estancia del Survenant en el Chenal du Moine. El Survenant permanece un año entero en el seno de esta comunidad, algo que no ha hecho en ningún otro lugar, lo que achaca al agua, un elemento dinámico, asociado a este personaje y a lugares lejanos:

"...Peut-être parce qu'il y a de l'**eau** que j'aime à regarder passer, de l'**eau** qui vient de pays que j'ai déjà vus... de l'**eau** qui s'en va vers des pays que je verrai, un jour... (...)" (LS 166).

11.3.5.3. El tiempo y la fauna.

Germaine Guèvremont recurre también a los animales como indicadores temporales, en particular a las aves migratorias que parten en invierno hacia tierras más cálidas (*cfr.* "12.12.3. Las aves"):

"Didace verrait-il les **canards sauvages** revenir **au printemps**?" (LS 70).

"(...) il y avait au lac de grands rassemblements d'**oiseaux** sauvages attendant du ciel le signal de la migration **vers le sud**." (LS 65).

"Des **oiseaux**, il n'en restait plus guère, au Chenal du Moines [*sic*]" (MD 59)

La migración de las avutardas a zonas donde el clima es más benigno, más cálido, se pone en relación con la fecundidad: "(...) vers des grèves plus blondes, vers des roseaux moins tristes, vers la **fécondité**." (MD 58).

La autora también alude a las ratas de agua como una señal que indica el inicio del buen tiempo: "**Déjà** les **rats d'eau** bâtissaient leur **ouache**." (MD 41).

El sonido emitido por los animales tiene como función marcar el transcurso del tiempo. Como Louis Hémon en *Maria Chapdelaine*, Germaine Guèvremont asocia fundamentalmente el sonido de los animales con la llegada del buen tiempo. Por

ejemplo, la cigarra canta en verano (LS 161) o las aves se reúnen e inician su emigración, indicando el fin del verano y la venida del otoño e invierno:

"Une bande d'**outardes**, encore invisibles, appochaient, **criant, claironnant** leur **fuite de glaces antarctiques et leur course à des eaux chaleureuses.**" (MD 55).

11.3.5.4. El carácter cíclico del tiempo.

Como Ringuet, Germaine Guèvremont caracteriza el transcurso del tiempo como cíclico, como una sucesión continua, eterna e inevitable. Para ello, la autora emplea expresiones en las que utiliza el determinante "cada", como "cada día", "cada vez"; adjetivos como "eterno"; el adverbio "siempre"; y otros términos que insisten en esta idea de retorno, como por ejemplo, la locución "volver a comenzar", reforzados también con el uso de los animales como indicadores temporales:

"Didace verrait-il les canards sauvages revenir au printemps?" (LS 70).

"Une famille, c'est quasiment comme le sel. L'eau de pluie tombe du ciel, pénètre la terre, prend le sel dedans, puis gagne les ruisseaux, les rivières et court enrichir la mer. Le ciel pompe l'eau de la mer et **retourne** le sel à la terre. On dirait que **tout recommence** dans ce bas monde." (LS 135).

"L'eau grise de boue charria des glaçons toute la journée, puis le lendemain et, de moins en moins, **chaque** jour." (LS 146).

"(...) lumière toute chaude de promesse, de vie, **d'éternel recommencement.**" (LS 153).

"(...) la rivière qui montait, tous les printemps, et qui lichait la maison, à chaque coup d'eau, quand elle [sic] la neyait pas. **Tout était toujours à recommencer.**" (LS 154).

"Mais levant la vue elle demeura éblouie devant l'illumination du ciel. C'était comme un déroulement de soieries de toutes les nuances. Tantôt elles se balançaient, ondulaient, molles et fugitives. Tantôt elles éclataient, se déchiraient en lambeaux, puis **recommençaient** à luire en une **succession** bien ordonnée de plis rigides, horizontaux." (LS 182).

"**Septembre** et les **premières grandes pluies** redonneraient donc aux veillées d'automne leur **rythme** familier de **l'année précédente?**" (LS 185).

"Le Chenal du Moine **retombait** à sa routine.

Toujours la **même** turelure!

Toujours la **même** turelure!" (MD 84-85).

El transcurso del tiempo es una fuerza inexorable: "une force supérieure à la volonté, contre laquelle elle n'avait pas le choix." (LS 58). Otros ejemplos del carácter ineluctable, contra el que no se puede luchar, del transcurso del tiempo son los que relacionamos a continuación. Nótese cómo la autora se ayuda de verbos como "saber" para plasmar este rasgo:

"Il **savait** que le départ des oiseaux sauvages est nécessaire, à **l'automne** (...). Il **savait** aussi que la **neige** tombe à son heure, et pas avant." (LS 78).

"Elle finit par accepter son sentiment, non pas comme une bénédiction, ni comme une croix, loin de là! mais **ainsi qu'elle accueillait le temps quotidien: telle une force, supérieure à la volonté, contre laquelle elle n'avait pas le choix.**" (LS 58).

"À mesure qu'il vieillissait, **sachant éphémères** tant de choses qu'il avait crues **immuables**, Didace ne se reposait plus comme autrefois dans la **certitude des saisons.** (...): (LS 78).

"Soumis au **rythme éternel** de la nature, les gens du Chenal (...)." (LS 146).

"Il **savait** que le départ des oiseaux sauvages est nécessaire, à l'automne, et qu'il engendre la fidélité du **retour**, au printemps." (LS 80-81).

"Tout finit par mourir à la longue. C'est dans l'**ordre des choses**." (LS 204).

"Et il **sut**, une fois de plus, que l'ordre de l'**hiver** allait bientôt **succéder** à l'ordre de l'**automne**."
(LS 68).

11.3.5.5. El transcurso del tiempo y la religión.

Germaine Guèvremont recurre a la religión para plasmar el transcurso del tiempo cronológico empleando términos propios de la jornada y del calendario religiosos, como "Adviento", "Navidad", "Pascua", "Sábado Santo", las "vísperas", etc.:

"(...) après la **Notre-Dame** (...)" (LS 42).

"**Noël** approchait." (LS 87).

"(...) la **messe** de minuit." (LS 90).

"Avant même l'**angélus** du midi, (...)" (LS 94).

"Un soir, Didace, (...) évoqua l'épouvantable débâcle du **mercredi saint** de 1895." (LS 118).

"**Pâques** s'en vient." (LS 136).

"Le **semedi saint**, (...)" (LS 142).

"(...) après **vêpres**, (...)" (LS 165).

"-Faudrait ben qu'il eût fait **pâque** avant **rameaux**." (MD 53).

"On est déjà dans les **avents**..." (MD 57).

"On n'est plus à **Noël**. On marche sur **Pâques** ben vite." (MD 100).

11.3.5.5.1. Presencia y función de la religión.

La autora también alude al campo semántico de la religión para plasmar su relevancia para esta sociedad aislada, tradicional y fuertemente teocrática, empleando términos tales como:

"abbé", "acarêmé", "Ange", "angélu", "baptême", "bénédiction", "bonne volonté", "carême", "chapelet", "charité", "christ", "ciel", "commandements", "Congrès eucharistique", "croix", "crucifix", "curé", "dévoteuse", "dévotion", "diable", "Dieu", "disciples", "Église", "église", "enfant-jésus-de prague", "en paix", "espoir", "Évangile", "fidèles", "image", "Jésus", "jugement", "merci", "mercredi saint", "missel", "ouailles", "pain béni", "paradis", "Pèlerine", "pénitence", "pieuse", "pitié", "prêcha", "prêchait", "prêtre", "prier", "rameau de sapin béni", "résignation", "rosaire", "saint Antoine", "saint", "s'agenouiller", "sermon", "supplice", "tentation", "vérités", "vêpres", etc. (LS).

"angélu", "antéchrist", "autel", "ave", "baptême", "baptiser", "chapelet", "chapelets", "cierges", "confesseur", "confession", "contrition", "croix", "démon", "démons", "divin", "enfer", "éternité", "martyre", "Messie", "Noël", "Pâques", "paroisse", "pater", "pénitence", "pitié", "prière", "procession", "sabbat", "scaipulaires", "yâble", etc. (MD).

La religión tiene un lugar preponderante en las creencias de los personajes del Chenal du Moine y se la evoca continuamente, por ejemplo, en relación con la

vegetación: "une **croix de bois** rond." (LS 130); "un rameau **de sapin bénit**, aux aiguilles encore vertes (...)" (LS 130).

Asimismo, la autora recurre a términos religiosamente connotados para plasmar la tranquilidad que se extiende por la comunidad con la llegada del mal tiempo: "Maintenant tout était si **calme** que la plaine semblait s'abandonner à la **résignation**, puis à la **sérénité**." (LS 64).

La religión sirve también para la configuración del entorno. Por ejemplo, se compara a los campesinos que, detenidos, contemplan el paso del cortejo, con los cirios de un altar: "Au passage du cortège, des hommes aux récoltes, çà et là dans les champs, s'immobilisèrent, dressés comme des **cierges** sur quelque immense **autel**." (MD 167).

Germaine Guèvremont emplea el término "diablo" para describir el fuerte y ruidoso viento invernal: "(...) un vent du **diable**, hurlant à la mort." (LS 33).

Por otro lado, la alusión a términos religiosos sirve para caracterizar a los personajes. Por ejemplo, los convecinos del Survenant apodan a éste un "gran dios de las carreteras", para hacer hincapié en su independencia y carácter nómada.: "(...) un grand **dieu** des routes." (LS 61).

Otra de las funciones de la religión es la de servir para aludir a los sentimientos de los personajes, en especial los de la resignada Angéline, quien, por cierto, sólo posee dos libros, uno de ellos un misal (LS 54). Por ejemplo:

"A mesure que le temps passa, Angéline refoula son rêve et reporta sur les fleurs une partie de sa **dévotion**." (LS 56).

"Elle finit par accepter son sentiment, non pas comme une **bénédiction**, ni comme une **croix**, loin de là! mais ainsi qu'elle accueillait le temps quotidien: telle une force, supérieure à la volonté, contre laquelle elle n'avait pas le choix." (LS 58).

Recordemos también el pasaje en la iglesia y las reflexiones del personaje de Didace Beauchemin durante el sermón (LS 79-80).

Además, la naturaleza se halla también presente en la lectura del Evangelio y en el sermón en la iglesia, con términos tales como "árboles", "estrellas", "higuera", "luna", "verano", etc.:

<<En ce temps-là, **Jésus** dit à ses **disciples**: il y aura des signes dans le **soleil**, la **lune** et les **étoiles**...!" (LS 79).

<<... Voyez le **figuier** et les autres **arbres**; quand ils commencent à pousser, vous reconnaissez que l'**été** est proche...>>" (LS 80).

"<<...Le **ciel** et la **terre** passeront, (...)>>" (LS 80).

Germaine Guèvremont atribuye una cierta connotación religiosa al carácter nómada del Survenant, caracterizándolo como a un "peregrino" infatigable, para hacer hincapié en su inexorable vocación por el nomadismo: "(...) l'**inlassable pèlerin** (...)" (LS 189). Angéline Desmarais lo evoca también en relación con el sonido de la campana de la iglesia, llamada "la Pèlerine", la Peregrina, cuyo nombre se halla también vinculado a esta condición nómada del personaje: "(...) première apparition du

Survenant bien découpé dans le vent, à la clarté du jour, le grand **rire clair** aussi **sonore** que la **Pèlerine**, la **cloche** (...) quand le temps est **écho**, (...)" (MD 66).

Otros ejemplos del uso de la religión son los siguientes. Nótese cómo ésta va unida a la comida y al personaje del Survenant:

"(...) la viande que Didace voulait fortement relevée d'épices, d'ail et de gros sel, lui était tous les jours une nouvelle **pénitence**. Nul **supplice** cependant n'égalait pour elle celui de voir à chaque repas la nourriture soumise au **jugement** du Survenant." (LS 45).

"Là vous avez commis un vrai **péché**, la petite mère, de gaspiller du bon manger de même!" (LS 46).

"Parlait-il donc au **diable**, l'étranger, pour deviner ainsi ce qui se passait jusque dans l'esprit des gens?" (LS 49).

11.3.5.6. El tiempo meteorológico.

En *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, otra de las funciones de la naturaleza es la de servir de señal para el pronóstico del tiempo meteorológico:

"<<Pourvu qu'il **neige** pas demain, dit l'une d'elles entr'ouvrant la porte. La **lune** vous a un de ces grands cernes...>>" (MD 78);

"Le temps est chargé, on va avoir de l'**orage**. Regarde: il se forme une **peau sur le firmament**, au nord." (MD 162).

Los experimentados campesinos interpretan el tiempo y la llegada de las estaciones según los indicios de la naturaleza y no necesitan para ello un calendario,

como sí le es menester a la Acayenne, a quien Didace Beauchemin califica por ello de "ignorante":

"Je cherche l'almanach. (...)

-Pourquoi faire, l'almanach? demanda Phonsine.

-Quiens, pour **connaître le temps**.

-Une maison pas d'almanach, j'ai pas encore vu ça' s'etonna l'Acayenne. (...)

Piqué, le père Didace ne perdit pas de temps:

-Pour le monde **ignorant**, p't'être ben, mais pas pour nous autres qu'**on lit le temps dans le firmament** comme sur la paume de notre main." (MD 88).

En ambas novelas, Germaine Guèvremont alude continuamente al tiempo meteorológico en relación con los elementos naturales, para plasmar la vinculación y supeditación de la vida rural a los elementos naturales y atmosféricos:

"Le regard perdu dans le firmement pommelé vers le nord, au défi des **bourrasques de vent**, des **coups d'eau**, des **bordées de neige** et des **tempêtes de poudrerie**, (...)" (LS 41).

"(...) le **temps** se raffermi; il tourna au **froid sec** (...)" (LS 93).

"Il faisait beau **soleil**." (LS 164).

"Un vent léger **comme un souffle** passa." (LS 182).

"(...) sortit (...), pour mieux interroger le **temps**. (...) le saisissement partout disait l'approche de l'**hiver**." (MD 58).

"Avec **février** une **tempête** se leva sur la campagne." (MD 85).

El personaje de Angélica caracteriza el otoño como una estación traicionera, voluble:

<<En **automne**, le temps est **traître**>>, se dit-elle, en descendant du boghei. <<On pense qu'on **brûle**. On n'a pas la tête revirée, qu'on **gèle**. L'**automne!**...>>" (MD 196).

Germaine Guèvremont vincula el tiempo atmosférico con los sentimientos de los personajes. Por ejemplo, alude al enfado de Didace Beauchemin a propósito de la desaparición de su canoa recurriendo al verbo "vociferar" que en lengua francesa se halla en relación con la palabra "tempestad": "Didace **tempêtait** toujours: (...)" (LS 157).

La autora pone también en relación las lágrimas con la lluvia y la sonrisa con el arco iris: "Un pâle **sourire** éclaire le visage de l'infirme en **larmes**. **Ainsi le ciel parfois s'irise au milieu de la pluie**." (LS 204).

Las reflexiones de Phonsine se asocian al tiempo meteorológico por medio del sonido, para mostrar la confusión del personaje: "La tête lui **bourdonnait** de pensées. Tantôt elle **écoutait** l'eau de la **pluie** jaillir par grands jets de la gouttière, ou bien le **vent claquer** les toits (...)" (LS 128).

Germaine Guèvremont plasma la adoración que Angélica siente por el Survenant, aludiendo a elementos temporales en una expresión que toma como referentes el día y la noche: "le Survenant exprimait le **jour** et la **nuit** (...)" (LS 57).

La autora relaciona el tiempo meteorológico con las reacciones de los personajes. Por ejemplo, la niebla les afecta y se mueven más lentos: "Une **grisaille** sans fin s'étendit sur les champs. Les hommes **plus lents** à se mouvoir, on eût dit, en portaient le reflet." (LS 97).

11.3.5.7. El tiempo y la conversación.

En *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, el tiempo meteorológico es también un tema recurrente de la conversación de los personajes, para poner de relieve la importancia que estos le confieren a aquél para su existencia:

"-Il nous faudrait de la **neige**."

-Sans doute. Quand il y a pas de **neige**, le **frette** massacre tous les **pâturages**." (LS 78).

"-Sûrement il faudrait de la **neige**. Une grosse bordée de **neige**." (LS 80).

"-Le **temps** est blanc. Va-t-il **neiger**, quoi?"

-Il **neigeotte**."

-Il **neige**, dit **joyeusement** Phonsine." (LS 81).

"Didace **dit**: <<La **neige** restera>>."

Et la **neige** resta." (LS 82).

"Il décrit le **fleuve** changé en furie par la crue des **eaux** et la violence dans le vent, (...)" (LS 118).

"Le **printemps** devrait pas retarder gros à c't' heure." (LS 121).

"-Que la **journée** sera belle! **songea** Angéline, (...)" (LS 182).

"Il tombe quelques brins de **neige**. Tantôt il **neigera** à plein ciel. C'est l'**hiver**." (MD 58).

"Depuis deux jours, j'ai mes douleurs. Je pressens du mauvais **temps**." (MD 61).

11.3.5.8. Las estaciones del año.

Germaine Guèvremont alude a dos estaciones primordiales para la vida agropecuaria. Por un lado, el buen tiempo, en el que la existencia de los personajes se desarrolla en el exterior, en contacto con la naturaleza, y en relación con el movimiento del agua corriente y con los pájaros para resaltar el dinamismo de esta época, de renacer de la vida. Por otra parte, el invierno, caracterizado por la inmovilidad, en el interior del hogar, con la oscuridad y el fuego de la chimenea, para hacer hincapié en la idea de reposo invernal por el bloqueo de la nieve en esta comunidad:

"Sa vie à la veillée ne variait que selon **deux saisons**: tant que duraient les **beaux jours**, elle regardait, les mains jointes, couler l'eau de la rivière et les oiseaux passer; vers la fin de **l'automne et à l'hiver**, elle se reposait à la tranquillité, assise, **immobile** dans l'**ombre**, à prier ou occupée seulement à suivre le reflet de la flamme en danse folle sur le plancher" (LS 54).

11.3.5.9. El frío. El invierno, el otoño.

En *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, la llegada del frío se asocia fundamentalmente al invierno: "Quand le monde commence à avoir le dos rond, c'est l'**hiver**, dit encore David Desmarais en regardant Didace s'éloigner, la tête dans les épaules." (MD 58-59).

Para la configuración del invierno como una estación de tranquilidad, reposo y estática, se recurre a la nieve y a términos como "definitivo", "sosiego", etc.:

"Avec la neige **définitive** un **apaisement** s'installa dans la maison." (LS 82).

"(...) elle [la neige] unifiait toute la campagne dans une blanche **immobilité**." (LS 82).

Siguiendo con esta idea, la autora identifica metafóricamente el invierno con un sueño, para ponerlo en relación con la idea de reposo invernal, hibernación: "Aussitôt les liards tirés du **sommeil** agitèrent leur feuillage." (LS 182).

También, Germaine Guèvremont compara la carretera cubierta por la nieve con un brazo adormecido para poner de relieve los efectos de la nevada sobre la tierra cultivable, que se halla en invierno en barbecho, en reposo: "(...) la route lui apparut toute blanche, comme un grand bras **endormi** sur la terre." (MD 59).

Otro ejemplo del invierno asociado a la idea de sueño: "Ce n'était plus la lourde **somnolence hivernale**, (...)" (MD 123).

Con respecto al otoño, la llegada del mes de octubre es una época de reposo, empleando para ello la expresión de "tiempo muerto" y "debilitante": "ce temps **mort**, amollissant" (LS 24).

Germaine Guèvremont alude al campo semántico del agua empleando términos como "olas", para plasmar los efectos del viento sobre la nieve: "(...) un vent bourru tempête partout à la fois. Il coucha les balises et fit **onduler** sur la plaine de grandes **vagues de neige sèche**." (LS 118).

El invierno es también una estación de bloqueo y aislamiento por la nieve, al que la autora se refiere como a un aprisionamiento: "Peu à peu elle [la neige] combla les creux, (...) Bientôt elle **emprisonna** chaque habitation. Puis elle **isola** le Chenal du Moine." (MD 85).

En relación con la idea de esta estación de recogimiento en el interior de la casa, se hace referencia a la madera, para encender fuego, para insistir en el frío del rudo invierno canadiense: "Noël approchait. Venant ne suffisait pas à emplir la boîte-à-bois." (LS 87).

En *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, Germaine Guèvremont alude a la llegada del frío continuamente, incluso en el interior del hogar:

"Bien qu'on eût calfeutré de tapis le seuil des portes, un **air froid** courait sur le plancher; il pénétrait les murs." (MD 86).

Por un lado, el invierno es tiempo de trabajo en la seguridad del interior del hogar o de otras dependencias a cubierto de la intemperie, como el amasadero, espacios acogedores y seguros vinculados también con la tranquilidad: "Je pourrai travailler **en paix** dans le **fournil** cet **hiver**." (LS 74).

Desde esa perspectiva, Germaine Guèvremont connota positivamente la llegada del invierno en *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, empleando términos como "alegremente", "sonrieron", etc.:

"Il neige, dit **joyusement** Phonsine.

Les hommes **sourirent**. Neiger signifiait pour eux une **forte** bordée, un **épais** revêtement collé aux maisons, un pont **solide** sur les chemins d'hiver entre les balises, une eau lourde qui **soude** les rives." (LS 81).

"-C'est l'hiver!, lui cria **joyeusement** Joinville." (MD 59).

Por otro lado, el frío se halla negativamente connotado y se asocia a la infelicidad de los personajes, de la misma manera que el calor de la chimenea va acompañado de la felicidad doméstica. Por ejemplo, la escena del plantón del Survenant a Angéline en Sorel tiene lugar en invierno y ésta siente frío durante la larga espera: "Angéline **grelotta**; le **froid** se glissait dans son dos." (LS 143).

Sin embargo, en *Marie-Didace*, el invierno tiene una connotación diferente para el personaje de Angéline, ya que significa la confirmación de que el Survenant ya no volverá ese año. La autora plasma el desánimo de aquella repitiendo las mismas palabras del ejemplo anterior y añadiéndoles el adjetivo "vencida": "-C'est l'hiver, dit Angéline **vaincue**." (MD 59).

Como Louis Hémon y Ringuet, Germaine Guèvremont alude al mal tiempo como a una condena:

"les pluies de bourrasque, les rages de vent qui fouettent le sang des hommes et **condamnent** les oiseaux sauvages à se réfugier dans les baies." (LS 24).

Para los cazadores, como el personaje de Didace Beauchemin, el invierno significa el final de la temporada de caza: "-C'est la **fin**, se dit-il, le coeur serré." (LS 68).

La autora caracteriza el invierno con ayuda del color blanco, en alusión a la nieve y a la escarcha:

"Déjà le **frimas** hérissait sa moustache et **blanchissait** les naseaux de la bête." (LS 94).

Como Louis Hémon, Germaine Guèvremont también caracteriza en ocasiones al invierno como una estación larga, dura y en relación con la muerte:

"L'espace d'un instant, on entrevoyait sur l'arrière un goret **éventré**, l'oeil **chaviré**, **levant au ciel** ses quatre pattes **gelées dur**." (LS 94).

"(...) l'hiver **dur**, (...)" (LS 104).

"-Survenant, dis-moi comment c'est que t'es venu à t'arrêter au Chenal? (...):

-Ben... je finissais de naviguer... J'avais bu mon été... puis **l'hiver serait longue** [*sic*]..." (LS 157).

También como Louis Hémon y Ringuet, Germaine Guèvremont asocia la llegada del mal tiempo con la idea de "peso", en concreto, refiriéndose al agua al helarse. Nótese cómo la autora alude a la llegada del mal tiempo otoñal como a un yugo, para hacer hincapié también en la idea de peso:

"Depuis plusieurs jours le plein automne s'était **appesanti** sur le Chenal du Moine. **Sous son joug** on eût dit la campagne entière saisie d'inquiétude." (LS 64).

"Au retour, l'eau parut plus **lourde** à l'aviron; avant longtemps il gèlerait pour tout de bon." (LS 66).

La autora pone también al hielo en relación con la muerte: "Mais **le gel de la mort** a abattu une jeune branche avant son terme; une autre s'en détache d'elle-même, comme étrangère à la sève nourricière, et le vieux tronc, ses racines à vif, peine sous l'écorce, une blessure au coeur." (LS 81).

11.3.5.10. El calor. La primavera, el verano.

La primavera es una estación connotada positivamente, cuya llegada se desea con ansia e impaciencia: "On en a-t-il encore pour **printemps?**, **s'impatienta** l'Acayenne qui avait **hâte au printemps.**" (MD 87)

Germaine Guèvremont recurre al polen para aludir a la llegada de la primavera como una estación en relación con la fertilidad. Nótese cómo además la autora utiliza el adverbio "enfin" para hacer hincapié en el anhelo de su llegada tras el largo bloqueo invernal:

"**Enfin**, un matin, le **printemps** éclata. Un **duvet** blond flotta sur la campagne plus blonde elle aussi." (LS 148).

"Sagaces et intrépides, elles [les outardes] allaient demander leur vie à des terres plus **chaudes** de **fécondité.**" (LS 68).

En el ejemplo anterior, se menciona también a las aves en relación con el buen tiempo y la fertilidad. Sobre este particular, *cfr.* "12.12.3. Las aves". Otro ejemplo sobre la emigración de las avutardas hacia tierras más cálidas y en relación con la fecundidad:

"(...) vers des grèves plus blondes, vers des roseaux moins tristes, vers la **fécondité**."
(MD 58).

La autora hace hincapié en la primavera asociada a la idea de fecundidad situando en esta estación la llegada del bebé que espera el personaje de Marie-Amanda: "lourde du troisième qu'elle espérait au **printemps**, (...)" (LS 82).

Germaine Guèvremont connota el calor del sol de manera positiva y lo asocia con el personaje del Survenant. Por ejemplo, vincula el calor con la amistad: "Le soleil **chauffait**. Venant sentit ses épaules pénétrées de **chaleur** ainsi que sous la pression de deux mains **amicales**." (LS 153).

El buen tiempo se halla en relación con el campo semántico del calor y del sonido, frecuentemente también con el de la fauna:

"Un midi la **cigale** chanta. Venant, allongé sur l'herbe, l'entendit le premier. Il dit:

-Écoutez-moi donc la **cigale chanter!**" (...).

"C'est signe de chaleur. On cuit déjà **comme dans un four**." (LS 161).

El verano se pone en relación con el sueño y la modorra: "Après un léger **somme**, Venant bondit sur ses jambes." (LS 161).

En oposición, en el interior de la casa hace fresco: "Venant entra dans la maison. Une **fraîcheur** saississante y régnait." (LS 162).

También como Louis Hémon, la autora alude a la llegada de la primavera como a una liberación del hielo y de la nieve invernales, utilizando términos como "libre" y "alivio":

"Trois jours après, on s'éveilla pour trouver le chenal presque **libre** de glace. (LS 146).

"Soumis au rythme éternel de la nature, les gens du Chenal éprouvèrent devant la débâcle le même **soulagement** qu'ils avaient ressenti l'automne auparavant à voir se former le pont de glace." (LS146).

Como Louis Hémon, y en oposición al largo invierno, Germaine Guèvremont caracteriza la primavera como demasiado corta: "Du véritable **printemps bref** et chaud, l'on passa presque sans transition à l'été." (LS 161); "(...) un **printemps trop court**." (MD 106).

La primavera supone un verdadero despertar, un renacer de la flora, y el verano supone una vuelta a las faenas agrícolas: "Après le coup d'eau et les grandes mers de mai, un autre mois, et tout **reverderait**. Quelques mois encore et les joncs bleus sortiraient de l'eau. On serait en **été**. L'odeur du sarrasin... Le premier **coup de faux... l'entame du chap d'avoine**." (MD 123).

11.4. Repertorio de elementos naturales.

En *Maria Chapdelaine*, *Trente arpents*, *Le Survenant* y *Marie-Didace*, la naturaleza está presente en una gran cantidad de términos que hacen referencia a ésta, ejemplos de los cuales son los siguientes:

"aube", "castor", "chaud", "coton", "forêt", "fleuve", "grain", "hiver", "jument", "moisson", "neige", "nordet", "nuits", "ormes", "poules", "printemps", "récolte", "rivière", "ruisseau", "saison", "soir", "trèfles", "vaches", "vent", etc.

Hemos elaborado un pequeño repertorio léxico no exhaustivo de elementos naturales (véanse epígrafes 11.4.1 y ss.) en estas novelas que ilustra dicha afirmación, clasificado por campos semánticos.

Los principales elementos naturales que se hallan presentes en estas novelas de forma significativa son:

11.4.1. La tierra.

11.4.1.1. La vida en la tierra. La vida rural.

11.4.1.2. Trabajo de la tierra. La agricultura.

11.4.1.3. Otros elementos minerales. El camino.

11.4.2. El agua.

11.4.2.1. El río.

11.4.2.2. La lluvia.

11.4.2.3. La nieve.

11.4.2.4. El hielo. El deshielo.

11.4.3. La flora.

11.4.3.1. El árbol.

11.4.3.2. El bosque. La deforestación.

11.4.3.3. Materiales derivados de la flora. La madera, el humo, el papel.

11.4.4. La fauna.

11.4.4.1. Animales domésticos.

11.4.4.2. Animales salvajes.

11.4.4.3. Materiales derivados de los animales. La lana, la piel.

11.4.5. El tiempo. Las estaciones del año.

11.4.5.1. El frío. El invierno, el otoño.

11.4.5.2. El calor. La primavera, el verano. El sol.

11.5. Mecanismos de configuración de los elementos naturales en *Maria*

Chapdelaine, Trente arpents, Le Survenant y Marie-Didace.

Una vez que hemos enumerado los elementos naturales mayoritariamente presentes en *Maria Chapdelaine, Trente arpents, Le Survenant* y *Marie-Didace*, los analizaremos uno a uno de manera pormenorizada, haciendo hincapié en su tratamiento individual en cada novela.

Por otro lado, los mecanismos de configuración del elemento natural empleados por los autores son fundamentalmente de dos tipos: recursos semánticos y retóricos. Más abajo los relacionamos en un breve esquema para mayor claridad.

11.5.1. Recursos semánticos.

Para la configuración del universo natural los autores recurren al tratamiento semántico de los diferentes elementos naturales. Utilizan con asiduidad en sus novelas la sinonimia, la asociación de términos con una línea semántica común, ponen en acción toda una extensa panoplia de vocablos en relación con los diferentes elementos naturales presentes en las obras, como estudiaremos con detenimiento en los epígrafes siguientes.

15.5.1.1. Sinonimia.

15.5.1.2. Campos semánticos.

15.5.1.3. Connotación.

11.5.2. Recursos retóricos.

Los principales recursos retóricos a los que los novelistas recurren para la configuración del universo natural son:

11.5.2.1. Comparación.

11.5.2.2. Metáfora.

11.5.2.3. Alegoría.

11.5.2.4. Personificación.

11.5.2.5. Repetición.

11.5.2.6. Paralelismo.

11.5.2.7. Antítesis.

A continuación, procederemos a un análisis de la presencia y funciones de cada uno de estos elementos en cada una de las obras objeto de estudio.

12.

ANÁLISIS SEMÁNTICO.

12. ANÁLISIS SEMÁNTICO.

12.1. La tierra en *Maria Chapdelaine*.

12.1.1. Presencia y función de la tierra.

Louis Hémon hace frecuentes alusiones a la tierra, elemento fundamental en una sociedad agraria. A continuación analizaremos el tratamiento de este elemento en *Maria Chapdelaine*.

Dado que se trata de un relato de pioneros, la tierra que se deforesta para cultivarla es un elemento natural importante que se menciona continuamente, utilizando para ello diferentes términos pertenecientes a este campo semántico, como:

"argile", "arpents de forêt ou de savane", "bande de terre", "boue", "couleur de terre", "couleur d'argile", "mottes de terre", "pièce de terre", "poussiéreux", "terre", "terreux", "sable", etc.

12.1.2. La tierra y los personajes.

La tierra sirve también para la descripción de los personajes. En concreto, el color de la tierra tiene como función caracterizarlos, poniendo de relieve la estrecha vinculación entre ambos, como en los siguientes ejemplos:

El rostro de Edwin Légaré es descrito tomando como referencia el color de la arcilla: "(...) un visage **couleur d'argile** (...)" (MC 56).

Se evoca a los hombres de la familia Chapdelaine y al trabajador en relación al color de la tierra como:

"(...) cinq hommes couleur **de terre**." (MC 62).

"(...) les cinq hommes fumaient silencieusement leur pipe de bois ou de plâtre, immobiles comme des effigies après leur longue besogne: des effigies couleur **d'argile**, aux yeux creux de fatigue." (MC 63).

Maria Chapdelaine es definida en relación a este elemento como "(...), une belle fille simple qui regardait à **terre**." (MC 85). Dicha descripción no sólo hace alusión a su timidez, sino también a la vida agrícola y sedentaria que lleva, en contraposición a la de François Paradis.

El atuendo del nómada François Paradis se describe también mencionando la tierra, el polvo y el barro, para hacer hincapié en su carácter viajero, en oposición a la vida sedentaria que lleva Maria Chapdelaine:

" (...) de pantalons (...) d'un brun **terreux**, chaussé de grandes bottes **poussiéreuses**, il était en vérité tout entier couleur **de terre**, (...)" (MC 56).

"(...) avec ses bottes caparacées de **boue** et son gilet de laine usé." (MC 48).

12.1.3. La tierra como patria.

El término "tierra" se emplea también en la novela para evocar el país, por ejemplo: "La **terre** canadienne (...)" ([MC 53]) y "(...) l'orgueil âpre de la **terre**, (...)" (MC 176)

12.1.4. La tierra como elemento constructivo.

Otra función de la tierra en *Maria Chapdelaine* es la de elemento constructivo aislante: "(...) l'étable de troncs bruts entre lesquels on avait forcé des chiffons et de la **terre**."(MC 56).

Otro uso de la tierra en la novela *Maria Chapdelaine* es como útil para cocinar, para hacer bucán ("boucane") (MC 78, 79).

12.1.5. La tierra como parcela cultivable.

Y puesto que se trata de una granja, también la tierra tiene relación con la agricultura y Hémon se refiere a ésta frecuentemente como sinónimo de parcela cultivable: "arpents de forêt ou de savane", "champs", "concession", "concessions", "lots", "pièce de terre", "rangs", etc.

12.1.6. El trabajo de la tierra: la agricultura.

En *Maria Chapdelaine*, relato de pioneros, la agricultura ocupa también un lugar destacado al lado de la naturaleza. ¿Y qué otra cosa es la agricultura sino la domesticación de la naturaleza? Así, nos ocuparemos no sólo de los elementos naturales en la obra, sino también de la naturaleza pasada por el tamiz doméstico.

Louis Hémon, en su búsqueda de la exactitud, hace también alusión a toda una panoplia de granos, cultivos, herramientas, unidades de medida ("minots", "arpent", "verges") y otros términos y expresiones en relación con la agricultura y la ganadería. Por ejemplo:

"agricole", "arpent", "arpenter", "avoine", "blé", "céréales", "clôtures", "dessoucher", "foin", "foins", "fourches", "fumier", "grain", "grains de buis", "graine de semence", "minots", "moisson", "moissons", "nettoyer l'étable", "orge", "pacage", "paille", "pommes de terre", "râteaux", "récolte", "récoltes", "regain", "semé", "tirer les vaches", "travailler dans les champs", "trèfle", etc.

La importancia de la agricultura para los campesinos de *Maria Chapdelaine* es definida en la cita siguiente:

"Les paysans ne meurent point des chagrins d'amour, ni n'en restent marqués tragiquement toute la vie. Ils sont **trop près de la nature** et perçoivent trop clairement la hiérarchie essentielle des choses qui comptent (...)" ([MC 148]).

Veamos cuáles son estas cosas importantes y cómo la agricultura se encuentra entre ellas: "(...) autres soucis d'une plus sincère importance qui concernent le travail journalier, la **moisson**, l'aisance future." (MC 148-149).

12.1.6.1. La superioridad de la vida rural.

El narrador explica la razón por la que los pioneros llevan esta vida: porque es la única que conocen y, por tanto, la creen superior a cualquier otra: "(...) la vie de la terre

était **la seule qu'ils connussent**, et **qu'ils l'imaginaient** naturellement **supérieure** à toutes les autres." (MC 189).

12.1.6.2. La expresión "faire de la terre".

Louis Hémon utiliza la expresión quebequesa "faire de la terre", sinónimo de "défricher". El empleo de este vocabulario autóctono tiene la función de plasmar el entorno descrito con verosimilitud: "<<Boss! On va mourir à **faire de la terre!**>>" (MC 66).

12.1.6.3. La dureza de la vida rural.

En general, la vida de los pioneros rodeados de la naturaleza es descrita en *Maria Chapdelaine* de una manera negativa, haciendo hincapié en su dureza y monotonía:

"Ah! c'est **dur** icitte!" (MC 163).

"(...) une longue vie **terne** et **dure**." (MC 183).

"(...) la **tristesse** et la **dureté** du pays qu'elle habitait (...)" (MC 190).

"(...) une vie **dure** (...)" (MC 231).

"(...) une **longue** vie **dure** (...)" (MC 242).

Así, a guisa de epitafio, la vida de Laura Chapdelaine, es descrita en palabras de Samuel Chapdelaine como dura y miserable, pero también valiente:

"(...) la vie **misérable** qu'elle faisait avec moi; (...)" (MC 231).

"(...) récit d'une vie **dure, bravement** vécue, (...)" (MC 231).

"Vivre ainsi, aussi **durement**, aussi **bravement**, (...)" (MC 232).

"(...) une **longue** vie **dure** (...)" (MC 242).

12.1.6.4. La dureza del trabajo agrícola.

Asimismo, en *Maria Chapdelaine* se pone de relieve la dureza y lo interminable del trabajo que llevan a cabo los pioneros:

"(...) la **dure** besogne (...)" (MC 231).

"(...) **peiner de l'aube à la nuit** (...)" (MC 232).

"(...) dépensant toutes les forces de son corps en **mille dures** besognes (...)" (MC 232).

Esa visión negativa del trabajo rural continúa: el campesino es metafóricamente comparado con un animal de tiro: "il **s'attelait** chaque jour de quatre heures du matin à neuf heures du soir à toute besogne à faire, (...)" (MC 55).

Louis Hémon pone de relieve la dureza del trabajo por medio de la personificación. Por ejemplo, la tierra adquiere un rasgo humano, la falta de compasión: "(...) duretés d'une terre **impitoyable** (...)" (MC 163).

¿Por qué llevar a cabo este trabajo tan duro? El narrador nos da una respuesta a esta cuestión:

"(...) ceux qui vivent sur la terre en sont venus à trouver presque **naturel** que parfois leur dur métier les surmène et que quelque fibre de leur corps se rompe." (MC [191]).

Esta concepción del trabajo como algo duro tiene reminiscencias bíblicas, también presentes en la novela. Así, el trabajo es descrito como "(...) gagner leur pain à la sueur de leur front." (MC 39) en clara alusión al "Con el sudor de tu rostro comerás el pan, (...)" del libro del Génesis (Straubinger 3:19).

El retrato negativo de la dureza de la vida rural se halla también presente en la alusión a las míseras condiciones de los animales de la granja: "(...) les vaches **aux croupes maigres**, (...)" (MC 36).

12.1.6.5. Agricultura versus nomadismo.

La oposición entre dos maneras diferentes de vida y de enfrentarse a la naturaleza está muy presente a lo largo de *Maria Chapdelaine* e impregna otros elementos.

Para defender la agricultura como medio de vida ideal, de acuerdo con los principios del agriculturismo, la novela retrata el bosque como un elemento extremadamente negativo, hostil y amenazador (*cfr.* "12.7.2.4. El bosque como un elemento amenazador").

Esta dicotomía "vida agrícola-sedentarismo" está presente también en la caracterización de los personajes. La vida agrícola es defendida por Laura Chapdelaine frente al nomadismo, cuyo abanderado es François Paradis.

12.1.6.6. La agricultura a ojos de Maria Chapdelaine.

Por su lado, el personaje de Maria Chapdelaine se halla determinado por su vinculación con respecto a la tierra, que la describe como tímida o poco habituada al trato social, y también que la caracteriza por la vida sedentaria y campesina que lleva en contraposición con la vida nómada de François Paradis: "(...) une belle fille simple qui regardait à **terre**." (MC 85).

En un momento dado, Maria Chapdelaine decide que no quiere llevar la dura vida de pionero que ha vivido su madre: "Non, elle ne voulait pas vivre comme cela." (MC 184). Así, se plantea la posibilidad de emigrar a los Estados Unidos: "... c'est un pays dur, icitte. Pourquoi rester?" (MC 234).

La vida en la ciudad es vista a ojos de Maria Chapdelaine como lo opuesto a su existencia en el bosque, lo que nos da un retrato exacto de cómo la protagonista percibe ésta última con connotaciones muy negativas, en relación con el sufrimiento, la muerte y otros términos negativamente connotados:

"(...) l'inconnu magique des villes, loin des grands bois qu'elle détestait, loin du pays **barbare** où les hommes qui s'étaient écartés **mouraient sans secours**, où les femmes **souffraient et agonisaient longuement**, tandis qu'on s'en allait chercher une **aide inefficace** au long des **interminables** chemins emplis de neige." (MC 233-234).

Otro ejemplo de la visión negativa de la vida rural a ojos de Maria Chapdelaine:

"(...) l'extérieur **désolé**, tourmenté par le vent froid, souffleté par la neige incessante, c'était le symbole de ce qui l'attendait si elle épousait un garçon comme Eutrope Gagnon, une **vie de labeur grossier** dans un pays **triste et sauvage**." (MC 186).

Sin embargo, no olvidemos que uno de los objetivos de la novela es convencer a sus lectores de permanecer en la patria, por lo que la dureza del trabajo y la visión pesimista de la vida del pionero se matizan, comparándolos a un "permiso bendito". Además, junto a la dureza del trabajo, Louis Hémon introduce términos positivamente connotados como "fiesta" o "alegre":

"(...) terre était **presque une fête**; **peiner** du matin au soir semblait une **permission bénie**..." (MC 235).

"<<Boss! On va mourir à faire de la terre!>> La voix du père Chapdelaine lui répondait un peu étranglée, mais **joyeuse**." (MC 66).

12.1.6.7. La agricultura vista por el nómada.

François Paradis es el adalid del nomadismo en *Maria Chapdelaine*. Así, desde la perspectiva de este personaje, la labor agrícola está negativamente connotada por su monotonía, por lo que es descrita desdeñosamente como "gratter **toujours** le même morceau de terre" (MC 46).

Louis Hémon caracteriza a François Paradis en relación con un elemento natural, el bosque: "(...) garçon d'expérience qui a toujours eu le **bois** pour patrie." (MC 145).

12.1.7. Otros elementos minerales.

En *Maria Chapdelaine* hay también numerosos términos que aluden a otros elementos naturales de carácter mineral, como por ejemplo:

"coteaux de pierre", "masses de pierre", "mottes de terre", "pierre", "sable", etc.

Algunos de estos términos aluden a accidentes y enclaves geográficos que Louis Hémon emplea para conferir realismo, verosimilitud y variedad a su obra (véase también "11.1.6. La naturaleza como referente espacial"). Ejemplos:

"bancs de glace", "butte", "buttes", "collines", "côte", "côtes", "coteux pierreux", "coudes des rivières", "creux", "chute", "chutes", "cimes", "falaises", "île", "lac", "lac Saint-Jean", "plaines", "montagnes", "plateau", "rivière Croche", "rivière Ouatchouan", "rivière Vermillon", etc.

12.2. La tierra en *Trente arpents*.

En *Trente arpents*, el elemento telúrico es un factor capital. La tierra es el espacio fundamental en que Ringuet sitúa la parte central de su novela. A continuación, procedemos al estudio pormenorizado de su presencia y función.

Ringuet utiliza toda una panoplia de términos en referencia a la tierra para aludir a los mismos referentes, confiriendo variedad y evitando por tanto la repetición.

Ejemplos:

"bande de terre", "bout de terre", "érablière", "glèbe", "lopin de terre", "motte de terre", "parcellement", "pièce de terre", "poussière", "rangs", "sol", "terrain arable", "terre", "se terrer", "terreau", "terreuse", "terrien", "terriennes", etc.

12.2.1. La tierra, protagonista.

En *Trente arpents*, Ringuet pone toda circunstancia existencial en relación con la tierra, omnipresente en el modo de vida rural.

El título de la novela nos señala directamente a la verdadera protagonista de la novela, la extensión agrícola de la familia Moisan. La descripción de la tierra tiene un papel de peso fundamental en la novela, como estudiaremos posteriormente. Además,

Ringuet trata a la parcela de los Moisan como un personaje esencial (*cf.* el epígrafe "13.8.1. La tierra, un personaje de *Trente arpents*").

La tierra confiere un nombre a los propios personajes, para caracterizarlos como campesinos devotos del trabajo de ésta: "Car Etienne n'était qu'un paysan parmi les paysans, un Moisan d'entre les Moisans **de la terre.**" (TA 205).

Nótese la cercanía fonética del apellido de la estirpe de campesinos Moisan y el término "moisson", cosecha en francés, como una forma de poner de relieve la estrecha vinculación de esta familia con la agricultura. Asimismo, este apellido es un hipocorístico del nombre del personaje bíblico Moisés y, probablemente también, de "moise", un término de carpintería (<http://www.memoireduquebec.com> 10/12/08).

Y la llegada de los primos Larivière es interpretada de antemano y erróneamente por Etienne Moisan como una "vuelta a la tierra", lo que nos acerca a su modo de pensar, agriculturista: "Comme motif de la venue d'Alphée, Etienne avait tout de suite suggéré la possibilité d'un **retour à la terre.**" (TA 156).

La paternidad también se pone en relación con la tierra. Así, por ejemplo, el nacimiento de Oguinase es un añadido a la tierra:

"Pour Euchariste, le seul premier enfant avait été une révélation.(...) Cela lui avait donné l'impression d'**ajouter quelque chose à la terre** des Moisan, quelque chose qui était **dû** et après quoi **elle attendait** depuis longtemps." (TA 66).

Otra de las funciones de la tierra en *Trente arpents* es servir de referente para la caracterización de otros elementos. Por ejemplo, la lengua de los lugareños es descrita como: "(...) un langage mi-**terrien** (...)" (TA 125).

12.2.1.1. La tierra, un personaje femenino.

En *Trente arpents*, Ringuet configura la tierra como encarnación de la fertilidad, lo que supone que ésta sea considerada, como postulaba Bachelard, como un personaje de carácter femenino: "(...) **la terre, femme** aussi, (...)" (TA 163).

Ringuet configura la tierra pues metafóricamente como toda una serie de personajes femeninos, aludiendo a ella como una nodriza, una hija, una esposa, una diosa. Ejemplos:

Como una nodriza: "(...) **la grande nouricière** (...)" (TA 10).

Como una hija: "(...) **la fille** du Ciel (...)" (TA 67).

Como una esposa: "(...) **l'épouse** du Temps (...)" (TA 67).

Como una diosa fecunda: "(...) **la Bonne et féconde Déesse** (...)" (TA 67).

12.2.2. La tierra como espacio de la acción.

En *Trente arpents*, la parcela de tierra de la familia Moisan constituye el espacio privilegiado donde se desarrolla fundamentalmente la primera parte de la trama y Ringuet alude a ella de multitud de maneras.

12.2.3. Las medidas de la tierra: "trente arpents".

Para comenzar, con su afán de exactitud y verismo, Ringuet concreta las medidas exactas de la parcela de tierra: "(...) **trente arpents de long et cinq de large**, (...)" (TA [174]).

12.2.4. La tierra y los personajes.

Ringuet utiliza también la tierra como un referente para caracterizar a los personajes de la novela. Por ejemplo, el sacerdote es descrito como un campesino, marcado indeleblemente por su relación con la tierra: "Paysan il était certes, et **marqué pour toujours du signe de la terre** (...)" (TA 65).

Ringuet menciona a las campesinas como a "hijas de la tierra": "(...) filles de la **terre** (...)" (TA 150); y la tierra es equiparada al entorno familiar, para poner de relieve esta fuerte relación: "(...) revenir vers eux, vers la **terre** et les vieux" (TA 131).

Por su parte, Euchariste Moisan, adalid de la vida agrícola en la novela, es presentado como la personificación de la tierra con la función de reflejar la tradicional vinculación de su estirpe con ésta: "Des âges lointains, restait en lui un sentiment obscur que **personnifiait la terre**;" (TA 99).

Euchariste Moisan, defensor de la agricultura, es descrito en relación a la tierra que cultiva, de hecho llega a alcanzar una simbiosis simbólica con ella: "DouceMENT il la **savourait** de ses doigts auxquels elle adhérait, **mêlant sa substance à la sienne**." (TA 184).

Además, otro personaje, Daviau, se considera hasta tal punto vinculado a la tierra, que juzga lícito hablar como portavoz de ésta: "(...) il avait parlé **de la terre**, quand il avait parlé **au nom de la terre**." (TA 96).

La descripción de Alphonsine Moisan se hace también con relación a la tierra, en este caso utilizando el adjetivo "árido" para plasmar el carácter marchito de esta trabajadora esposa y fatigada madre de una prole tan numerosa, caracterización acorde con la monotonía que Ringuet confiere al paso del tiempo en el entorno rural que describe: "(...) une femme aux cheveux fades, au visage **aride** (...)" (TA 141).

Para mostrar la vocación de campesino del personaje de Etienne Moisan, Ringuet lo describe aludiendo a su vinculación con la tierra: "(...) un paysan **selon le coeur de la terre**." (TA 204).

Por otra parte, Ringuet caracteriza a Grace Rivers en relación de oposición con la tierra. Así, es atractiva a ojos de Ephrem Moisan porque es distinta de las mujeres que éste conoce, ya que no habla sólo de la tierra:

"(...) lui, retrouvant en elle tout ce qui, de la femme, lui paraissait le plus désirable au monde: des vêtements qui ne soient pas de travail, **une conversation qui ne soit pas de la terre**, (...)" (TA 163).

En oposición a Euchariste Moisan, su hijo Ephrem es el oponente de la agricultura, enemigo de ésta. Por ejemplo, cuando su padre le ofrece la posibilidad de

quedarse con una parcela de tierra, la respuesta de Ephrem es: "Une terre? Pourquoi c'est faire?" (TA 164)

12.2.5. La tierra como defensa del frío.

En *Trente arpents*, como también Louis Hémon en *Maria Chapdelaine*, Ringuet hace hincapié en la rudeza del clima. Así, se refiere a la tierra como un elemento de protección contra el frío en las casas de los campesinos. Ejemplo: "(...) au pied desquelles court une banquette de **terre** fraîchement levée comme **protection contre le froid prochain.**" (TA 120).

12.2.6. Relación tierra-hombre.

Con frecuencia, en *Trente arpents*, Ringuet alude a la tierra en relación con el lazo que la une al hombre. Estudiaremos a continuación la naturaleza de la relación metafórica que une la tierra con el hombre en la novela, para analizar después los diversos mecanismos a través de los cuales la tierra es caracterizada, mediante ejemplos del texto.

Se trata de una relación de reciprocidad, de interdependencia, bilateral, en la que el hombre depende de la tierra para su subsistencia y la tierra depende a su vez del hombre para su cuidado y resultar productiva: "**Sans l'homme la terre n'est point féconde** et c'est ce **besoin** qu'elle a de lui qui le **lie** à la terre (...)" (TA 65).

La vida y subsistencia del campesino dependen de la tierra: "(...) **la terre était capable de faire vivre** les Moisan tant qu'il y en aurait." (TA 67).

Ringuet caracteriza el nexo de unión hombre-tierra como una ligazón inevitable, de la que uno no puede separarse:

"Ils avaient momentanément oublié leur servage et que si le médecin peut quitter son cabinet, le notaire son greffe, le commerçant sa boutique et, à la rigueur, l'ouvrier son chantier, **le paysan seul ne peut se séparer de la terre**, tant ils sont **ligotés** l'un à l'autre." (TA 65).

Para poner de relieve esta estrecha relación, Ringuet la expresa en términos de aprisionamiento: "ce besoin qu'elle [la terre] a de lui qui le **lie** à la terre qui le fait **prisonnier** de trente arpents de glèbe (...)" (TA 65).

Para plasmar la indisolubilidad de este lazo, mientras que Euchariste y su mujer regresan a su casa un domingo por la tarde, los trabajos agropecuarios reclaman inevitablemente su presencia tras un día de asueto: "(...) on entend, assourdis, les longs meuglements d'appel des vaches que tourmente le fardeau de leur pis gonflé." (TA 65).

Por otra parte, Albert, el trabajador de los Moisan, se define en términos de insumisión a la tierra, con palabras que hacen alusión a la naturaleza de su especial relación con ésta, una relación en la que el personaje decide su grado de vinculación, bastante laxo. No se trata de una sumisión servil, sino de una opción personal tomada en el ejercicio del libre albedrío del personaje, algo infrecuente y atípico en la sociedad en la que vive: Ejemplo:

" (...) malgré que son labeur lui donnât l'apparence d'un droit à cette terre, **jamais il ne lui avait consenti le don absolu de soi** auquel elle est habituée; **jamais il n'avait pas abdiqué** entre les mains de la Mère des moissons une **liberté** qui vivait en lui. Et sans doute était-ce cela qui lui

avait gardé, en dépit des années, **un air différent** qui empêchait que ne s'établît entre les Moisan et lui l'intimité qu'eût engendrée une commune **soumission**. Entre lui et les choses d'ici il n'y avait qu'une **alliance**, un contrat tacite et réciproque et **non point** d'une part la **régence**, de l'autre **l'attachement servile à une maîtresse**." (TA 151-152).

Por esta índole particular de su relación con la tierra, Albert es considerado un "anormal" por la sociedad eminentemente rural que le rodea: "(...) cet homme **anormal**, puisque **libre d'attaches à un lieu, à un sol** déterminés." (TA 152).

Por otra parte, el hecho de no estar ligado a la tierra confiere un estatus social importante, a ojos de los campesinos: "Cela en faisait **un homme important** mais plus encore le fait qu'il **n'était plus lié à la terre**." (TA 93).

12.2.7. La tierra como encarnación de la fertilidad.

En general, las sociedades rurales con base económica agraria suelen conferir gran relevancia a la fertilidad, lo que denota una sociedad de estructura fuertemente patriarcal. Citamos a Aubet [82]: "ciertas investigaciones antropológicas [que] han puesto en evidencia que las tribus con símbolos religiosos de carácter femenino o con mujeres oficiantes presentan una organización política de tipo patriarcal".

Un ejemplo de ello, temporalmente muy alejado de la sociedad quebequesa que *Trente arpents* describe, es el de las venus del Paleolítico Superior que, según la interpretación tradicional, simbolizan un culto a la fertilidad a través de representaciones femeninas.

La fertilidad tiene una gran preeminencia, con continuas alusiones pues es fuente de riqueza: por una parte, la fertilidad de la familia proporciona mano de obra para trabajar la tierra; por otro lado, la de la tierra mantiene económicamente a esta numerosa

prole: "S'il devait en venir **dix**, il en viendrait dix; **quinze**, ce serait **quinze**. Cela serait parce que cela devait être. Il fallait qu'Alphonsine eût 'son **nombre**' (...)". (TA 67).

La fertilidad de la tierra se consigue gracias al trabajo del hombre, que en estrecha interdependencia con ésta, puede así también procrear y nutrir a los suyos:

"**Sans l'homme la terre n'est point féconde** et c'est ce besoin qu'elle a de lui qui le lie à la terre, qui le fait prisonnier de trente arpents de glèbe (...)". (TA 65).

"Et par les deux cycles, celui des **hommes** et celui de la **nature**, la terre, **autrement appauvrie**, retrouve une nouvelle **fécondité**." (TA 119).

En *Trente arpents*, pues, la noción de fertilidad de la tierra, se pone en relación con la economía, ya que cuanto más gente explota los recursos agrícolas, lógicamente, mayor es el beneficio: "<<**Tant plus qu'y a de monde** sur une terre, tant plus que ça paye.>>" (TA 177).

La procreación se halla en relación directa con la propiedad de la tierra, que supone una suerte de confirmación de la propiedad. La posesión carnal de la mujer y su fecundación alcanzan un paralelismo metafórico con la posesión de la tierra: "(...) recueilli sur la terre d'un autre, il se savait **devenu**, de **par la magie de cette procréation**, le **maître** de cette terre où il était hier étranger; (...)". (TA 71).

12.2.7.1 La oposición fertilidad de la tierra / infertilidad de la ciudad.

Ringuet describe la ciudad como antítesis de la naturaleza y la vida campesina. Así, mientras que el campo se caracteriza por su fecundidad, se insiste en la infertilidad

de la existencia urbana. Por ejemplo, se alude a la ciudad como un "campo" o un "prado", yuxtaponiéndola a conceptos contrarios a ésta, como metálico o estéril. Además, se utilizan términos como "infecunda" y "estéril" para la descripción del entorno urbano de la fábrica donde trabaja Éphrem Moisan:

"(...) aire métallique et **inféconde** (...)" (TA 230).

"(...) **champ** métallique, un vaste **pré** stérile (...)" (TA 230).

12.2.8. La tierra y el sexo: la tierra como esposa y amante.

En *Trente arpents*, la relación que se establece entre la tierra y el hombre que la trabaja es muy estrecha, de tal forma que Ringuet le confiere connotaciones sexuales.

"Entre eux s'était engagée l'éternelle **joute** qui ne pousse les **sexes** l'un vers l'autre que pour les faire se fuir aussitôt, cette lutte qui dans la ville remplace celle, plus directe, de **l'homme contre la terre, femme** aussi, et jamais soumises entièrement ni l'une ni l'autre." (TA 163).

Así, retrata la tierra representando el papel de esposa y amante:

"[La terre] Qui chaque année devenait un peu plus **son épouse et sa maîtresse**, (...)" (TA 165).

Del mismo modo, el ansia de detentar la posesión de la tierra se expresa en términos sexuales:

"Tout cela avait germé furtivement dans l'esprit d'Étienne jusqu'à devenir un plan précis (...) dont les racines ocultes étaient nourries du **désir** de **posséder** la terre, (...) d'en être le seul **maître**, de **se donner** seul à elle pour qu'elle se **donnât** à lui seul." (TA 199).

Así, dado que la relación que une al hombre con su tierra se plasma en términos carnales, Ringuet se refiere a la apropiación ilegítima de hectáreas de terreno de los Moisan por Phydime Raymond como a una violación:

"(...) la vieille terre des Moisan **violentée** par un autre, par un Phydime Raymond." (TA 171).

"Et maintenant que **le viol** lui était certain, maintenant qu'il se savait bel et bien filouté (...)" (TA 171).

Asimismo, a tenor de esta estrecha relación carnal, la separación de la tierra es equiparada a un divorcio, como en el caso de la muerte del tío Ephrem: "Il était mort sur sa terre, poitrine contre poitrine, sur sa terre qui n'avait pas consenti au **divorce**." (TA 31).

12.2.9. La tierra como una diosa.

En *Trente arpents*, la relevancia de la tierra es tal que Ringuet alude a ella metafóricamente como a una diosa suprema que rige los destinos humanos: "(...) elle était toujours la fille du Ciel et l'épouse du Temps, **la Bonne et féconde Déesse** (...)" (TA 67).

A esta diosa se la honra con ofrendas: "(...) à qui l'on **offre** les prémices des troupeaux et des moissons" (TA 67).

Utilizando la misma imagen de ofrenda, Ringuet describe metafóricamente los resultados de una inundación como tal: "(...) **offrande** (...), une robe d'humus noir, plus riche que l'or." (TA 78).

El nacimiento del primogénito de Euchariste Moisan, Oguinase, es puesto en relación con la tierra. Oguinase es un añadido a ésta, una deuda, una ofrenda que se le debe a la tierra. Ejemplo:

"Cela lui avait donné l'impression d'**ajouter** quelque chose à la **terre** des Moisan, quelque chose qui était **dû** et après quoi elle attendait depuis longtemps." (TA 99).

12.2.10. La tierra como una prisión.

Ringuet alude metafóricamente al estrecho vínculo entre el hombre y la tierra que labra en términos de cautividad en el que el hombre es un prisionero de la tierra, para subrayar la supeditación del uno a la otra. Para ello, Ringuet utiliza reiteradamente vocablos alusivos a esta relación, como "prisionero", "forzado", "evadido", etc. Ejemplos:

"(...) **prisonnier** de trente arpents de glèbe." (TA 65).

"Aussi bien, d'ailleurs, n'avait-il jamais regretté la ferme paternelle d'où il s'était **évadé** à vingt ans pour venir épouser une citadine (...)" (TA 124).

"(...) rester **prisonnier** de ces murs de ciel et de terre, le **forçat** de cette glèbe-ci, (...)" (TA 134).

12.2.11. La tierra como señor feudal.

En otros casos, esta fuerte relación de dependencia hombre-tierra se equipara a un vínculo feudal, en el que la tierra es dueña y señora del hombre que la trabaja, su siervo. Ejemplos:

"Des annés de **servage à la terre** avaient rendu précis les gestes nécessaires." (TA 8).

"(...) les hommes qui partiellement dégagés des obligations de **leur servage** pourraient un peu penser à eux-mêmes (...)" (TA 18).

"Ils avaient momentanément oublié leur **servage** (...)" (TA 65).

Sin embargo, como en la sociedad medieval, este lazo de dependencia es recíproco:

"(...) le tuteur en quelque sorte de ces trente arpents de terre dont par un mystère bizarre, il était à la fois **serf et suzerain**." (TA 71).

"[La terre] Qui chaque année devenait un peu plus (...) **sa suzeraine et sa servante**, à lui Étienne Moisan." (TA 165).

Ringuet utiliza también el término "gleba" como sinónimo de tierra. Este vocablo se halla connotado por su relación con el feudalismo, ya que generalmente se utiliza como parte de la expresión medieval "siervo de la gleba", y Ringuet lo emplea para aludir a la estrecha relación de supeditación del hombre con la tierra. Ejemplos:

"(...) prisonnier de trente arpents de **glèbe** (...)" (TA 65).

"(...) cette **glèbe**-ci, (...)" (TA 134).

"(...) enraciné à ses trente arpents de **glèbe** laurentienne (...)" (TA 150).

En virtud de la equiparación de la relación hombre-tierra con un lazo de vasallaje, el abandono de la tierra es entendido como una felonía o traición, que ha de repararse con una venganza. Por ejemplo, el desinterés de Éphrem Moisan hacia la tierra ("Une terre? Pourquoi c'est faire?" TA 164) es pagado por ésta desdeñosamente helada al paso del viajero: "C'est Étienne qui conduisit son frère à la gare, en chantonnant au rythme sec des sabots du cheval martelant **la terre gelée**." (TA 168).

También, y de acuerdo con la concepción feudal, la separación del señor feudal, en este caso la tierra es, por tanto, descrita como una manumisión: "Celui-ci avait prospéré depuis que, **quittant** la terre, il s'était **affranchi** d'elle, de ses caprices et de sa dure loi pour chercher du travail à la ville." (TA 93).

12.2.12. La tierra como patria.

El vínculo que se establece entre la tierra y el hombre, consagrado a trabajarla para subsistir, constituye toda una forma de identidad. Vivir en y del campo se convierte en el distintivo del canadiense rural. En *Trente arpents* ser canadiense es vivir de la tierra y sufrir en ella: "I' [monseigneur] a dit que c'était nous autres, les **habitants**, qu'étaient **les vrais Canayens**, les vrais hommes." (TA 156-157).

Tanto es así que los emigrantes se transforman en canadienses desde que adoptan este modo de vida: "Ils étaient aussi **canadiens** que quiconque, puisque comme les autres ils **penaient sur la terre laurentienne** et vivaient d'elle." (TA 51).

Esta forma de vivir llega a ser una bandera que enarbola toda una patria, por la cual hombre y tierra están unidos por una relación aún más íntima que la relación familiar de la sangre: "**La patrie, c'est la terre**, et non le sang." (TA 51).

La tierra es, pues, la patria del campesino: "(...) [Euchariste Moisan] qui n'avait de **patrie véritable** que ces **trente arpents de terreau laurentien**." (TA 196).

Para Oguinase Moisan, la tierra es su hogar: "<<J'veux pas rester icitte. Ramène-moe. J'veux pas faire un prêtre; c'est trop loin. Ramène-moe **su' la terre**; ramène-moe **chez nous**.>>" (TA 127).

Cuando los hijos de Éphrem Moisan aprenden a sembrar, son descritos por su abuelo, Euchariste Moisan, como "verdaderos" canadienses: "(...) des **vrais p'tits Canayens** (...)" (TA 255).

12.2.12.1. El abandono de la tierra: la emigración.

De acuerdo con la concepción de la tierra como patria, la partida de Éphrem Moisan hacia la ciudad figura en la novela como una deserción y un exilio:

"Et si déjà **le départ** aux Etats-Unis était une façon de **désertion**, (...)" (TA 161).

"Un Moisan **désertait** le sol et le pays de Québec et tout qui était leur depuis toujours pour s'en aller vers l'**exil** total; (...)" (TA 164).

"Ephrem songeait tout de même à la terre et n'avait apparemment plus l'idée à **désserter**." (TA 182).

El tío Ephrem, después de toda una vida de trabajo agrícola, piensa en jubilarse e irse a vivir al pueblo, lo que considera toda una deserción: "Mais il regrettait presque de **désserter** ainsi." (TA 51).

Para subrayar la importancia que supone el rompimiento del vínculo con la tierra, Ringuet percibe la partida de Oguinase Moisan, ofrecido por su padre a la Iglesia, como una frustración de las expectativas de la tierra, a la que los personajes consideran un elemento capaz de concebir sentimientos generalmente atribuibles a los humanos, como veremos con detalle más tarde (*cf.* "13.8. La personificación en relación con la naturaleza en *Trente arpents*).

"(...) sa répugnance à s'en séparer au moment où le travail allait l'accorder à la terre qui demandait des bras. Le laisser partir, n'était-ce pas **frustrer** la terre de celui qui lui était promis?" (TA 113).

12.2.12.2. La permanencia en la tierra y la religión.

En *Trente arpents*, las autoridades eclesíásticas alientan la permanencia en la tierra, entendida como un signo de religiosidad recta, ya que la religión preconiza que la tierra fue hecha por Dios:

"Qu'est-ce qu'il a dit, Monseigneur? (...). **I' a dit qu'un homme qu'aime la terre, c'est quasiment comme aimer le Bon Dieu** qui l'a faite et qu'en prend soin quand les hommes le méritent (...)" (TA 156-157).

Más aún, la jerarquía eclesiástica se pronuncia sobre el abandono de la tierra, considerando este hecho como apartarse del buen camino: "(...) I' [Monseigneur] a dit encore que **lâcher la terre**, c'est comme qui dirait **mal tourner**." (TA 157).

12.2.13. La tierra y la ética personal.

La tierra funciona también como una medida de la ética de las personas. Así, un hombre recto será aquél que nunca haya obrado mal con respecto a la tierra: "(...) un homme paisible qui jamais pourtant n'avait aparemment souhaité de mal à âme qui vive, qui jamais n'avait désiré **la terre** ni la maison du voisin." (TA 176).

También, la tierra es caracterizada como una directriz de vida, de una vida con un claro objetivo, por tanto, es aconsejable dejarse llevar por la tierra: "<<Laisse-toé mener par la **terre**, mon gars, elle te mènera p'têt' pas ben loin; mais en tout cas, tu sais ous'que tu vas.>>" (TA 188).

En *Trente arpents*, la tierra es sabia, sólo superada por la sabiduría eclesiástica: "<<Y a deux choses les plus **connaissantes** que nous autres dans le monde: le curé, pi la **terre**.>>" (TA 188).

Y porque es omnisciente, la tierra puede impartir lecciones de vida, el aprendizaje de toda una forma de vivir: "(...) sachant déjà **la terre** et son rythme de vie

que lui avaient appris son père et plus encore la constante **leçon** d'elle-même." (TA 117).

12.2.14. La tierra y la economía.

La tierra constituye asimismo el capital económico de la familia Moisan.

"Il n'avait pas à craindre la vieillesse, puisque **son capital** était là, **trente arpents de bonne terre** qui ne **devaient** rien à personne, (...)" (TA 169).

Por ejemplo, se alude a ésta con términos referentes a la economía tales como:

"achetés", "argent", "capital", "devaient", "écus", "fortune", "payant", "pièce", "rente", "rétribution", etc.

Ejemplo:

"Puis il se mettait à l'émietter [la terre], d'un mouvement du pouce glissant sur les autres doigts, le mouvement de celui qui **pièce à pièce compte les écus de sa fortune**." (TA 184).

El trabajo agrícola es considerado en términos económicos como una renta que pagar a la tierra:

"(...) **trente arpents de bonne terre** qui ne **devaient** rien à personne, **payant** tous les ans leur **rente** généreuse et n'exigeant de lui que ce qui est naturel à l'homme et ne coûte rien: du **travail**." (TA 169).

El concepto de fertilidad de la tierra, como ya vimos, es tributario de la economía, ya que mientras más mano de obra hay disponible para la explotación de los recursos agrícolas, mayor es el beneficio: "<<Tant plus qu'y a de monde sur une terre, tant plus que ça **paye**.>>" (TA 177).

Finalmente, para poner de relieve la relevancia de la tierra, Ringuet la retrata como a un personaje que posee incluso propiedad económica: "(...) l'**argent** qui vient de la terre **appartient à la terre** qu'il ne faut point voler." (TA 170).

12.2.14.1. La propiedad de la tierra.

Dado que la tierra representa un importante papel económico en esta sociedad agropecuaria, su posesión es un tema crucial. Por ejemplo, el deseo de acceder a detentar su propiedad es el motor del pensamiento de la mayoría de los campesinos: "(...) c'est **à la terre** qu'il pensait, (...)" (TA 199).

A propósito de ello, Étienne discurre como sigue, elaborando un plan con el objetivo de llegar a poseer la tierra. Nótese el empleo de un vocabulario alusivo a la naturaleza y a la agricultura ("germinar", "raíces"), así como la utilización de términos sexuales:

"Tout cela avait germé furtivement dans l'esprit d'Étienne jusqu'à devenir un plan précis (...) dont les racines occultes étaient nourries du **désir** de **posséder** la **terre**, (...) d'en être le seul **maître**, de **se donner** seul à elle pour qu'elle se **donnât** à lui seul." (TA 199).

En *Trente arpents*, el derecho de propiedad de una parcela de tierra es algo más que una mera circunstancia jurídica derivada del más puro Derecho romano; en Quebec,

la propiedad es un derecho que hay que ganar personalmente por medio del trabajo de ésta. Ejemplo:

"(...) l'alliance avec la terre, la vieille terre des Moisan dont chacun de ses gestes **prenait possession**, que **chaque sillon tracé par lui marquait son signe**, que chaque clôture refaite de sa main **barrait aux autres**." (TA 165).

La posesión de la tierra confiere a sus propietarios un estatus social bien definido. Así, la sociedad se estructura entre los terratenientes y los no terratenientes, entre los que detentan y los que no un derecho de propiedad sobre la tierra. Por ello, ser propietario supone una incontestable ascensión social. Un ejemplo de esta división de la sociedad es el siguiente:

"(...) il avait cessé d'être Euchariste Moisan, **fils adoptif d'une terre étrangère**, pour devenir Euchariste Moisan, époux et père, **possesseur incontesté** de cette **terre faite sienne**." (TA 67).

La propiedad de la tierra se transmite de generación en generación, en una misma familia: "(...) les opinions **comme la terre se transmettent de génération en génération**." (TA 93).

Asimismo, la propiedad de la tierra se halla en relación con la procreación humana, que supone una confirmación de la propiedad. Por ello, el nacimiento de Oguinase modifica el estatus de Euchariste Moisan con respecto a la tierra, siendo ya su propietario incontestable: "(...) recueilli sur la terre d'un autre, il se savait **devenu**, de **par la magie de cette procréation**, le **maître** de cette terre où il était hier étranger; (...)" (TA 71).

12.2.15. La agricultura en *Trente arpents*.

En *Trente arpents*, la agricultura tiene una presencia importante, por lo que Ringuet emplea frecuentemente términos en relación con este campo semántico para dar verosimilitud a la descripción del entorno. Ejemplos:

"avoine", "avoines", "batteur", "batteuse", "blé", "champ", "clôture", "coton", "coupe", "faucheuse", "faucille", "faux", "flau", "foin", "foins", "engrangement", "engraisser", "essoucher", "épis", "guéret", "grain", "hache", "labour", "labourer", "mouiller", "moisir", "moisson", "moissons", "pâturage", "râteau", "récolte", "semailles", "semences", "tiges", "tracteur", "trépigneuse", "pousser", "sarcler", "semer", "sillon", etc.

La presencia de la vida rural es mayor en *Trente arpents* que en *Maria Chapdelaine*, puesto que ya no se trata de la descripción de la vida de una familia de pioneros, sino de una familia de agricultores establecidos. También el tratamiento es distinto, haciendo Ringuet más hincapié en la dureza de la vida agraria. Además, la función de ambas caracterizaciones de la vida rural es diferente, como diferentes serán los finales de dichas novelas. Ambas, ante la dureza de la tarea, se preguntan porqué quedarse; pero una aboga por la permanencia final en la tierra, y en la otra, el personaje principal acaba en la ciudad.

El trabajo de la tierra y sus frutos adquieren rango de protagonista, aun por encima de los seres humanos: "Q'y-a-t-il dans la vie des paysans de **plus important** que la vie et la mort des leurs sinon la vie et la mort des **moissons**?" (TA 34).

Para poner de relieve esta idea, Ringuet incluso antepone el trabajo de la tierra a la mención del hombre:

"C'est cette hibernation qui allait commencer pour les choses, et pour les hommes qui partiellement dégagés des obligations de leur servage pourraient (...) préparer les **moissons** futures **de blé** ou **d'humanité**." (TA 18).

Como Louis Hémon hacía con el trabajo de los pioneros, Ringuet alude al trabajo agrícola empleando terminología bélica, equiparándolo metafóricamente con un combate, para poner de relieve la dureza de esta existencia: "(...) ce **combat** était sa vie même, de la naissance à la mort." (TA 193).

El trabajo agrícola es puesto al mismo nivel que la vida familiar. Por ejemplo, se alude a los hombres y los animales en la misma frase, como seres con igual estatus: "(...) la passivité dont sont imbus ceux, **hommes et bêtes**, (...)" (TA 100).

Se vincula el cultivo del trigo con los meses del año y el tiempo meteorológico, para destacar la importancia de la agricultura para esta sociedad agropecuaria: "**Juin** passa, grignotant l'**été** à petites bouchées égales, puis **juillet** avec sa **chaleur** pénétrante qui décolore les **blés** verts et menace de faire éclater les **épis**; (...)" (TA 159).

Ringuet se refiere al trabajo y a la existencia agrícolas como a un aprendizaje vital, equiparándolos con un libro: "(...) des bêtes et des champs qui avaient été jusque-là sa seule occupation et son seul **grand livre**." (TA 126).

12.2.15.1. El trabajo agrícola y la connotación negativa.

En *Trente arpents*, el trabajo de la tierra se halla negativamente connotado, haciéndose hincapié con frecuencia en la dureza de la labor agrícola. Por ejemplo, se alude al trabajo agrícola como a un "yugo", término que equipara a los campesinos con los animales de labranza: "(...) reprendre le **joug** quotidien (...)" (TA 48).

Así, Ringuet trata el trabajo sobre la tierra como una esclavitud, una sumisión a la tierra, falta de libertad:

"Et cela suivant l'ordre établi depuis les millénaires, depuis que l'homme **abdiquant la liberté** que lui permettait une vie de chasse et de pêche, a accepté le **joug** des saisons et **soumis** sa vie au rythme annuel de la terre à laquelle il est désormais accouplé." (TA 78).

Ringuet caracteriza el trabajo agrícola por su monotonía, por su repetición, para lo cual el autor utiliza vocablos que incidieren en esta idea, tales como "sucesión", "cada", "mismo", etc. Ejemplo:

"**Chaque** année ramenait la **succession** des travaux majeurs: labour puis moisson; l'effort et la rétribution; le premier ardu, presque douloureux, et la seconde tout aussi pénible; achetés des **mêmes** sueurs et du **même** renoncement." (TA 131).

Nótese en el ejemplo anterior y en los siguientes, el empleo de términos negativamente connotados como "renuncia", "doloroso", "sufrimiento", "sufrir", para destacar la ardua labor que supone el trabajo de la tierra.

"(...) ils **peinaient sur la terre** laurentienne et vivaient d'elle (...)" (TA 81).

"(...) chacun **peinait** de l'aube à la nuit faite (...)" (TA 93).

"Des annés qu'il avait passées à **peiner** sur cette terre (...)" (TA 166).

Asimismo, Ringuet pone de relieve la dureza del trabajo agrario, haciendo alusión al sudor, y acompañándolo del adjetivo "pesado". Al igual que Louis Hémon, se subraya la dureza del trabajo en relación con el peso:

"(...) la famille qui fanait le foin **en suant à lourdes gouttes** sous le soleil torride (...)" (TA 93).

"(...) porter sur ses épaules **le poids** de soixante labours, de soixante moissons." (TA 44).

Ringuet hace hincapié en la dureza del trabajo agrícola y en cómo éste envejece a las personas:

"(...) tant les mains **vieillissent** vite à tenir le mancheron, à manier la fourche et la hache. Branchaud, cinquante ans de visage et trente-cinq de corps- Euchariste Moisan, vingt ans? trente ans?" (TA 6).

La dureza de la labor agrícola se acentúa en palabras de Ephrem Moisan, enemigo acérrimo y declarado de éste, quien define el trabajo de la tierra despectivamente como "reventar sobre la tierra": "Ça prendrait des maudits fous pour lâcher Lowell, ouqu'on gagne de grosses gages réguliers, à coeur d'année, pour venir **se crever su' une terre.**" (TA 156).

12.2.15.2. La agricultura y los personajes.

En *Trente arpents*, Ringuet recurre a la agricultura para describir a los personajes o a sus actitudes en relación a ésta. Por ejemplo, los Moisan, trabajando su parcela, son descritos por medio del polvo que se levanta con la tarea agrícola: "Tout le monde était là, **le visage plâtré de poudre de grain** que l'humidité et la sueur délayaient." (TA 199).

Por otro lado, el autor caracteriza a Euchariste Moisan como un personaje obstinado y poco atractivo, lo que impide al lector identificarse con él y desear seguir este tipo de vida, caracterizado por su dureza cotidiana.

Ringuet describe a Euchariste Moisan, adalid del trabajo agrícola, como antes lo había sido su tío Ephrem, comparándolo con un prado, utilizando términos en relación con la naturaleza y la agricultura:

"(...) le front, **comme un pré** lourd, **labouré** par les soucis, les inquiétudes et les sueurs; la peau **terreuse** et semblable de **grain** aux mottes brisées par la **herse** avec, au bout des bras épais, les **noeuds** durs des doigts." (TA 168).

12.2.16. La tierra, motivo de la conversación en *Trente Arpents*.

En *Trente arpents*, los vecinos rurales son pocos en palabras e inexpresivos y les resulta difícil hablar. Ejemplos:

"**Ils parlaient** lentement et **peu**, à leur accoutumée, **étant paysans**, donc **chiches de paroles**.
(TA 8).

"Comme il est **difficile de parler**." (TA 63).

"Une prédilection inavouée, certes, comme le sont les affections des gens simples que **ni leurs paroles ni leurs gestes ne livrent jamais**. (TA 165).

Ringuet atribuye esta parquedad al hecho de ser agricultores:

"**Des années de servage à la terre** avaient rendu **précis les gestes** nécessaires." (TA 8).

Sólo de las "cosas de la tierra" hablan con precisión: "(...) seules choses de la **terre** il se peut parler avec précision (...)" (TA 81).

Para el espíritu práctico del campesino, todo pensamiento es inútil en tanto que no engendre un acto (TA 150). En *Trente arpents*, la conversación no es fútil ni cumple una función fálica, sino referencial, para los interlocutores.

La tierra es, junto con la climatología, y las noticias del vecindario ("Naissance, maladie, mort.", TA 92) el único objeto de la conversación:

"La longue après-midi, jusqu'au moment de traire les vaches chacun chez soi, se passait assis côte à côte **sans presque rien dire** quand on s'était donné **les nouvelles de la terre** et des voisins." (TA 11).

Además, constátase en el ejemplo anterior cómo la tierra es equiparada en importancia al hombre y, en su enumeración, además de otorgársele el mismo rango, es incluso antepuesta a las personas, con lo que se acentúa su importancia.

Por otro lado, la jubilación ideal del tío Ephrem consiste en "hablar de las novedades de la tierra":

"(...) quitter tout cela [la culture de la terre] pour vivre doucement au soleil, fumer sa pipe et jouer aux dames les longues journées, et **causer des nouvelles de la terre**, la terre des autres." (TA 23).

Durante los descansos, los campesinos también hablan de la tierra. Ejemplos:

"Et durant les repos brefs où l'un ou l'autre va s'étendre au revers du fossé (...) **parlant de la terre (...)**" (TA 93).

"(...) les hommes par petits groupes allumaient leur pipe en échangeant **les nouvelles de chaque terre.**" (TA 179).

Como dijimos anteriormente, cuando tratamos la función de la tierra, y dado que la conversación gira continuamente en torno a ella, a ojos de Ephrem Moisan, uno de los dones que adornan a Grace Rivers es que, a diferencia de las mujeres de su entorno, no habla sobre la tierra:

"(...) lui, retrouvant en elle tout ce qui, de la femme, lui paraissait le plus désirable au monde: des vêtements qui ne soient pas de travail, **une conversation qui ne soit pas de la terre**, (...)" (TA 163).

12.3. La tierra en *Le Survenant* y en *Marie-Didace*.

12.3.1. Presencia y función de la tierra.

La tierra es un elemento importante en estas dos obras. El precedente literario de *Le Survenant* y *Marie-Didace*, una antología de cuentos de Germaine Guèvremont donde ya aparecían los personajes del Chenal du Moine, incluía la propia palabra "tierra" en su título: *En pleine terre*.

En *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, Germaine Guèvremont se refiere a la tierra continuamente, para plasmar la relevancia que este elemento tiene en la sociedad agropecuaria del Chenal du Moine y empleando para ello términos pertenecientes a su campo semántico, tales como:

"boue", "glaise", "glaiseaux", "lot", "motte", "pâturages", "planche de terre", "plates-bandes", "poussière", "sable", "sol", "talus", "terre", "tourbe", "terre", etc. (LS);

"banc de sable", "bien paternel", "lopin de terre", "poussière", "sable", "talus", "terre", "terres", etc. (MD).

También, la autora acompaña la alusión a la tierra con adjetivos como "pequeño" o "viejo", para subrayar la implicación emocional de los campesinos con respecto a este

elemento: "(...) **petit** lopin de terre (...)" (MD 147), "(...) le **vieux** bien paternel." (MD 147).

Germaine Guèvremont connota de manera positiva a la tierra, empleando para ello términos como "fecunda", "fétil", y "rica", para poner de relieve su fertilidad y capacidad de crear riqueza:

"la terre **grasse** et **riche**." (LS 23).

": (...) des terres **grasses, fécondes**, (...)" (LS 110)

"(...) la terre **grasse** et brune (...), **riche** de promesses, (...)" (MD 30).

"(...) deux cent cinquante acres de **belle** terre, toute **labourée**, parée à recevoir le grain au printemps." (MD 38).

La autora caracteriza a la tierra, elemento inmóvil, como si tuviese brazos con los que agarrarse a su propietario en el momento que éste decide trasmitirla, empleando el verbo "se rattacher" para hacer hincapié en la importancia del nexo que une al personaje Didace Beauchemin y a los campesinos en general con la parcela en la que trabajan:

"Une terre à donner c'est pas une dent qu'on arrache après la porte de cave. Au moment de le céder, le bien des Beauchemin **se rattachait à lui par des fibres tenaces, innombrables**." (MD 121).

Germaine Guèvremont presenta la tierra como un espacio seguro, estático y garante de un tipo de vida tradicional, empleando un vocabulario que insiste en esta idea, utilizando para ello términos como "salvación", "seguridad" ("Là était le **salut**, la **sécurité** pour toujours.", MD 34), acompañado del adjetivo "eternos" y del adverbio "siempre" y ayudándose también de la mayor duración de las vocales nasales (Donohue-Gaudet 63, 65, 66, 68), lo que insiste en la noción de permanencia: "(...) les **longs champs** **infaillibles**, **éternels**, (...)" (MD 34).

Como Ringuet, la autora hace referencia a la tierra antepuesta incluso a las personas, para subrayar la importancia crucial que ésta adquiere para los campesinos que la trabajan: "(...) ceux-là mêmes qui eussent fait bon accueil à la **terre** et au **bien**, y compris la **filles** de David Desmarais, (...)" (LS 32).

También la parcela de tierra designa un espacio donde vivir: "Sur la **terre** voisine, de même grandeur, vivaient David Desmarais et sa fille unique, Angéline." (LS 26).

En *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, otra de las funciones de la tierra es la caracterización de los personajes, como estudiaremos más abajo en el epígrafe "12.3.3. La tierra y los personajes".

La autora asocia el modo de vida agrícola tradicional, en estrecha vinculación con la tierra, con una época que está desapareciendo:

"Où c'est que tu vas sur c'**t'erre**-là? demanda l'Acayenne.

-D'abord prier le bon Dieu au corps... Puis parler. Parlez, torriâble! avec du monde de **mon temps**, puis du monde de ma race!" (MD 92).

En *Marie-Didace*, para el personaje de Phonsine Beauchemin, lleno de rencor y amargura ante la llegada de la Acayenne, la segunda mujer de su suegro, que ella considera como una amenaza, la tierra es símbolo de esperanza, de promesas: "La vision de la **terre**, grasse et brune sous les frais labours, **riche de promesses**, ne fit qu'accroître la rancune de Phonsine." (MD 30).

En el interior de la casa, la tierra es un elemento connotado negativamente, ya que puede causar daños materiales, por lo que la autora acompaña el barro con términos como "manchar", "ensuciar", etc.:

"Deux flaques de boue **maculérent** le parquet." (LS 125).

"(...) Et regarde donc mon plancher tout **sali**, mon plancher frais lavé!" (LS 125).

Efectivamente, el arduo trabajo agropecuario en el ámbito natural se prolonga en el interior de la casa, donde se realizan tareas cuya dureza la autora pone de relieve ("Levée avec le jour à travailler jusqu'aux étoiles.", MD 176), empleando términos que insisten en la idea de cansancio:

"(...) Phonsine qui **n'en pouvait plus**." (LS 86).

"Marie-Amanda, loin d'être dépaysée par l'ouvrage, ne se plaignait jamais de la **fatigue**." (LS 86).

Estudiaremos más adelante la presencia de la naturaleza en el interior del hogar y, en especial, en la cocina, en los epígrafes "12.12.7. Los derivados de la fauna en la cocina" y "12.9.3.3. La flora y sus derivados en la cocina".

12.3.2. La tierra y la economía.

En *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, Germaine Guèvremont trata también la tierra desde una perspectiva jurídica y económica, aludiendo a su propiedad y a su cesión, empleando términos en relación con esta idea, como "poseer", "transmisión", etc., para poner de relieve la importancia que estos elementos tienen en la sociedad y economía agropecuarias en cuyo seno se desarrolla la trama:

"Puis la terre? La terre **revient de droit** à Amable. Si Didace allait la **passer** à l'étrangère, Amable et elle seraient dans le chemin." (LS 129).

"(...) mon père est prêt à **passer la terre** à mon nom." (LS 192).

"(...) en attendant de **posséder** le vieux bien paternel." (MD 147).

Para los habitantes de la pequeña comunidad de Chenal du Moine, la tierra constituye un bien de importancia económica, por su posesión y también por los frutos o réditos que reporta su explotación agropecuaria. Para hacer hincapié en este aspecto económico, Germaine Guèvremont se refiere a la tierra como a un "bien":

"(...) leurs **biens** (...)" (MD 147),

"(...) le **bien** (...)" (MD 22),

"(...) le **bien** des Beauchemin (...)" (MD 145),

"(...) maître du **bien**." (MD 158).

El acto de toma de posesión de la tierra supone la mayoría de edad de Didace Beauchemin como ciudadano de pleno derecho. Nótese cómo se le alude en relación con su reciente adquisición patrimonial y no respecto de una edad determinada: "(...) Didace, vient de **prendre possession de la terre**." (LS 113).

La autora equipara la tierra con la totalidad del patrimonio económico de la familia y menciona el comercio de muebles como una parte de la propia tierra: "Ils en vinrent, ainsi que Didace, à considérer le commerce de meubles comme **une partie permanente de la terre**, (...)" (LS 116).

Germaine Guèvremont alude al modo de transmisión de la propiedad en esta sociedad patriarcal, empleando el adjetivo "paterno", para insistir en su carácter tradicional:

"Le bien **paternel** (...)" (LS 135),

"(...) le bien **paternel** (...)" (MD 145),

"(...) le vieux bien **paternel**." (MD 147).

Por otro lado, el personaje Didace Beauchemin asegura la vida de su segunda mujer, la Acayenne, con respecto de la posesión familiar, lo que subraya la importancia

de la tierra para este personaje campesino y el fuerte vínculo entre ésta y su propia familia:

"J'ai assuré sa vie **sur la terre**, tant qu'elle portera mon nom, le nom des Beauchemin." (MD 30).

"[Didace Beauchemin] lui a assuré sa vie **sur la terre**, (...)" (MD 34).

El hecho de ser propietario de una parcela de tierra cultivable tiene sus prerrogativas, como la de ser el que comienza la siega: "Il avait (...) entamé le champ du **premier coup de faux, tel qu'il appartient au maître du bien.**" (MD 158).

Al igual que Ringuet en *Trente arpents*, Germaine Guèvremont alude a la "donación", un acto jurídico de transmisión de la tierra a cambio de una renta vitalicia para el propietario que, a su vez, cede la explotación de su patrimonio al que paga dicha renta, generalmente el hijo respecto del padre:

"(...) obtenir qu'il se **donne** à nous autres, par **donaison.**" (MD 27).

"(...) un acte de **donaison.**" (MD 73).

"Une donaison. Je veux une **donaison.**" (MD 29). (MD 121).

"(...) mon père est prêt à **passer la terre** à mon nom." (LS 192).

Tanto en *Trente arpents*, como en *Le Survenant* y en *Marie-Didace* y para los agricultores de vocación, como los personajes de Euchariste Moisan y de Didace Beauchemin, la donación se halla negativamente connotada, ya que la tierra y la familia

que la trabaja se hallan vinculadas con estrechos lazos: "Une terre à donner c'est pas une dent qu'on arrache après la porte de cave. Au moment de le céder, le bien des Beauchemin **se rattachait à lui par des fibres tenaces, innombrables.**" (MD 121).

12.3.3. La tierra y los personajes.

Otra de las funciones de la tierra es la caracterización de los personajes y de sus sentimientos en función con su vinculación con la tierra. Germaine Guèvremont establece una oposición entre la mayor parte de sus personajes, sedentarios, que se dedican a las tareas agropecuarias y están estrechamente ligados a la tierra que trabajan, elemento estático, y los recién llegados forasteros, El Survenant y la Acayenne, cuyo referente y anclaje espacial e ideológico es bien distinto, ya que se hallan vinculados a otros elementos más dinámicos, en especial al agua. Sobre este particular, *cfr.* "12.6.2. El agua y los personajes". Analizaremos también esta dicotomía más adelante en el epígrafe "13.15.1. La oposición sedentarismo/nomadismo").

Estudiaremos a continuación la caracterización de algunos personajes en función de su vinculación a la tierra, con ejemplos extraídos de ambas novelas.

Como Ringuet hacía con Euchariste Moisan, Germaine Guèvremont describe a Didace Beauchemin, patriarca de una familia de agricultores y adalid de la agricultura, mediante el empleo de términos agrarios, para poner de relieve la importancia que la agricultura tiene para este personaje: "Sa face **terreuse sillonnée** par l'âge, (...) son vieux coeur **labouré** d'inquiétude?" (LS 113), "(...), sur sa figure **terreuse.**" (LS 201).

En palabras de Didace Beauchemin, un verdadero agricultor es aquél cuyo pensamiento se limita a la tierra y a su cultivo: "Lui, c'est le vrai cultivateur! Quatre garçons, quatre filles, tous **attachés à la terre**, toujours d'accord. Ça pense **jamais à s'éloigner** ni à gaspiller. Et l'idée **rien qu'à travailler et à agrandir le bien**." (LS 158).

Por otro lado, la autora pone de relieve la vejez del hombre, ante su imposibilidad de realizar las tareas agrícolas:

"-Quand est-ce qu'un homme est **vieux**, d'après vous? demanda le Survenant, amusé.

-Ah! quand il est bon rien qu'à renchausser la maison." (LS 105).

"-Mon vieux père, lui, à cinquante-cinq ans, allait encore aux **champs** comme un jeune homme."

(LS 105).

Cuando Didace Beauchemin piensa en el futuro sin la presencia del Survenant, se figura el abandono de la tierra familiar --"Il vit la maison terne et la **terre abandonnée** à elle-même." (LS 120)--, ya que no confía en su hijo único, Amable-Didace, para cultivarla:

"Après lui, la terre des Beauchemin ne vivrait guère: Amable-Didace, le fils unique, (...) **ne serait jamais un vrai cultivateur**." (LS 26).

Sin embargo, Didace Beauchemin cree que el Survenant es de confianza: "(...) un bon travaillant **capable de chaude amitié pour la terre**;" (LS 57) y se hubiera ocupado bien de la parcela: "Le Survenant, lui, **aurait pris soin de la terre**." (MD 96).

Por otro lado, se describe a la primera mujer de Didace Beauchemin, Mathilde Beauchemin, aludiendo a la tierra y a su color, en oposición a la segunda esposa, la Acayenne, vinculada al agua, para hacer hincapié en el carácter campesino y en la relación con la tierra de la primera: "Mathilde couleur de **terre** (...)" (MD 170).

Asimismo, Germaine Guèvremont menciona también a la tierra para expresar los sentimientos de los personajes. Por ejemplo, la autora evoca cómo, a pesar de la estrecha relación de Didace Beauchemin con la tierra, éste deja de trabajarla para subrayar la gran pena que siente por la muerte de su mujer: "Après la mort de sa femme, Didace avait laissé plusieurs choses en sémence sur la **terre**: il n'avait le coeur, pour ainsi dire, à rien d'autre que sa **peine**." (LS 60).

A pesar de que Germaine Guèvremont configura al Survenant como un personaje nómada, su origen parece estar ligado a la tierra y Didace Beauchemin elucubra sobre su procedencia rural: "D'après moi, c'est le garçon de quelque gros **habitant**. Il en sait **trop long... sur la terre**." (LS 206).

La autora describe a Marie-Didace acompañada de su abuelo, Didace Beauchemin, que le sirve de mentor en su aprendizaje de las tareas agropecuarias: "**Guidée par la main du père Didace**, la main de la petite plonge dans le quart. Une poignée de moulée aux petits cochons (...). Une poignée de grain aux poules." (MD 143).

La caracteriza también como muy vinculada a la tierra y a su cultivo, acompañándola de menciones a ésta, para poner de relieve su estrecha relación: "(...), elle écoutait, par ce midi de juin, sa première musique de la **terre**." (MD 144).

Didace Beauchemin considera a su hijo Amable Didace como un personaje estático, empleando la expresión alusiva a términos agrarios "plantado en tierra", para poner de relieve el sedentarismo del personaje: "Là où il est toujours **planté en terre**." (MD 116).

Para Germaine Guèvremont, el hecho de ser sedentario va ligado al concepto de "enraizamiento", por lo que, cuando Amable Beauchemin, paradigma del sedentario, se va, empujado por las circunstancias y apoyado por su mujer, para forzar una decisión en su padre, Didace, la autora alude a que se "arranca" del suelo: "Brusquement, comme s'il **s'arrachait**, il se mit à marcher à longues enjambées." (MD 105).

La autora plasma una dicotomía entre los personajes en función de su relación con la tierra: sedentario/nómada. Para hacer hincapié en la visión del nómada, la autora narra cómo el Survenant se refiere a los sedentarios campesinos, reprochándoles no haber visto nada salvo el mismo sitio, la tierra que trabajan: "(...) vous aimez mieux piétonner **toujours à la même place**, pliés en deux sur vos terres (...) Sainte bénite, vous aurez donc **jamais rien vu**, de votre vivant!" (LS 188).

Por otro lado, para subrayar el sentimiento de desolación y desamparo de Alphonsine, se menciona que se siente como "abandonada" en una vasta extensión de

tierra: "(...), Alphonsine agonisa comme seule et **abandonnée** sur une vaste **terre** d'injustice." (LS 131).

Además, la autora describe metafóricamente a su personaje Phonsine como un "grano" frente al resto de la espléndida cosecha para subrayar su humildad y falta de autoestima: "Parmi les avoines ardentes et soleilleuses, elle ne serait plus que l'humble **grain** noir qu'une main dédaigneuse rejette loin du crible." (MD 166).

12.3.4. El trabajo de la tierra: la agricultura.

Germaine Guèvremont emplea una serie de términos relacionados con la agricultura y la ganadería para plasmar con verosimilitud la vida agropecuaria de la pequeña comunidad rural del Chenal du Moine:

"battait", "bergères", "bergerie", "bêtes", "blés", "champs", "clos", "clôtures", "crible", "cultivateur", "cultivateurs", "écurie", "engraissé", "étable", "faire le train", "fauchait", "faucheur", "faucille", "faux", "fléau", "foin", "grain", "grange", "granges", "habitant", "journalier", "labours", "outil", "outils", "poulailler", "quérir", "râteaux", "récolte", "scie", "sillon", "tâche", "travaux", "trayait", etc. (LS).

"avents", "avoine", "avoines", "battage", "bêtes", "blé", "botte", "bottes", "campagne", "champ", "champs", "clôtures", "crible", "défricher", "ensemencer", "épi", "étable", "faucher", "faucheuse", "faux", "foin", "fourche", "fourchon", "fourrager", "grain", "grainages", "grange", "granges", "grenier", "instrument aratoire", "labourée", "moulin", "moulée", "mûrir", "outil", "paille", "pâturage", "pâturages", "piquer", "potager", "prairies", "récoltes", "semence", "sillon", "sillonna", "traire", "traite", "troupeau", etc. (MD).

La autora utiliza la agricultura para la descripción del entorno en que se desarrolla la trama de su novela, y para poner así de relieve su estrecha vinculación con la sociedad que describe: "Il y avait les **champs** plans et féconds, (...). Il y avait les **granges** solides, regorgeantes et, en face, la grande commune pour les **pâturages**. (MD 70).

La condición de campesino va estrechamente ligada al trabajo de la tierra. Germaine Guèvremont caracteriza a la familia Beauchemin por su predilección hacia la ardua labor agrícola, y el patriarca, adalid del trabajo agrícola, Didace Beauchemin, descalifica a su hijo Amable como miembro de la familia, para poner de relieve el miedo de este hijo por el duro trabajo:

"Mais, Amable, lui, je peux presque pas compter dessus pour prendre soin de la terre. Quand je serai mort, aussi vrai que t'es là il la laissera aller. **Il est pas Beauchemin pour mon goût. L'ouvrage lui fait peur, on dirait.**" (LS 159).

Incluso cuando la autora evoca la reflexión de Didace Beauchemin lo hace con relación a los surcos del arado: "(...) **sillona** sa pensée (...)" (MD 11).

Al igual que Louis Hémon y Ringuet, Germaine Guèvremont emplea también la agricultura para describir los sentimientos de los personajes y poner de relieve su cansancio, insistiendo en la dureza del trabajo agrícola y en el esfuerzo que éste supone, con términos tales como "fatigue", "ouvrage", "répit", "suaient", "souffle", etc. (LS):

"(...) sa poitrine demi-nue encore moite des **sueurs** d'une **longue** journée de labour, (...)" (LS 20).

"(...) Amable, verdâtre de **fatigue**, essayait sur la manche le sang qui coulait du nez." (LS 36).

"Le même soir, tandis que les deux Beauchemin ne demandaient qu'à se faire piloter les reins, **tellement ils étaient restés de fatigue**, (...)" (LS 37).

"(...) des gouttelettes de **sueur** au front, (...)" (LS 149)

Germaine Guèvremont recurre también a la comparación con un perro para poner de relieve la dureza del trabajo agrícola: "Tu vas crever **comme un chien** et ça sera ben bon pour toi." (LS 126).

En *Marie-Didace*, la autora evoca también la agricultura para describir los sentimientos de los personajes y poner de relieve su cansancio comparándolo a una fatigosa jornada en el molino: "J'ai mal à tous les membres. Je vous dis, je reste moulu **comme après une grosse journée de battage au moulin.**" (MD 156).

La autora atribuye capacidad de mando al trabajo agrícola, para poner de relieve lo duro y la relevancia de éste: "(...) **l'ouvrage commande** dans le champs." (LS 29).

El empleo de verbos como "esperar", negando la noción de "partida", sirve para hacer hincapié en el concepto de permanencia y tradición ligados a la agricultura: "Ta grange **attendra**. Elle **partira** toujours **pas au vol?**" (MD 195).

Por otra parte, a lo largo de las dos novelas, se alude continuamente al trabajo agrícola, connotándolo también positivamente, asociándolo para ello con el adjetivo "buena", para poner de relieve la predilección del personaje por este tipo de vida,

frecuentemente en relación con Didace Beauchemin: "Il n'aimait rien autant que de se tailler une **bonne journée d'ouvrage**." (LS 60). Asimismo, Germaine Guèvremont, hace hincapié en la alegría de los campesinos, para connotar positivamente la vida rural:

"Une femme les entendant **rire**, s'approcha pour mettre son grain dans la conversation:

-Ah! vous autres, vous êtes bien **heureux**, les **cultivateurs**!

Ça se voit: vous faites rien que **rire** (...)" (LS 95).

La autora caracteriza la vida rural como una existencia poco ambiciosa, en la que se se tiene necesidad de pocas pertenencias materiales:

"Soudain l'un résuma tout haut l'**ambition** de la plupart d'entre eux:

-Tout ce que je demande, c'est un petit faneau à avoir soin: (...). Ben logé. Ben chaussé. De l'huile en masse. Trente belles piastres par moi à moi. Rien qu'à me nourrir, et à me vêtir, me v'là **riche!**" (LS 105).

A diferencia de Ringuet, Germaine Guèvremont concibe la agricultura como una vida libre, opuesta al vasallaje feudal. Nótese cómo la autora hace hincapié en esta concepción como propia del canadiense en oposición a sus antepasados de origen francés:

"Le Français, une fois Canadien, préférerait exploiter un lot de la grandeur de la main qu'un **domaine seigneurial** dont il ne serait encore que le **vassal** et que de toujours devoir à quelqu'un **foi, hommage et servitude**." (LS 156).

En *Le Survenant*, la tierra es también el objetivo vital de los agricultores: "(...), **l'objet de son rêve**: des **terres grasses, fécondes**, (...)" (LS 110).

La presencia de la agricultura es constante en ambas novelas, ya que la mayor parte de los vecinos del Chenal du Moine se dedica a este sector. Sin embargo, el personaje de Angéline Desmarais, impedido para los grandes esfuerzos físicos que exige el trabajo del campo, se consagra a un cultivo más restringido, pero cultivo en suma, la floricultura, en un entorno más limitado, el jardín que rodea su casa: "À mesure que le temps passa, Angéline refoula son rêve et reporta **sur les fleurs** une partie de sa dévotion." (LS 56).

La agricultura sirve también de referencia para evocar metafóricamente las circunstancias cotidianas: "Gros farceurs et conteurs d'histoires comiques, ils jetaient à la volée, de maison en maison, la **semence** d'une doctrine." (MD 84). Para mayor detalle sobre este extremo, *cfr.* "13.6. La metáfora y la alegoría en relación con la naturaleza en *Le Survenant* y en *Marie-Didace*".

12.4. El agua en *Maria Chapdelaine*.

En *Maria Chapdelaine*, Louis Hémon utiliza todo un campo semántico referente al agua y a sus diferentes estados. Ejemplos:

"s'ameublir" [la neige], "bancs de glace", "berge", "couche d'eau", "courant", "chute", "chute d'eau", "chutes", "eau", "eau claire", "eau rapide", "eau glacée", "eau figée", "écume", "fontaine", "fondre" [la neige], "fondrières", "gel", "gelée", "glace", "glaçons", "gouttes", "île", "lac", "lac Saint-Jean", "mer", "il mouille", "nappe glacée", "neige", "neige fondue", "neige soulevée en poudre", "plaques de neige", "pluies", "plus" (verbo "pleuvoir"), "pluie", "rivière", "rivière Alec", "rivière Croche", "rivière Ouatchouan", "rivières", "rivières torrentielles", "rivière Vermillon", "rive", "ruisselets", etc.

El agua aparece, por tanto, bajo diferentes formas y con funciones diversas, como estudiaremos a continuación con ejemplos del texto.

12.4.1. El río.

En *Maria Chapdelaine* hay diversas alusiones a los ríos y a términos en relación con éste. Por ejemplo:

"berge", "courant", "rivière", "rivière Alec", "rivière Croche", "rivière Ouatchouan", "rivières", "rivières torrentielles", "rivière Vermillon", "rive", "ruisselets", etc.

Louis Hémon menciona el río en diferentes pasajes, casi siempre vinculado con el deshielo y la llegada de la primavera. Por ejemplo, recordemos la escena en que Samuel y Maria Chapdelaine cruzan en trineo el río que comienza a deshelse.

El autor connota al río positivamente, en oposición al bosque, connotado negativamente, como veremos posteriormente. Para establecer esta antítesis, Louis Hémon utiliza el color, seleccionando un adjetivo que pone al agua en relación con la idea de claridad ("eau **claire**", MC 26), mientras que describe al bosque como oscuro (*vid infra* "12.7.2. El bosque" y "13.13.8.1. La oscuridad del bosque").

En efecto, el río es concebido como un elemento de apertura y contrapuesto al bosque, espacio cerrado al que el río a su paso obliga a abrirse (MC 24, 25) (*vid infra* "12.7.2.3. El bosque y la connotación").

12.4.2. La lluvia.

A ojos del personaje de Maria Chapdelaine la lluvia es un elemento positivo, ya que está en relación con el fin del invierno y la consiguiente llegada de su pretendiente François Paradis. La lluvia es sentida como un elemento liberador de la opresión invernal y tiene como función anunciar la primavera, que termina con la espera invernal. Así, el sonido de la lluvia es caracterizado como "suave", con un adjetivo positivamente connotado: "(...) crépitement **doux** de la pluie, (...) " (MC 41).

12.4.3. La nieve.

Dado el contexto en el que se desarrolla la novela, con unos inviernos largos y nevados, la nieve es un elemento con presencia bastante frecuente en *Maria Chapdelaine*.

Louis Hémon alude a la nieve empleando diferentes términos, algunos de ellos sinónimos, cuya función es evitar la repetición del mismo vocablo, conferir riqueza léxica a las descripciones y dar testimonio de la variedad existente para este elemento tan frecuente en la sociedad a la que se refiere. Ejemplos:

"l'eau figée", "flocons serrés", "la fonte des neiges", "poudre" [verbo "poudrer"], "la petite neige", "nappe glacée", "la nappe blanche", "neige", "fondre" [la neige], "s'ameublir" [la neige], etc.

Nótese cómo la alusión a la nieve se complementa frecuentemente añadiendo una descripción de su estado, dada la importancia que éste tiene para el entorno en el que transcurre la novela, donde la climatología puede suponer una cuestión de vida o muerte, como en el caso de François Paradis. Así, y con la preocupación por la exactitud que caracteriza a Louis Hémon, el autor emplea diferentes vocablos, que precisan el estado exacto de la nieve, por ejemplo: "neige **dure**", "[neige] **fine** et **sèche** comme un **poudre**", "neige **fondue**", "neige **semi-liquide**", "poudre" (verbo "poudrer"), "neige soulevée en **poudre**", "**plaques** de neige", etc.

También, Louis Hémon describe el modo en que la nieve cae aludiendo metafóricamente al aleteo de una mariposa: "La neige (...) faisait un **papillonnement** blanc (...)" (MC 181).

En *Maria Chapdelaine*, la nieve está directamente relacionada con la inmovilidad y estatismo del invierno, una estación de espera de la llegada del buen tiempo, que significa para la protagonista el regreso de François Paradis. Así, la nieve es, en connivencia con el bosque, el invierno y otros factores, causante del óbito de François Paradis, que se extravía durante una fuerte nevada, por lo que, para hacer hincapié en esta idea, Louis Hémon la pone en relación con el concepto de la muerte.

12.4.4. El hielo y el deshielo.

En *Maria Chapdelaine*, Louis Hémon alude también al hielo utilizando expresiones diversas para evitar la repetición y la monotonía que hubiera supuesto la repetición continua del término "glace", tales como:

"couche d'eau", "gelée", "gel", "glace", "glaçon", "eau figée", "eau glacée", etc.

En la novela, el hielo es un elemento cargado de estatismo. Así, frente al agua, dinámica ("courante", "eau rapide"), el hielo es descrito como "eau **figée**", haciendo hincapié en esa inmovilidad.

Frente al duro y nevado invierno, el deshielo está positivamente connotado, pues acerca a la protagonista a la ansiada primavera que traerá de vuelta a François Paradis. Para transmitir esa sensación de esperanza y alegría por el comienzo de la primavera,

Louis Hémon emplea vocablos connotados positivamente como "bendita" y "liberado", así como el adverbio "alegremente":

"(...) la rivière Péribonka(...) s'était **libérée** (...)" (MC 43).

"(...) la rivière Péribonka (...) charriait **joyeusement** (...)" (MC 43).

"(...) l'époque **bénie** de la terre nue et des rivières **délivrées** (...)" (MC 241).

Nótese en el ejemplo anterior cómo Louis Hémon evoca la idea de desnudez respecto al deshielo. En este caso, se trata de un concepto positivo, que el autor pone en relación con la idea de libertad, para subrayar el hecho de que la naturaleza se desembaraza de la nieve, con la llegada de la primavera.

12.5. El agua en *Trente arpents*.

En *Trente arpents*, el agua tiene una presencia importante y continua. Ringuet utiliza una amplia panoplia de términos relacionados con este elemento y alude a su campo semántico para la descripción de paisajes, en sus diferentes formas: río, mar, lluvia, hielo, granizo, nieve, etc. Ejemplos:

"archipel", "coulait", "coule", "crête", "fleuve", "écume", "eaux", "gelé", "glace", "îlot", "marée", "mer", "neige", "onduler", "pluies", "rivière", "ruisseau", "rives", "vague", "vagues", etc.

En *Trente arpents*, el agua y el mar son elementos que simbolizan la libertad, en oposición a la tierra, que es un elemento que subyuga y esclaviza al hombre. En este sentido, Ringuet pone al agua en relación con la noción de "huida", etc.: "(...) la **fuite** des **eaux** vers le golfe et la mer." (TA 132).

No obstante, en *Trente arpents* también Ringuet emplea el agua como elemento delimitador o barrera entre lo propio y lo ajeno, así como para subrayar esa sensación angustiante de espacio cerrado: "(...) cet horizon fermé par le bandeau de la forêt et **la** **barrière fluide des eaux** du fleuve (...)" (TA 133).

Ringuet asimila alegóricamente las granjas con un archipiélago, para insistir en la situación de aislamiento que supone vivir en la granja: "Sa ferme était un îlot d'humanité dans l'archipel des fermes voisines." (TA 112).

Frecuentemente, emplea el agua como un elemento dinámico de referencia, cuya función es conferir movimiento a las descripciones. Ejemplos:

"(...) comme l'écume **mobile** sur la **crête** d'une **vague**." (TA 132).

"(...) parmi les **vagues** blondes des épis (...)" (TA 71).

Ringuet evoca frecuentemente el agua para la creación de imágenes. Por ejemplo, para explicar la inmutabilidad de la naturaleza, Ringuet pone en labios de Albert esta imagen:

"L'**eau coule** et jamais la même **eau** ne repasse deux fois devant nos yeux; mais la **rivière**, elle, reste inchangée." (TA 133).

El agua se emplea también para describir la reacción de los quebequeses frente a la guerra, que es metafóricamente equiparada a un incendio, aludiendo a éste como a una marea de llamas. Ejemplo:

"Ils fuyaient comme fuient les cerfs, les ours, les orignaux, tout le courageux peuple des grands bois quand dans la forêt en feu s'avance **la marée** crépitante des flammes." (TA 198).

Para mayor detalle sobre el empleo de la comparación en referencia al agua, véase más adelante el apartado "13.2.1.2. La comparación con el agua".

También se evocan otros términos relacionados con el agua, como la lluvia, el hielo o el granizo, cuya presencia acompaña la narración a lo largo de toda la obra, para hacer hincapié en la relevancia de los elementos naturales en el entorno descrito:

"Sur la **rivière**, lentement, les **pluies** tièdes pourrissaient l'écorce des **glaces**; (...)" (TA 69).

"(...) l'impitoyable mitraille de la **grêle**." (TA 131).

Ringuet menciona los ríos continuamente para describir el entorno donde se desarrolla la primera parte de la novela. El agua del río funciona como elemento delimitador que bordea la tierra, como hemos estudiado antes: "**Rivière** et coteau enserrent un triangle de terre (...) jusqu'à ce que la **rivière** ne soit plus là-bas qu'un reflet entre les arbres." (TA 120).

12.5.1. La navegación.

En relación directa con el agua, el campo semántico de la navegación tiene una importante presencia en *Trente arpents*. Por ejemplo: "ancrés", "enlisé", "mât", "navire", etc.

Ringuet emplea imágenes que hacen alusión al campo de la navegación para la descripción del paisaje. Por ejemplo, el campanario de la población de Labernadie es comparado al mástil de un navío hundido en la arena:

"Labernadie dont on voyait le clocher de métal briller au-dessus d'une ondulation du terrain **comme le mât d'un navire enlisé dans les sables**." (TA 81).

En otro pasaje los caballos están "anclados" en el viento:

"Après les quatre jours de pluie de la semaine dernière, j'ai été obligé d'en sortir trois de suite avec mes j'ouaux, qu'étaient **ancrés** dans le vent'-de-boeuf devant chez vous." (TA 146).

Para más ejemplos, *vid* "13.2. La comparación en relación con la naturaleza en *Trente arpents*".

12.6. El agua en *Le Survenant* y en *Marie-Didace*.

En *Le Survenant* y *Marie-Didace*, el agua tiene una presencia importante y continua, ya que la trama se desarrolla principalmente en la pequeña comunidad del Chenal du Moine, cuya traducción literal al castellano es el "Canal del Monje". Se trata de una zona agropecuaria situada sobre un terreno plagado de canales e islas, en constante relación con el agua. Así, Germaine Guèvremont alude frecuentemente al agua y a una amplia panoplia de otros términos en relación con ésta tales como:

"archipel", "baies", "baigna", "berge", "berges", "bord de l'eau", "bordées de neige", "chenal", "chenaux", "coup d'eau", "cours d'eau", "coulait", "dégouttait", "eau", "eau claire", "eau glacée", "eaux", "écumait", "évier", "flaques d'eau", "fleuve", "flocon", "flocons", "gel", "gelée", "glace", "goutte", "gouttelettes", "gouttière", "jets", "île", "îlets", "inonda", "inondation", "inondations", "lac", "mare", "méandres", "mer", "mers", "moite", "mouilla", "neige", "neigeait", "neiger", "neigeotte", "neyer", "noyade", "noyée", "noyer", "ondes", "pluie", "pompe", "poudrerie", "rigolets", "rive", "rives", "rivière", "rives", etc. (LS).

"bancs de neige", "bassin", "berges", "brins de neige", "chenal", "chenaux", "côte", "coup d'eau", "courant", "eau", "eau douce", "eau salé", "enneigés", "flaques", "flaques d'eau", "fleuve", "flocons", "glace", "glace vive", "goutte à goutte", "goutter", "grelots", "île", "îles", "îlets", "inondé", "lac", "mare", "marée", "motte de glace", "il mouille", "nage", "neige", "neiger", "neigera", "neiges", "noyé", "nuage de neige", "pont de glace", "poudrerie", "poudreuse", "puits", "remous", "rivière", "rosée", "ruisseau Jean", "vague", "vagues", etc. (MD).

La pequeña comunidad del Chenal du Moine está rodeada por una miríada de islas, de entre las cuales se mencionan: "Île à Pierre", "Île-aux-Raisins", "Île d'Embarras", "île de Grâce", "île des Barques", "île du Moine", "Île Saint-Ignace", "Îlette à Bibeau", etc. (LS); "Île à la Croix", "Île de Grâce", "Île Plate", "Île Saint-Ignace", etc. (MD).

Con respecto al agua en sí, Germaine Guèvremont le atribuye generalmente las cualidades de claridad y transparencia, empleando para ellos términos relacionados con la luz y el sol:

"(...) l'eau **claire** (...)" (LS 152).

"(...) la **transparence** de l'eau" (LS 153).

"(...) dans un chenal de **lumière** entre l'ombrage de deux îles, (...)" (LS 153).

"(...) le **fleuve** (...) dressait une grande nappe d'eau **claire** que le **soleil** paraît d'énormes gerbes d'or." (LS 167).

En contraste con la claridad del agua, se evoca el agua turbia para insistir en la manera de afrontar las circunstancias: "(...), de manière à laisser aux choses, comme à l'eau **brouillée**, le temps de déposer sa lie." (LS 115).

Asimismo, la autora recurre al agua fundamentalmente para configurar el entorno, los personajes y los sentimientos de estos, como analizaremos a continuación con ejemplos de ambas novelas. Así, el discurrir del agua evoca la tranquilidad del entorno:

"Entre la route à ses pieds et les pâturages communaux de l'île du Moine, **l'eau du chenal coulait, paisible et verte**. Au nord, deux colonnes de fumée vacillaient au large de l'île à Pierre: un paquebot remontait le **fleuve**." (LS 23).

"(...) la **rivière** qui **écumait**, moutonneuse, (...)" (LS 33).

"Leurs yeux, ainsi que d'un commun accord, cherchèrent la **rivière**. On eût dit que le **fleuve** complice voulait fêter quelque convive rare: entre deux coteaux sablonneux, il dressait une grande **nappe d'eau** claire que le soleil paraît d'énormes gerbes d'or." (LS 167).

En el interior de la casa, el agua es un elemento que puede causar daños materiales, por lo que cuando el Survenant la derrama por el suelo, Phonsine se disgusta y se lo reprocha al forastero para insistir en esta idea:

"(...) se mit à lancer l'**eau** hors de l'évier de fonte, sur le rond de tapis, et même sur le plancher (...)" " (...) Phonsine qui, mécontente du **dégât**, lui reprocha: (...)" (LS 20).

Germaine Guèvremont evoca también el agua bendita en relación con la religión católica que, como estudiamos anteriormente, ocupa un lugar importante en ambas novelas (*cf.* "11.3.5.5.1. Presencia y función de la religión") y menciona el agua bendita: "(...) tellement qu'il se débattit plus que sept fois le diable dans l'**eau bénite** (...)" (LS 115).

Asimismo, la autora se sirve del agua para describir el transcurso del tiempo, como analizamos en el epígrafe "11.3.5.2. El transcurso del tiempo y el agua".

De igual modo, Germaine Guèvremont recurre al campo semántico del agua para describir el movimiento ondulante de los elefantes del circo: "Puis **ondule** la longue **vague** grise des éléphants à la queue-leu-leu." (LS 170).

Por último, el agua adquiere protagonismo en las conversaciones de los personajes, fundamentalmente para plasmar su relación con el tiempo meteorológico y también con el transcurso del tiempo cronológico. Por ejemplo, se menciona el hecho de que el agua se hiele para marcar la llegada del invierno:

"-L'**eau** doit commencer à être forte sur le **fleuve**?

-Elle épaissit tout le temps." (MD 60).

Otras veces la conversación con respecto al nivel del agua adquiere una mera función fáctica: "Même s'ils avaient peu de choses à dire, ils échangeaient de brèves remarques sur l'**eau** haute ou l'**eau** basse, (...)" (LS 24).

12.6.1. El agua como un elemento peligroso.

Por otra parte, Germaine Guèvremont también concibe el agua como un elemento peligroso, negativamente connotado, que trae desgracias e inundaciones, expresando esta idea con términos tales como "ahogado", "inundado", etc. Por ejemplo, la autora alude al agua para situar la casa de la familia Beauchemin en el espacio, oponiéndola a la tierra firme, y mencionando el peligro de riadas, igual que cuando relata la historia del Chenal du Moine en relación con la inundación del Miércoles Santo de 1865 (LS 118-119).

"Au milieu de la plaine, parmi les maisons espacées et pour la plupart **retirées** jusque dans le haut des **terres**, **loin** de la **rivière** et de la route avoisinante, afin de parer aux **inondations**, (...)" (LS 24).

En *Marie-Didace*, Germaine Guèvremont reitera esta idea del agua como un elemento peligroso cuando menciona el fin de Ephrem Beauchemin, hijo de Didace, que había perecido ahogado:

"Ephrem s'est **noyé**, un midi de juillet;" (LS 87).

"Après la **noyade** d'Ephrem, (...)" (LS 129).

"(...) le fils **noyé** dans une jonchaie (...)" (MD 170).

Por otro lado, también en *Marie-Didace*, la profundidad del pozo, elemento fuertemente relacionado con el agua, inspira un terror casi irracional a Phonsine, quien evita acercarse a éste, que le recuerda las pesadillas en las que teme caerse dentro: "Et jamais elle ne passait près du **puits**." (MD 158).

12.6.2. El agua y los personajes.

En *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, una de las funciones de la mención del agua es la de ayudar a caracterizar a los personajes. Si estos guardaban una estrecha relación con la tierra, en oposición, los forasteros se hallan vinculados a otros elementos, fundamentalmente el agua.

Por ejemplo, en *Le Survenant*, el agua, elemento que fluye, dinámico, es símbolo del transcurso de la vida de este actante que representa la existencia nómada por

excelencia, siempre en movimiento. De hecho, el propio personaje reconoce que se ha detenido en el Chenal du Moine más tiempo del que lo ha hecho en ningún otro sitio y lo achaca a la presencia del agua:

"...Peut-être parce qu'il y a de l'**eau** que j'aime à regarder passer, de l'**eau** qui vient de pays que j'ai déjà vus... de l'**eau** qui s'en va vers des pays que je verrai, un jour... (...)" (LS 166).

En particular, Germaine Guèvremont evoca el agua en relación con el personaje del Survenant desde la primera página, en que éste llega a casa de los Beauchemin y acciona la bomba de agua para lavarse, poniéndolo todo chorreando, ante el disgusto de Phonsine:

"Puis il fit jouer la **pompe** avec tant de force qu'elle geignit par trois ou quatre fois et se mit à lancer l'**eau** hors de l'évier de fonte, sur le rond de tapis, et même sur le plancher où des noeuds saillaient çà et là." (LS 19).

Germaine Guèvremont también menciona la navegación respecto del Survenant para subrayar su carácter nómada. Por ejemplo, cuando éste toma una taza de té, el movimiento del líquido forma "olas" que nacen de su aliento:

"(...) sans lever la vue de la soucoupe où son thé refroidissait, son seul souci, on eût dit, étant de surveiller les courtes **vagues** que son souffle faisait naître dessus." (LS 72).

La autora recurre al agua como referente para caracterizar al Survenant y poner de relieve su peculiar modo de vida que lo opone al resto de sus sedentarios vecinos. Por ejemplo, Didace y Phonsine Beauchemin comparan respectivamente al Survenant con una isla, insistiendo sobre su falta de lazos y su carácter nómada e independiente:

"T'es gros et grand. T'es presque pris **comme une île** et t'as pas l'air trop, trop ravagnard... " (LS 22); "(...) il était presque pris **comme une île (...)**" (MD 35).

El personaje de la Acayenne guarda una estrecha relación con el agua y, en palabras del Survenant, Germaine Guèvremont compara su mirada con el agua del río, para destacar su naturaleza cambiante:

"(...) cette douceur qu'elle vous a dans le regard et qui est pas disable. Des yeux **changeants comme l'eau de rivière**, tantôt gris, tantôt verts, tantôt bleus. (LS 186).

"(...), les regards des deux femmes se croissèrent, celui de l'Acayenne, fuyant, glauque, insaisissable. <<Des yeux tantôt bleus, tantôt verts, **changeants comme l'eau de la rivière**>>, avait dit le Survenant." (MD 20).

Los ojos de la Acayenne se mueven mucho y son azules, color del agua, para plasmar la relación de ésta con aquélla: "Arrête-les de bouger, tes **yeux couleur d'eau**." (MD 98).

Germaine Guèvremont caracteriza a la Acayenne, en palabras de su segundo esposo, Didace Beauchemin, como si, rodeada de agua, fuera una isla, para hacer hincapié en su aislamiento dentro del núcleo familiar:

"Elle est jamais avec nous autres. On dirait **une île éloignée de la terre ferme**. Chaque fois qu'elle vient nous retrouver, c'est comme si elle faisait un effort, comme si elle devait **traverser de l'eau, ben de l'eau**" (MD 39).

El agua juega también un papel importante en relación con el personaje de Didace Beauchemin. Por ejemplo, lo primero que este personaje hace cuando se despierta es dirigirse al borde del agua: "Son premier soin, une fois levé, avant même de se rendre à l'étable, fut d'aller au **bord de l'eau**" (LS 70).

El objetivo vital de Didace Beauchemin se halla también en relación con el agua, para poner de relieve su afición por la caza:

"-Moi, dit le père Didace, quand je serai vieux, je voudrais avoir une cabane (...), **au bord de l'eau, proche du lac**, avec un p'tit bac, et quelques canards dressés dans le port..." (LS 105).

Germaine Guèvremont utiliza la imagen del agua hirviendo para aludir al enfado de Didace Beauchemin referente por la pérdida de su canoa: "La figure cramoisie, il **bouillonnait** de colère (...)" (LS 158).

Por su parte, Didace Beauchemin increpa a su nuera con una imagen referente al agua para designar la insistencia de Phonsine: "Elle est là qui tourne tout le temps dans la même **eau**." (LS 77).

Marie-Didace es un personaje que tiene una estrecha relación con la naturaleza: En particular, se esboza una relación singular con el agua, mientras que su madre teme su propia caída y la de su hija al pozo, como señalamos anteriormente.

Germaine Guèvremont recurre también al agua para hacer hincapié en la interrelación y cercanía de la naturaleza con la vida cotidiana de los personajes y aludir metafóricamente a los sentimientos de estos, como estudiaremos con más detalle en

"13.6. La metáfora y la alegoría en relación con la naturaleza en *Le Survenant* y *Marie-Didace*". Por ejemplo, la autora recurre al agua de lluvia para plasmar la tristeza del personaje, asociando la lluvia, y más tarde la nieve, con las lágrimas:

"(...) elle **sanglotait** si fort (...). Elle **pleura** toutes ses **larmes** (...). Au dehors une tempête de **neige** succédait à la **pluie**." (LS 131).

"Vainement elle chercha à refouler puis à dérober ses **larmes**: elles tremblèrent d'abord par **petits grains**, au bord des cils, **comme la pluie fine**, indécise; puis elle tombèrent par **brins drus** sur ses lèvres **comme la pluie chaude de l'été**; puis par grosses **gouttes**, (...) **comme l'ondée**." (LS 171).

"De nouveau la **peine** s'échappait **goutte à goutte**." (MD 70).

"Phonsine, les yeux dans l'**eau**, s'efforça de sourire, mais elle éclata en sanglots." (MD 112).

Au troisième éveil, la même poussé douloureusement l'envahit avec plus de vigueur, **comme une marée montante**." (MD 125).

Para subrayar el sentimiento de abandono de Angéline Desmarais ante la partida del Survenant, la autora recurre a la caída de la nieve, ya que la llegada de ésta y, por ende, del invierno, significan que la partida del Survenant es definitiva: "Maintenant l'abandon, de plus en plus lourd, tombait sur elle, comme la **neige** sur la plaine." (MD 59).

La llegada de la remisión del dolor y de la alegría se equiparan a la ola:

La douleur s'éloigna, **comme la vague** se retira, (...)" (MD 124).

"Avec la joie, le sang, par **ondes** chaudes, afflua en elle." (MD 134).

Germaine Guèvremont también recurre al agua tomándola como referente de sus comparaciones (*cf.* "11.20.1. La comparación con el agua):

"Las paroles coulèrent paisibles et fortes, de la bouche du prêtre, **comme l'eau**, patiente et sereine, d'une belle rivière, tantôt sinueuse, tantôt droite, sans tumulte, sans remous, assurée de se confondre bientôt à la mer." (MD 170).

12.6.3. La navegación.

En *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, el campo semántico de la navegación se halla continuamente presente:

"à bord d'", "accostage", "à la cordelle", "amet", "ancre", "barge", "barque", "bateaux", "berges", "canot", "chantiers maritimes", "chaloupe", "Débarque!", "embarcation", "embarcations", "en flotte", "chaland", "en halant", "gouvernail", "gouvernait", "mâts", "navigua", "naviguer", "navigateurs", "navigation", "phare", "percher", "port", "quai", "rame", "rames", "tolets", "vaisseaux", "voile", "yatch", etc. (LS).

"accoster", "amarre", "barque", "bateau", "bateaux", "calfats", "canot", "canot de chasse", "chalands", "chaloupe", "chavirer", "corvette", "débarqua", "décoster", "dérive", "eau salée", "embarquer", "inondé", "marée", "mariniers", "mer", "naufnage", "navigateurs", "naviguais", "naviguait", "navigué", "naviguer", "port", "poulie", "proue", "quai", "rames", "raz de marée", "steamboats", "steamer", "tolets", "trois-mâts", "vagues", etc. (MD).

Germaine Guèvremont acude también a la navegación para la descripción del entorno y de los personajes. Por ejemplo, menciona su campo semántico para la descripción alegórica del atardecer, asimilando la nube con un barco que se dirige a puerto:

"Au ciel, un long **nuage** gris en forme de **bateau** voguait vers **le port du couchant**, nacré de rose et d'ambre. Sur le fleuve, un trois-mâts naviguait vers la mer." (MD 181).

Una de las numerosas islas es comparada con un barco: "(...) entre toutes les îles, elle aimait l'Île à la Croix dont la pointe verte représentait à ses yeux la **proue d'un bateau** paré de verdure." (MD 151).

Y la descripción de la cercana localidad de Sorel va estrechamente ligada a la navegación. Por ejemplo, un establecimiento lleva por nombre "L'Ami du Navigateur" y es en el puerto donde Amable encuentra trabajo como descargador cuando se marcha de casa de su padre.

Germaine Guèvremont emplea el término "mar" para mencionar la gran cantidad de patos que pueblan el lago: "(...), il avait vu au lac **une mer** de canards." (LS 63).

Otros ejemplos en los que se alude al campo semántico de la navegación son:

"Après on voyage à **la grande eau** toute la belle journée." (LS 121).

"Arrivé au **quai**, pendant que, penché au dessus de la **chaloupe**, il en enlevait les **rames**, (...)" (LS 160).

"L'Acayenne enfonçait déjà les **rames** dans les **tolets**." (MD 20).

Analizaremos a continuación cómo la presencia de la navegación tiene como función también la caracterización de los personajes en ambas novelas.

12.6.4. La navegación y los personajes.

Germaine Guèvremont emplea el campo semántico de la navegación a lo largo de ambas obras para caracterizar a los personajes. Por ejemplo, Ludger, el marido de Marie-Amanda navegaba antes de establecerse y casarse. En particular, la autora alude a la navegación para caracterizar a los dos personaje recién venidos, el Survenant y la Acayenne, personajes nómadas, más cosmopolitas, y en oposición al resto de habitantes del Chenal du Moine, sedentarios, estáticos y más vinculados a la tierra. Analicemos a continuación estos extremos con mayor detenimiento con ayuda de ejemplos del texto.

La autora retrata al Survenant como un personaje asombrosamente hábil para todas las tareas que emprende. Por ejemplo, emplea una expresión que incluye el término "mar", para subrayar sus amplias aptitudes: "(...) le Survenant peut accomplir **mer** et monde." (MD 82).

A pesar de la oscuridad inicial del origen y trayectoria del Survenant, este misterio se irá progresivamente desvelando a lo largo de ambas novelas. Por ejemplo, el propio personaje menciona su relación con la navegación como causa de su llegada al Chenal du Moine:

"-Survenant, dis-moi comment c'est que es venu à t'arrêter au Chenal?"

"-Ben...je finissais de **naviguer**... (...)" (LS 157).

El personaje de Phonsine Beauchemin se refiere al Survenant, empleando un vocabulario relativo a la navegación, con términos como "vela" y "timón", para aludir a la pasión del Survenant por el nomadismo: "-Ben de la **voile!** Ben de la **voile!** mais par de **gouvernail!**" (LS 40).

Didace Beauchemin compara al Survenant con un barco que duda si hacerse a la mar para subrayar la indecisión del personaje sobre si reemprender su para él inevitablemente atractiva vida nómada: "-Il me semble de le voir, (...) **comme un bateau** qui se décide pas à **décocter.**" (MD 64).

Por otro lado, Germaine Guèvremont caracteriza también a Blanche Varieur, la Acayenne, otra recién llegada, en relación continua con la navegación. Viuda de Varieur, un pescador, ella era a su vez cocinera en una barcaza:

"Elle était cuisinière à **bord d'une barge**, (...)" (LS 214).

"[Varieur] C'était un **pêcheur, pêcheur** d'éperlan, (...)" (MD 76).

La Acayenne se siente nostálgica de su antigua vida marinera y la rememora continuamente:

"(...) distraite, (...) à écouter le cri d'une sirène de **bateau**, (...)" (MD 42).

"(...) elle restait là, (...) à **regretter** l'odeur forte de **l'eau salée**, des cales lestées dru, du poisson saur et de la marée, (...)" (MD 42).

"Quand je **naviguais sur l'eau salée** (...)" (MD 57).

Para la Acayenne, la navegación y la cercanía al agua es un modo de sentirse acompañada y recordar su difunto marido: "J'ai continué à **naviguer** tant que j'ai pu. Le fait d'être sur l'eau, on aurait dit que je me sentais **moins seule** et comme un peu **plus proche de mon Varieur**." (MD 77).

La Acayenne evoca con nostalgia su vida en alta mar, interpretando la realidad cotidiana en relación con la navegación. Por ejemplo, el estallido de los clavos como resultado del frío clima invernal la despierta de su sueño e interpreta que no se trata del viento sino del "bourgot" (MD 86).

Este personaje marca una oposición clara entre los sedentarios agricultores y los navegantes, itinerantes, con los que se identifica, por medio del uso de los pronombres, y de los elementos agua salada y tierra:

"(...) elle continua: <<**Nous autres, sur l'eau salée**...>>" (MD 74).

"L'Acayenne baissa la voix: <<**Sur la terre ferme, vos** morts, **vous** les avez à **vous autres** pour leur fermer les yeux, pour les ensevelir. **Vous** pouvez vous agenouiller sur leur tombe, leur porter de petits bouquets. Pas **moi**. **En mer, sur l'eau salée**, les morts se perdent." (MD 77).

Germaine Guèvremont compara las palabras de la Acayenne, portavoz de los navegantes, con el sonido de la sirena de un barco, para poner de relieve su relación con la navegación: "Les mots filèrent, troublants, **comme la sirène d'un bateau** en détresse dans la brume." (MD 78).

Por el hecho de haber navegado y viajado lejos, la Acayenne mira con indulgencia al resto de sus convecinos, los habitantes del Chenal du Moine:

"Un sourire **indulgent** passa sur les lèvres de l'Acayenne: elle qui avait **navigué** sur l'Atlantique, qui avait rencontré des tourmentes, avec des **vagues** hautes comme des montagnes." (MD 42).

Paradójicamente, mientras que el personaje de la Acayenne, relacionada con la navegación, termina establecida en la tierra de los Beauchemin, Amable Beauchemin, campesino vocacional, termina su vida en el puerto, derribado por una polea, cuando trabajaba provisionalmente como descargador.

12.6.5. La nieve, el hielo, el granizo.

El espacio donde se desarrolla la acción, la pequeña comunidad del Chenal du Moine, se caracteriza por su estrecha vinculación con el agua líquida y también con otros de sus estados como la nieve y el granizo del frío invierno. Así, la autora emplea términos referentes a este campo semántico como:

"bancs de neige", "brins de neige", "enneigés", "glace", "glace vive", "grelotté", "motte de glace", "neigera", "neiger", "un nuage de neige", "neige", "poudrerie", etc.

Por ejemplo, el personaje de Phonsine Beauchemin evoca la nieve como elemento característico del Chenal du Moine, para destacar su ansia por volver a su patria chica:

"Les pieds lui brûlaient de partir pour le **Chenal du Moine**, de voir tomber la **neige** sur les longs champs, éternels, d'entendre les grelots des traîneaux, (...)" (MD 34).

Y el personaje de Angéline Desmarais tiritita de frío y también de miedo: "Elle avait **grelotté** de froid, la nuit, (...). Et **grelotté de peur**." (MD 19).

En un entorno donde la nieve tiene una presencia importante, Germaine Guèvremont utiliza un vocabulario específico para evocar el tipo de nieve concreto a que se refiere, para conferir mayor verosimilitud a las descripciones:

"Et tout le temps la neige tomba. Elle tomba par **étoiles**, par **flocons**, par **brins**, tantôt **fine** et **poudreuse**, tantôt folle et tantôt frivolante." (MD 85).

"Il neigeait à plein temps. Ce n'était plus les **plumes** folles du dimanche précédent. La neige **tombait** fine, **tombait** dru, **tombait** abondante, pour régaler la terre." (LS 82).

A diferencia de *Marie-Chapdelaine*, en *El Survenant* y en *Marie-Didace*, el invierno adquiere generalmente una connotación positiva, de descanso, como estudiamos con más detalle en "11.3.5.9. El frío. El invierno, el otoño". Nótese en el ejemplo anterior la connotación positiva de la nevada, para lo que la autora emplea el verbo "obsequiar". Otro ejemplo de la connotación positiva de la nieve, en el que los personajes se alegran de la nevada y ésta se pone en relación con los términos que implican seguridad y fortaleza, es el siguiente:

Les hommes **sourirent**. Neiger signifiait pour eux une **forte** bordée, un **épais** revêtement collé aux maisons, un pont **solide** sur les chemins d'hiver entre les balises, une eau lourde qui **soude** les rives." (LS 81).

Para aludir a la nieve, Germaine Guèvremont emplea el color blanco y también recurre a términos relacionados con la luz y el brillo: "(...) les parcelles **blanches** qui **étoilaient** l'espace, (...)" (MD 58).

También se menciona la nieve, caracterizando las consecuencias de la nevada como un factor de unificación del relieve y del color, y en relación con la inmovilidad y el estatismo:

"La neige tombait toujours et **brouillait** à mesure l'empreinte de leurs pieds, sur le sol blanchi."
(MD 65).

"Sous le ciel bas la neige **abolissait** les reliefs; elle **unifiait** toute la campagne dans une blanche **immobilité**." (LS 82).

"(...) des maison **effacées** dans la **neige** comme des perdrix tapies dans la savane." (LS 94).

"Peu à peu [la neige] elle combla les creux, coucha les clôtures qu'on avait négligé d'enlever et **abolit les frontières**. Bientôt elle emprisonna chaque habitation. Puis elle isola le Chenal du Moine." (MD 85).

12.7. La flora en *Maria Chapdelaine*.

En *Maria Chapdelaine*, Louis Hémon confiere a la vegetación una presencia importante, puesto que la familia Chapdelaine vive en plena naturaleza. Así, el campo semántico de la vegetación está continuamente presente en toda la obra:

"arbres", "branches", "baies sauvages", "bois", "bouleau", "bouleaux", "brousse", "broussailles", "bûche", "bûcher", "buisson", "écorce", "fleurs", "fleur", "feuilles", "forêt", "herbe", "merisiers", "racines", "tranches", "troncs", "touffes", "résine", "souches", "sève", "trembles", etc.

Se trata de una relación bastante extensa, testimonio de la observación directa que su autor llevó a cabo y supo reproducir con una exactitud casi documental en su novela.

En su búsqueda de la exactitud, el autor llega incluso a dar detalles tan precisos como la forma de arder de la madera de cada una de las especies vegetales (*vid infra* "12.7.3. Los materiales derivados: la madera, el fuego, el humo, el papel.").

De especial importancia es la cita de todo un rosario de especies de bayas diferentes para conferir veracidad y variedad a la escena de la recogida de los frutos del aciano durante la cual tiene lugar la declaración de François Paradis a Maria

Chapdelaine: "bleuet", "framboises sauvages", "grenades", "myrtille", "raisin de cran", "salsepareille", etc.

12.7.1. El árbol.

En *Maria Chapdelaine* el árbol es un elemento con fuerte presencia, dado el entorno eminentemente boscoso en donde se encuadra la acción de la novela. En concreto, para dar verosimilitud a sus escenas, Louis Hémon cita todo un inventario de especies vegetales concretas que pueblan el bosque, muchas de ellas autóctonas, como:

"atocas", "aunes", "bois de charme", "bouleaux", "cyprés gommeux", "épinettes", "épinette rouge", "érables", "merisier", "mousse brune", "rose", "rosier", "trembles", etc.

Louis Hémon alude a los troncos de los árboles, que son comparados a las columnas de un templo en ruina: "(...) le bois (...) sur lequel quelques troncs de bouleaux se détachaient çà et là, blancs et nus comme les colonnes d'un temple en ruines." (MC 22).

En la búsqueda de verosimilitud, el autor hace un tratamiento especial del conjunto de árboles, el bosque, que rodea la casa de los Chapdelaine, de manera que éste se convierte en todo un actante importante en la novela.

12.7.2. El bosque.

El bosque es el entorno fundamental que rodea a los personajes: "(...) il avait pris une concession, bâti une maison, une étable et une grange, **taillé en plein bois** un bien prospère." (MC 38).

Por consiguiente, el bosque es percibido como un elemento cercano, cotidiano, vecino: "(...) le bois **voisin** (...)" (MC 112).

Por ello, dada su cercanía, el bosque condiciona sus vidas, adquiere gran relevancia en la novela y es presentado pormenorizadamente: ya hemos visto cómo se describen con detalle las especies vegetales que lo pueblan.

A continuación, analizaremos la presencia, progresiva caracterización, función y procedimientos de configuración del bosque a lo largo de *Maria Chapdelaine*.

12.7.2.1. El bosque como decorado.

En *Maria Chapdelaine*, el bosque es el espacio donde se sitúa la casa de los Chapdelaine y donde principalmente transcurre la acción de la novela. El bosque es descrito continuamente como un decorado donde transcurre la acción, con términos como "décor", "fond", "toile de fond":

"(...) c'était le bois qui venait jusqu'à la berge: **fond** vert sombre et de cyprès, (...)" (MC 22).

"(...), le **décor** éternel des bois d'épinettes et de sapins, (...)" (MC 104).

"Pour quelques semaines le brun de la mousse, le vert inchangeable des sapins et des cyprès ne furent plus qu'un **fond** et servirent seulement à faire ressortir les teintes émouvantes de cette autre végétation (...)" (MC 109).

Louis Hémon hace hincapié en las grandes dimensiones del bosque, para subrayar su papel relevante: "(...) des **grandes** arbres droits (...)" (MC 16), "(...) les **grands** bois (...)" (MC 89), "(...) l'**énorme** bois sombre (...)" (MC 183).

12.7.2.2. El aislamiento del bosque.

Así, este espacio cerrado condiciona la vida de los pioneros, ya que supone un total aislamiento social, como recuerda Laura Chapdelaine cuando hace alusión a la soledad y a la escasez de visitas que reciben (MC 51), y que el propio narrador también evoca. Ejemplos:

"(...) les maisons **s'espaçaient pathétiquement éloignées** les unes des autres, entourées d'une étendue de terrain défriché." (MC 22).

"(...) en cette maison **isolée** dans les bois." (MC 34).

"La maison devint **le centre du monde**, et en vérité **la seule parcelle du monde** où l'on pût vivre, (...)" (MC 111).

"Vivre toute sa vie en des lieux **désolés**, (...)" (MC 231).

12.7.2.3. El bosque y la connotación.

En *Maria Chapdelaine*, el bosque está connotado negativamente. Esta connotación negativa sirve de preludio al fallecimiento del prometido de la protagonista y se acentúa progresivamente con la muerte de François Paradis, que tiene lugar en este escenario.

Entonces, el bosque adquiere toda una dimensión simbólica. Se trata de una paulatina caracterización de este elemento hasta el momento en que, junto con el frío invierno y el viento del noroeste, alcanza rango de verdadero actante.

Dicho carácter negativo se elabora a través de varios procedimientos: el bosque es retratado como un espacio cerrado, amenazador, y, a través de la personificación, en movimiento. Además, se le describe, por medio de los colores, como un espacio oscuro. Analicemos y ejemplifiquemos a continuación cada uno de estos extremos.

Por una parte, para caracterizar al bosque negativamente, Louis Hémon subraya la monotonía, la sucesión de árboles que da lugar a una vida lenta, sin interés:

"Il n'y avait **rien** à voir ici, (...) la vie du **bois** était quelque chose de si **lent** qu'il eût fallu plus qu'une patience humaine pour attendre et noter un changement." (MC 24).

Por otra parte, Louis Hémon asocia al bosque términos negativamente connotados como "desolación", "salvaje", "ruina", etc. Ejemplos:

"(...) la **désolation** touffue des grands arbres droits (...)" (MC 16).

"(...) le bois (...) sur lequel quelques troncs de bouleaux se détachaient çà et là, blancs et nus comme les colonnes d'un temple **en ruines**." (MC 22).

"(...) les grands bois **sauvages** (...)" (MC 89).

"(...) bois **sauvages** (...)" (MC 178).

Además, el narrador hace hincapié en la pobreza y la dureza de esta vida:

"(...) la **pauvreté** du bois **sauvage** (...)" (MC 38).

"(...) le bois **dur** (...)" (MC 38).

Incluso cuando Louis Hémon describe la belleza del bosque, el trasfondo es negativo, utilizando términos como "cruel" y aludiendo al frío, al que califica de "asesino", poniéndolo en relación con la muerte de François Paradis:

"Parfois il était, ce monde, d'une **beauté** curieuse, glacée et comme immobile (...) mais la pureté (...) était également **cruelle** et laissait deviner le froid **meurtrier**." (MC 112).

En *Maria Chapdelaine*, el bosque es descrito como un espacio cerrado, denso, impenetrable, sin posibilidad de huida, como vemos en los siguientes ejemplos:

"(...) lisière sombre du bois qui **serrait** de près l'autre rive (...)" (MC 16).

"Le bois **serrait** encore de près les bâtiments (...)" (MC 56).

"François Paradis s'en est allé à travers les troncs **serrés**, (...)" (MC 144).

"(...) le bois, **impénétrable**, hostile, plein de secrets sinistres, **fermé** autour d'eux comme une poigne cruelle qu'il faudrait **desserrer** peu à peu (...)" (MC 183).

Lo intrincado del bosque se refleja también en el uso de la preposición "dans", y de verbos con significado de "entrar", como por ejemplo:

[le chemin] "(...) **entra** en plein bois." (MC 23).

[le chemin] "(...) **s'enfonçait dans** les bois." (MC 27).

"(...) rentrèrent **dans** le bois." (MC 150).

El bosque, caracterizado continuamente como espacio cerrado, adquiere movimiento mediante la personificación y se abre: "(...) le bois **s'ouvrit** de nouveau pour laisser reparaître la rivière (...)" (MC 24), "(...); les [arbres] brûlés **firent** place (...)" (MC 27).

Este espacio cerrado tiene límites: "(...) la **lisière** de grands arbres au feuillage sombre (...)" (MC 57), "(...) la **ligne** sombre du bois (...)" (MC 112), "(...) la **barre** lointaine de la forêt (...)" (MC 233).

12.7.2.4. El bosque como un elemento amenazador.

En *Maria Chapdelaine*, el bosque es un espacio extraño, hostil, al que hay que vigilar con desconfianza, siniestro:

"(...) un monde étranger, **hostile** que l'on **surveillait** avec curiosité par les petites fenêtres carrées (...)" (MC 112).

"Toujours le bois, impénétrable, **hostile**, plein de secrets **sinistres**, (...)" (MC 183).

El bosque es acechante porque, aunque aparentemente haya desaparecido dando paso a una población, está siempre presente: "(...) mais **toujours** derrière (...)" (MC 22).

El bosque se cierne sobre el campo y lo rodea: "(...) les champs blancs que **cerclait** le bois solennel; (...)" (MC 127), "(...) quelques champs **enserrés** par l'énorme bois sombre; (...)" (MC 183).

El bosque es un espacio amenazador, temible, que produce miedo desde la primera página (MC [5]). Ejemplos:

"(...), la lisière sombre de la forêt, si proche qu'elle semblait une **menace**," ([5]-6).

"(...) des bois **redoutables**." (MC 129).

"(...) l'aspect **redoutable** des grands bois en hiver." (MC 144).

12.7.2.5. El bosque y la muerte.

Finalmente, en esa descripción del bosque como elemento amenazador, se le pone en relación directa con la muerte, ya que éste y el invierno son descritos como los culpables de la muerte de François Paradis.

Con respecto a este último extremo, Louis Hémon utiliza también términos como "eterno", "perpetuo" y "solemne", con la función de caracterizarlo como algo serio, que no hay que tomarse a broma y que puede conducirnos a la muerte. Ejemplos:

"(...) l'**éternel** vert foncé des sapins, des épinettes et des **cyprés** (...)" (MC 23).

"Les cimes des épinettes et des cyprés, oubliées par le vent, se figèrent dans une **immobilité perpétuelle**; (...)" (MC 41).

"(...) le décor **éternel** des bois d'épinettes et de sapins, (...)" (MC 104).

"(...) les champs blancs que cerclait le bois **solemnel**; (...)" (MC 127).

En concreto, el bosque va acompañado continuamente de la idea de la muerte, como preludio del fallecimiento de François Paradis que tendrá lugar en este escenario. Así, por ejemplo, Louis Hémon hace alusión al bosque quemado empleando términos en relación con la muerte, como "esqueletos", "descarnados" o "muertos". Ejemplos:

"(...); les quelques jeunes arbres vivants se perdaient parmi les innombrables **squelettes** couchés à terre et recouverts de neige, ou ces autres **squelettes** encore debout, **décharnés** et noircis."
(MC 23).

"(...) troncs **morts** (...)" (MC 23).

También en relación con este tema y con dicha connotación negativa, vemos cómo Louis Hémon alude con frecuencia a los cipreses del bosque, relacionados tradicionalmente con la muerte y los cementerios:

"(...) c'était le bois qui venait jusqu'à la berge: fond vert sombre et de **cyprès**, (...)" (MC 22).

"(...) l'éternel vert foncé des sapins, des épinettes et des **cyprès** (...)" (MC 23).

"(...) le vert inchangeable des sapins et des **cyprès** (...)" (MC 109).

Finalmente, una vez muerto François Paradis, Louis Hémon compara al bosque directamente con un cementerio. En efecto, a ojos de Maria Chapdelaine, que contempla el bosque como el escenario donde François Paradis ha encontrado la muerte, el bosque adquiere el aspecto de una sucesión de tumbas, un cementerio:

"(...), des grandes forêts inhumaines où tous **les arbres ont l'aspect des arbres de cimetière.**"
(MC 190).

12.7.2.6. La deforestación como desnudez.

En *Maria Chapdelaine*, la deforestación está en relación con el concepto de "desnudez". Así, los campos son descritos aludiendo a esta idea, por la ausencia de árboles, para poner de relieve su oposición frente al bosque. Ejemplos:

"(...); mais toujours derrière les **champs nus** la lisière des bois apparaissait et suivait comme une ombre, (...)" (MC 22).

"(...) les quelques **champs nus** qui s'étendaient derrière la maison (...)" (MC 29).

"(...) paroisses avec de beaux **champs nus** des deux bords de la maison" (MC 155).

El campo es metafóricamente equiparado a una mujer desnuda que se ofrece al sol: "la campagne qui s'offre **nue** aux baisers du soleil avec un abandon d'épouse." (MC 63).

Por otra parte, los troncos del bosque, quemados y despojados de sus hojas, son asimismo definidos como "desnudos", por ejemplo: "(...) une cité de troncs **nus** (...)" (MC 23).

Además, la noción de desnudez se aplica también a los troncos de los abedules, árboles de hoja caduca, desprovistos, por tanto, de sus hojas en invierno: "(...) quelques troncs de bouleaux se détachaient çà et là, blancs et **nus** (...)." (MC 22).

Por otro lado, Louis Hémon caracteriza la deforestación alegóricamente como una epopeya, lo que estudiaremos más adelante (*vid infra* "13.4. La metáfora y la alegoría en relación con la naturaleza en *Maria Chapdelaine*").

12.7.3. Los materiales derivados: la madera, el fuego, el humo, el papel.

La madera, que se menciona también ya desde la primera página (MC [5]), tiene una presencia relevante con el empleo frecuente de vocabulario relacionado como:

"billots", "bois", "brancard", "branches", "brindilles", "bûches", "chicots", "copeaux", "écorce", "planches", "tranches", "troncs", etc.

Además, la madera tiene en la novela múltiples usos, como analizaremos a continuación. Fundamentalmente, Louis Hémon recurre a estos detalles con el objetivo de dar verosimilitud a la descripción de los usos y costumbres de la vida de los pioneros en Quebec.

En primer lugar, la madera se utiliza como elemento constructivo en esta sociedad casi autárquica. Dada la abundancia de este material, y excepción hecha de la iglesia de Saint-Prime a la que el autor alude por su material de construcción y califica como "une belle église **en pierre**" (MC 28), la mayor parte de los edificios de la novela son de madera. Ejemplos:

"Les murs **de planches** de la maison" (MC 19),

"(...) la grange **en bois** brut (...)" (MC 29-30),

"(...) la grande armoire **de bois** (...)" (MC 31),

"(...) la hutte de troncs **bruts** (...)" (MC 34),

"(...) la grange **de planches** mal jointes, l'étable **de troncs** bruts (...)" (MC 56),

"Quelques **troncs** verts avaient été coupés et utilisés **comme pièces de charpente**; (...)" (MC 57),

"(...) des abris **en branches** de sapin (...)" (MC 72),

"(...) la maison **de bois** (...)" (MC 85),

"(...) travailler sur l'écluse **à bois** (...)" (MC 90),

"(...) trottoir **de planches** (...)" (MC 112),

"(...) une belle petite maison chaude et solide, toute **en épinette rouge** (...)" (182),

"(...) une autre maison **de bois** (...)" (183),

"(...) l'unique construction **de planches**, mi-étable et mi-grange, (...)" (MC 186).

Por otro lado, la madera también se utiliza para la fabricación de numerosos enseres y utensilios, como por ejemplo: "(...) pipe **de bois** (...)" (MC 36), "(...) haches à manche **de merisier** (...)" (MC 57), "(...) leviers **de bois** (...)" (MC 60), "(...) la barre **de bois** (...)" (MC 61).

Asimismo, en *Maria Chapdelaine*, la madera se usa como combustible. Veamos algunos ejemplos en que se utiliza para hacer fuego:

"(...) des chicots secs, sciés et fendus, avaient alimenté tout un hiver le grand poêle de fonte; (...)" (MC 56).

"(...) de copeaux secs et de brindilles qu'il **alluma**. (...)" (MC 79).

"(...) un **feu** de cyprès sec, (...)" (MC 85).

"(...) quelques branches de cyprès gommeux dont la **flamme** sentait la résine, (...)" (MC 97).

"(...) de grosses bûches d'épinette rouge qui donnaient une chaleur égale et soutenue (...)" (MC 97).

En su búsqueda de la exactitud, Louis Hémon llega incluso a dar detalles tan precisos como la forma de arder de la madera de cada una de las especies vegetales:

"(...) le **cyprès gommeux qui flambe de suite** avec une grande flamme chaude, **l'épinette** et le **merisier qui brûlent régulièrement et font un feu soutenu**, et le **bouleau** au grain serré et poli comme du marbre qui **ne se consume que lentement et montre encore des braises rouges à l'aube d'une longue nuit** d'hiver. (...)" (MC 110).

Así el fuego será de diferentes maderas, según la hora del día de que se trate: "de **cyprès** le matin, **d'épinette** dans la journée, de **bouleau** le soir..." (MC 111).

Además, en su afán de verosimilitud, el autor da detalles concretos sobre la manera exacta del uso de cada elemento para hacer fuego: "(...) il le rallumait aussitôt avec de l'**écorce** de bouleau et des **tranches** de cyprès, (...)" (MC 112).

Finalmente, otro uso de los derivados vegetales, tales como las hojas y las raíces, es la elaboración de filtros medicinales:

"(...) les **philtres** malfaisants ou guérisseurs qui savent préparer avec des **feuilles** et des **racines** les vieux hommes pleins d'expérience; (...)" (MC 85).

En *Maria Chapdelaine*, el humo de la madera también se usa para ahuyentar a los insectos:

"(...) une brassée d'**herbes** et de **feuilles** dont il couvrit la flamme; une colonne de **fumée** s'éleva que le vent poussa dans la maison, chassant les innombrables moustiques affolés." (MC 79).

También el papel, derivado de la madera, tiene su uso como material constructivo, para aislar las casas del frío exterior, a lo que Louis Hémon se refiere pormenorizadamente, con la función de conferir realismo a sus descripciones. Ejemplo:

"Les murs (...) étaient tapissés avec de **vieux journaux**, ornés de calendriers (...) et aussi de gravures pieuses: (...)" (MC 19).

"Les femmes (...) collèrent sur le lambris intérieur du côté du nord-ouest de **vieux journaux** rapportés de villages et soigneusement gardés, (...)" (MC 108).

"(...) une maison toute tapissée en dedans avec des **gazettes** à images..." (MC 229).

12.8. La flora en *Trente arpents*.

La vegetación tiene una presencia importante en la obra, Ringuet desarrolla todo un campo semántico en relación con la flora:

"avoines", "arbre", "branches", "blé", "cèdre", "églantines", "érable", "érablière", "feuilles", "foin", "futaie", "épis", "fleur de blé", "framboises sauvages", "grain", "haricot d'Espagne", "herbes", "herbe-à-dinde", "herbes folles", "hêtres", "iris", "lilas", "maïs", "mauvaises herbes", "mousse", "ormes", "pommiers", "rameau", "sapin", "saules", "sève", "tomates", "trèfle", "trèfles", "tronc", etc.

Además, en *Trente arpents* hay otros elementos concretos presentes en relación con la flora, como el bosque, el árbol y su derivada la madera, que estudiaremos con detenimiento a continuación.

12.8.1. El árbol.

El tratamiento del árbol en *Maria Chapdelaine* y en *Trente arpents* se asemeja en la siguiente frase, en donde se alude metafóricamente a los árboles carbonizados como "esqueletos": "(...) le **squelette** noir des arbres." (TA 67).

A pesar de que en *Trente arpents* el árbol es un elemento cuya presencia no es tan acusada como en *Maria Chapdelaine*, su simbología es importante, ya que es el

símbolo del individuo enraizado en la familia, las tradiciones y la tierra. Por ejemplo, cuando los parientes más cercanos de Euchariste Moisan, su tío Ephrem y su "tía" Amélie mueren, Euchariste es asimilado, en una larga y poética alegoría, a un árbol:

"Il restait bien maintenant l'**arbre unique** respecté dans la destruction de la **futaie** familiale, seul debout au milieu de la plaine, au printemps parmi les sillons, en été parmi les vagues blondes des épis, à l'automne offrant son **tronc** rugueux aux caresses des bêtes paissant et l'hiver, résistant de tous ses membres sombres, tendus à la bise et aux poudreries. Et comme cet **arbre**, il servirait d'abri et de refuge aux moissonneurs et ces moissonneurs seraient ses fils, jusqu'à ce que la foudre vienne frapper sa tête et tarir en lui la **sève** de la vie, (...)" (TA 71, 72).

También en el siguiente ejemplo, Euchariste Moisan es comparado con un árbol, mientras que su sentimiento hacia Ephrem es comparado al musgo: "Il lui en était venu, comme une **mousse** sur un **arbre** fort, une espèce de fouinerie envers Éphrem (...)" (TA 165).

De acuerdo con esta identificación simbólica, Ringuet caracteriza a Euchariste Moisan en relación al color y alude al concepto de "verdor", opuesto al de madurez, como si de vegetación se tratase:

"Mais à soixante-trois ans il se sentait encore **vert**; six ans auparavant il avait failli se remarier."
(TA 54).

"Dans quelques mois, tranquille au village avec Mélie, il retrouverait sa **verdeur** et oublierait ses petits ennuis." (TA 54).

12.8.2. El bosque.

En *Trente arpents*, el bosque tiene cierta presencia, aunque no tan acusada como en *Maria Chapdelaine*. Sin embargo, Ringuet hace también hincapié en sus grandes dimensiones, y para poner de relieve este tamaño, desmesurado respecto del hombre, lo tilda incluso de "inhumano": "(...) l'**immense** forêt laurentienne (...)" (TA 35), "(...) le **long** bandeau du bois (...)" (TA 35), "(...) **grandes** forêts **inhumaines** (...)" (MC 190).

Ringuet, al igual que Louis Hémon, alude al bosque como decorado de la acción: "Et tout là-bas, entre les ormes formant **cadre** vert, (...)" (TA 134).

En *Trente arpents*, el bosque está, como ocurría en *Maria Chapdelaine*, connotado negativamente. Por ejemplo, el bosque es metafóricamente asimilado a una reja: "(...) au fond, la **grille** de ses bois (...)" (TA 134).

12.8.3. Los materiales derivados: la madera.

Ringuet menciona todo un campo semántico en relación con la madera y, aunque bastante más escueto que el empleado por Louis Hémon, su función es también la búsqueda de la verosimilitud en la configuración del entorno en que se desarrolla la trama. Por ejemplo: "bois", "bouleau", "madriers", "palissade", "planches", "saule", etc.

Una de las funciones de la madera en la novela es, al igual que en la obra de Louis Hémon, su uso como elemento constructivo del entorno. Por ejemplo, las casas, otras construcciones e incluso las aceras son de madera. Ejemplos:

"Les maisons (...) Le tout **en bois brut, de planches** sans badigeon clouées verticalement sur la charpente (...)" (TA 120).

"(...) un groupe de constructions basses, sans étage, faites de **planches** clouées verticalement sur la charpente et noircies par les intempéries, (...)" (TA 80).

"Au-dessus d'une porte est accroché un gros mortier **de bois** avec un pilon." (TA 121).

"De chaque côté de la rue quelques **madriers** font trottoir (...)" (TA 120).

Por su abundancia en el entorno descrito, la madera no es considerada un material noble, por lo que se prefiere la piedra para la construcción de un edificio tan primordial en esta religiosa sociedad, como es la iglesia. En oposición a la piedra, la alusión a la capilla hecha de madera tiene como función poner de relieve la pobreza de la parroquia a la que asiste la familia Moisan:

"(...) la chapelle de **bois** que les minces revenus de la paroisse n'avaient pas encore permis de changer en un beau temple de **Pierre** digne de Dieu." (TA 191).

El mobiliario de *Trente arpents* es también de madera: "De chaque côté de la table courait un long banc **de bois** sans dossier, à la planche lustrée par l'usage." (TA 24).

Asimismo, se emplea la madera como elemento del rudimentario vehículo de tiro rural al que da nombre:

"Il était assis dans la <<**planche**>>, ce véhicule particulier à nos campagnes, fait de trois longues **planches de bois** dur et élastique liées (...)" (TA 117).

Finalmente, la madera se emplea como un elemento definitorio para caracterizar al personaje de Napoléon Moisan, a quien se pone en relación frecuente con ella, y que termina dedicándose a la carpintería:

"Dans un coin, près de la lampe, Napoléon travaillait au couteau **une pièce de bois** tendre. (...) penché sur un **morceau de saule ou de bouleau** (...), il tirait du **bois** des animaux courants, des bêtes ingénues ou des pièces adroitement taillées qu'il assemblait pour en faire des minuscules charettes." (TA 144).

12.9. La flora en *Le Survenant* y en *Marie-Didace*.

Germaine Guèvremont menciona un extenso campo semántico en relación con la flora en sus novelas:

"aiguilles", "arbre", "arbres", "arbrisseau", "aulnages", "avoines", "bois", "bois de marée", "bouquet", "boutons-d'or", "branche", "branches", "branchages", "cèdre", "chaume de sarrasin", "chêne", "crêtes-de-coq", "dent de lion", "déraciner", "écorce", "enraciner", "érable", "feuillage", "feuilles", "féverole", "fèves", "fleur", "fleur de sarrasin", "fleurs", "fruit", "foin d'odeur", "forêt", "fraisiers", "frêne", "fruits", "grainages", "grains de Manille", "grappes", "haies", "herbe", "herbu", "jargeau", "joncs", "laiterons", "liards", "lobélies", "mauves", "paille", "palmier", "planes", "plants", "plantes", "pin", "racines", "rameau", "rameaux", "ramure", "rose", "rosier", "sapin", "saule", "saules", "sève", "souches", "soucis-de-creux-garçons", "trèfle", "tronc", "verdure", "vesces", etc. (LS).

"aulnages", "avoine", "arbre", "arbuste", "bois", "buisson", "branche", "champ", "chaumes", "cerisses de terre", "citrouille", "favorolle", "feuilles", "feuillée", "feuillage", "framboises", "foin d'odeur", "forêt", "haie", "haies", "herbe", "herbes folles", "joncs", "jonchaie", "laiteron", "liards", "noix", "orge", "orme", "ormeau", "paillasse", "plantes", "pommes de chou", "prairies", "raisin", "sarrasin", "saules", "souches", "têtes-de-femmes", "tiges", "trèfles d'odeur", "racine", "rameau", "sapinage", "saule", "tilleul", "tronc", etc. (MD).

La autora alude frecuentemente a la vegetación para la configuración con verosimilitud del universo natural en las descripciones del entorno.

"(...) dans les brûlés, tu sais, où il y a tant de tête-de-femmes, les grosses **souches** qui on l'air molles à arracher mais qui tiennent toutes par la **racine**?" (MD 70).

"Ni les **liards** autour de la maison déplier aussi délicatement la soie de leurs **feuilles** luisantes [sic]." (LS 162).

"(...) jusqu'à former une arche de **verdure** au-dessus de la rivière, tandis qu'ils [les arbres] baignaient à l'eau claire la blessure de leur **tronc** mis à vif par la glace de débâcle; d'autres si remplis de **sève** qu'ils écartaient leur tendre **ramure** (...)" (LS 152).

"La rosée perlait partout sur l'**herbe**." (LS 182).

La vegetación se encuentra presente incluso en el interior de la casa. Por ejemplo, la taza preferida de Phonsine Beauchemin se halla decorada con margaritas (MD 21).

En particular, Germaine Guèvremont incluye en sus novelas el nombre de flores tales como:

"bégonias", "boutons-d'or", "géranium", "laiterons", "lobélies", "oeillets-de-poète", "soucis-de-creux-garçons", "bégonias", "crêtes-de-coq", "dent de lion", "oeillets-de-poète", "vesces", etc. (LS);

"anémone", "géraniums", "vergerette", "violette", etc. (MD).

La alusión a variedades concretas de flores tiene la función de ayudar a describir con verosimilitud y detalle el entorno natural, como en los siguientes ejemplos:

"À la moindre lisière d'herbe, les **boutons-d'or**, les **vesces**, les **laiterons** étalaient pêle-mêle la vivacité de leurs couleurs." (LS 182).

"(...) des **anémones**, de la **vergerette**, et, au fond, des **violettes** éclataient. Pour Marie-Didace, elles étaient des **fleurs** éveillées." (MD 144).

Una de las funciones de la flora en las novelas es marcar el transcurso del tiempo cronológico. Por ejemplo, Germaine Guèvremont alude al estado de reposo de la vegetación en invierno y a cómo la llegada del buen tiempo supone su despertar, haciendo en hincapié en la belleza de la eclosión veraniega:

"Aussitôt les **liards** tirés du sommeil agitèrent leur **feuillage**. Les **feuilles** avaient maintenant atteint leur grandeur, et les **arbres** la plénitude de leur ombre." (LS 182).

"Il y avait le jardin et ses allées bordées de **plantes endormies** sous le paillis, mais qui s'**éveilleraient** plus belles à l'été: (...)" (MD 71).

12.9.1. La vegetación y los personajes.

Germaine Guèvremont recurre también a la flora como referente para caracterizar a los personajes y a sus circunstancias. Por ejemplo, la autora menciona las cejas enmarañadas de Didace Beachemin, con la expresión lexicalizada que incluye el término "maleza", para poner de relieve su estrecha relación con la naturaleza: "Sous ses sourcils **en broussaille**, son regard fouilla (...)" (LS 159).

Angéline Desmarais, transfigurada por el amor que siente por el Survenant, le recuerda a éste un racimo de uvas de sabor áspero:

"(...) lui rappela soudain le **raisin** sauvage qu'il avait cueilli le soir de son arrivée au Chenal (...), il avait vu une **vigne** chargée de **raisin** (...). **L'aprêté du fruit** lui avait d'abord fait rejeter au loin la première **grappe**, puis peu à peu il s'était mis à en manger, **y prenant goût** et sans parvenir à s'en rassasier." (LS 138).

Además, Angéline Desmarais, impedida físicamente para las rudas faenas agrícolas, se dedica sin embargo a la floricultura:

"(...) on pouvait voir l'**infirm**e agenouillée auprès des **plates-bandes**, ou penchée au-dessus des **corbeilles**, à transplanter des **pots** en pleine terre des **boutures** ou les **plants**." (LS 56).

En relación con el cultivo de flores, Germaine Guèvremont describe por tanto a Angéline en relación con las flores que cultiva y la compara con una planta que se marchita para poner de relieve su edad y también su sentimiento de abandono por parte del Survenant:

[Angéline es] "passé **fleur** depuis plusieurs **étés** déjà." (LS 26).

"(...) Phonsine voyait sa joie se perdre, de jour en jour, les couleurs du premier éclat, elle la voyait **se faner**, comme **une plante à l'abandon**." (MD 20).

La autora se refiere al personaje de Jacob Salvail, empleando una expresión lexicalizada que alude a las flores, para describir su actitud respecto a las mujeres: "(...) votre vieux qui voltige **de fleur en fleur!**" (LS 100).

Se compara a Phonsine Beauchemin con una hoja muerta, arrastrada por la corriente del río, para subrayar cómo ésta vive sus circunstancias de manera pasiva: "Elle n'était plus qu'une **feuille morte** sur l'eau. Il faisait bon de n'avoir pas de poids à porter, de se laisser dériver avec le courant." (MD 134).

12.9.2. El árbol.

En *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, se alude a diferentes especies concretas de árboles, para conferir mayor exactitud a sus descripciones del entorno natural:

"bouleau", "chêne", "liards", "pin", "saule", etc. (LS);

"chaumes", "haie", "haies", "liards", "noyer", "orme", "planes", "saules", "tilleul", etc. (MD).

Una de las funciones del árbol es servir de medida. Por ejemplo, la autora recurre a la altura del árbol para referirse a la que alcanza el humo del barco: "Comme impuissante à s'élever plus qu'à **hauteur d'arbre**, elle traîne longtemps à la tête des aulnages avant d'aller mourir parmi les vieux joncs." (LS 147).

El árbol señala también el lugar destacado de reunión para los vecinos de la comunidad del Chenal du Moine: "(...) sur la grève, près du gros **orme**, en face de la maison des Beauchemin." (MD 41).

En estas novelas, el árbol está connotado positivamente con una función protectora. Por ejemplo, es un elemento salvador en la terrible inundación de 1865 que describe Didace Beauchemin (LS 118 y 119):

"(...) le récit du sauvetage de Gilbert Brisset (...) **agrippé au tronc** d'un jeune **frêne**, le corps à l'eau glacée, (...)" (LS 119).

"Pour pas se neyer Louis Désy s'était jouqué à la tête d'un **arbre**." (LS 119).

Asimismo, el árbol tiene una función protectora del sol: (...) il conduisit les chevaux **à l'ombre des jeunes planes**." (MD 162).

En *Marie-Didace*, el árbol es también un apoyo en los malos momentos. Por ejemplo, con ocasión de la muerte de Amable Beauchemin: "Ils volurent **l'appuyer** au tronc d'un **ormeau**. Un instant l'homme et l'arbuste oscillèrent comme bercés par la même rafale. (...) MD 130).

Asimismo, sirve de amarre a los navegantes: "gros **pin** qui servait d'amarre aux navigateurs, (...)" (LS 78).

También, el árbol tiene función de escondrijo para Didace Beauchemin:

"**Caché derrière le gros orme** qu'il étreignait à deux mains, (...)" (MD 28).

"(...) à votre âge, **vous cacher derrière les arbres** pour reluquer les créatures." (MD 29).

La autora compara a sus personajes y a sus circunstancias con el árbol, con un roble por lo robusto de su estructura física: "A la fois sec et robuste de charpente, droit et portant haut la tête, **pareil à un chêne**, (...)" (LS 38).

Cuando el Survenant duerme la borrachera y Phonsine Beauchemin se plantea despertarlo para sonsacarle más información, Germaine Guèvremont lo compara con un roble y con una roca, por su solidez:

"**Autant essayer d'ébranler un chêne** (...), comme une roche, venait de couler à pic sur le bord." (LS 128).

"(...) une main qui semblait douce au toucher et en même temps ferme et blonde comme le coeur du **chêne**, (...)" (LS 60).

"Sous la peau détendue les veines saillaient; elle couraient en tous sens ainsi que de vigoureux **rameaux** échappés de la **branche**." (LS 60).

Los personajes, zarandeados por el viento o las circunstancias, son comparados con las ramas de los árboles o con estos directamente, zarandeados a su vez por el viento:

"Et le vent le faisait pencher tantôt d'un bord, tantôt de l'autre bord, ni plus ni moins que **comme une branche de saule**." (LS 119).

"**Comme un arbre à tous les vents**, il chancelait." (LS 125).

La autora compara los movimientos de la cabeza de Didace Beauchemin al son de un cántico religioso con el movimiento de un árbol mecido por la brisa: "La tête tantôt à droite, tantôt à gauche, **comme la cime d'un liard par une brise d'été** (...)" (MD 100).

Otra función del árbol y de sus ramas en estas novelas es simbolizar metafóricamente la estirpe familiar (*cf.* "11.23.4. El árbol y la alegoría"): "Les premiers Beauchemin de notre **branche** ne tenaient pas en place." (LS 153).

12.9.3. Los derivados de la flora. La madera, el fuego, el humo.

La autora alude también a otros elementos en relación con la vegetación, fundamentalmente la madera y el fuego, tales como:

"allumerais", "bois", "bois fin", "boîte-à-bois", "braise", "bûche", "bûcher", "bûcheron", "cendres", "chaud", "éclats", "feu", "feux de durée", "feux vifs", "follets", "fumée", "planche de pin", "plane des îles", "table", "tison", etc. (LS);

"bois", "bûcher", "bûches", "croûte", "éclisses", "feu", "pétrissaient", "sapinage", "tison", etc. (MD).

12.9.3.1. La madera.

Como Louis Hémon y Ringuet, Germaine Guèvremont presenta la madera como material constructivo y en que se hallan realizados muchos enseres y edificaciones del entorno, como los muebles, la canoa, el carro, las cercas, etc.:

"(...) le banc **de table** (...)" (LS 51).

"(...) un canot de neuf pieds, **en pin**, (...)" (LS 74).

"(...) le balai de **sapinage**." (LS 77).

"(...) du bon **bois sec** en masse, (...)" (LS 172).

"(...) le **bois** de la clôture:" (LS 210).

"(...) le balai de **sapinage** (...)" (MD 59).

"Un grand charrois de **bois** (...)" (MD 59).

"(...) fauteuil de **bois** (...)", (MD 117).

"(...) un large encadrement de **noyer**" (MD 117).

"(...) parquets de **bois** (...)" (MD 118).

El papel es también un elemento protector del frío en las rústicas construcciones:

"(...) une cabane à simple rang de **planches**, lambrissée de **papier** goudroné, (...)" (MD 118).

Una de las funciones de la madera en estas novelas es la de servir para la caracterización de los personajes. Por ejemplo, en *Le Survenant*, la autora emplea vocablos alusivos a la carpintería y a su utillaje, para subrayar la vinculación del personaje del Survenant con la madera, de la que es un hábil artesano:

"bedanes", "boîte à recaler", "boîte d'onglets", "ciseaux", "égoïne", "gouges", "griffes", "hache", "maillets", "riflards", "sergents", "serres", "servantes", "tarières", "trusquin", etc. (LS).

La autora compara a Phonsine Beauchemin con una estatua de madera para poner de relieve su inmovilidad: "Accablée, les cheveux collés au front, elle resta sans bouger, **pareille à une statue de bois**, (...)" (LS 161).

Phonsine describe a su marido Amable comparándolo con un tronco por su manera de dormir, despreocupada y profunda: "Tu dors **comme une bûche** sans t'inquiéter de rien." (MD 12).

12.9.3.2. El fuego.

En *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, Germaine Guèvremont confiere un papel significativo a este elemento, fundamentalmente en dos espacios, estrechamente ligados entre sí por el fuego: la chimenea y la cocina: "(...), elle vit le **feu** presque éteint et se pencha vers le **bûcher** pour en tirer un quartier de bois." (MD 73).

Una de las funciones del fuego es la de calentar a los personajes frente al frío e inclemente invierno canadiense, para lo que su campo semántico se acompaña del del calor: "J'ai **allumé**: une **attisée** ça **tempère** la maison." (MD 16).

Otra función del fuego en estas novelas es servir para la caracterización de los personajes. Por ejemplo, el personaje del Survenant guarda una estrecha relación con la madera y es el que se ocupa de procurarse la leña y de llenar la leñera de los Beauchemin, un elemento crucial en una casa enclavada en un clima tan rudo como el de la región de Quebec. Por otra parte, el Survenant sustituye a Amable Beauchemin, el hijo de la casa, en esta tarea. Ejemplos:

"Venant apportait le **bois** dans le **bûcher**." (LS 49).

"Il veillait à emplir franchement **la boîte à bois**, sans les détours d'Amable qui réussissait, en y jetant une couple de **brassées** pêle-mêle, à la faire paraître comble." (LS 49).

"Depuis son arrivée, du **bois fin** et des **éclats** pour les **feux vifs**, du **bois de marée** pour les **feux de durée**, il y en avait toujours." (LS 49).

"(...) Venant apporta le **bois** au **bûcher**." (LS 75).

"(...) Venant laissa s'ébouler dans la **boîte-à-bois** la **brassé de plane des îles**." (LS 76).

"Noël approchait. Venant ne suffisait pas à emporter la boîte-à-bois. Il triait même le **bois fin**, et recherchait surtout le **bouleau renommé pour donner un bon feu chaud**." (LS 87).

Nótese que en el tercer y en el último ejemplos de arriba, como hacía Louis Hémon, Germaine Guèvremont hace referencia a diferentes tipos de madera adecuadas para los diferentes tipos de fuego, para dar verosimilitud a su narración.

El personaje del Survenant guarda una estrecha relación con el fuego. Por ejemplo, la enamorada Angéline Desmarais alude a su roja cabellera, poniéndola en relación con el fuego, para subrayar su dolor ante la actitud y carácter del Survenant, así como sus efectos devastadores en la sedentaria comunidad del Chenal du Moine: "(...) sa **chevelure flambant rouge, pire qu'un feu de forêt**, comme disait Angéline." (MD 36).

El pelirrojo Survenant se refiere al fuego metafóricamente haciendo alusión al tono rojo de su pelo como signo de inteligencia, utilizando para ello el referente de una chimenea llameante: "-Pourtant, **quand la cheminée flambe**, c'est signe que le poêle tire ben." (LS 187).

La autora alude al fuego, elemento relacionado con el Survenant, para plasmar cómo Phonsine Beauchemin añora la presencia de éste, una vez que se ha marchado y cómo, cuando oye ladrar a Z'Yeux-ronds, cree que ha vuelto: "Quelque chose **flamba** en elle. Le **feu** courait, courait. La **flamme**, haute et joyeuse, monta jusqu'à sa gorge." (MD 14).

Asimismo, el fuego simboliza metafóricamente la esperanza de Angéline Desmarais por la posibilidad de que el Survenant le escriba una misiva:

"Rien ne trahit, dans son maintien, l'émotion qui la transportait. Sans comprendre quel **feu** d'espoir il venait d'**allumer** au coeur de l'infirmes, sans voir la **lueur** d'amour **flamber** dans son regard, le père Didace (...) s'eloigna." (MD 82).

La autora menciona el fuego fatuo para plasmar el brillo travieso de los ojos del personaje: "Les yeux vifs **comme des feux follets**." (LS 187).

Germaine Guèvremont recurre también a la brasa, a las cenizas y al empleo del color para describir metafóricamente el amanecer:

"Dans le ciel uni, sans une brise, un seul nuage rougeoyai ver l'est, dernière **braise vive parmi les cendres froides**." (LS 23).

En el interior de la casa, el fuego es un elemento crucial en unos inviernos tan rudos:

"(...) poêle où cracher dans le **feu** (...)" (LS 89).

"(...) des colonnes de **fumée** (...)" (LS 94).

"Il secoua la **cendre** de sa pipe (...)" (LS 186).

"(...) l'oeuvre lente du **bois**, (...), la chute d'un **tison** parmi les **cendres**." (MD 9).

Germaine Guèvremont relaciona el fuego y el calor con la felicidad de un hogar y a la falta de estos elementos con la infelicidad. Por ejemplo, la autora asocia al frío por la falta de fuego encendido en la chimenea de casa de Angéline Desmarais, al sentimiento de tristeza del personaje, desolado tras la partida del Survenant:

Mais quoi? pas un brin de **fumée** autour de la cheminée?" (LS 196).

"Un air **cru** l'accueillit au seuil de la cuisine." (LS 196).

El fuego va asociado también a la idea de compañía: "Ainsi elle serait moins isolée; **le crépitement du feu** lui tiendrait **compagnie**." (LS 131).

El personaje de Marie-Amanda Beauchemin se halla asociado al fuego y a la luz, así como a la felicidad y a la familia. Marie-Amanda es comparada con un faro, cuya luz guía los destinos de aquellos que la rodean. Inmediatamente, acude a ver a su amiga Angéline Desmarais y le ofrece encender un fuego:

"-Sais-tu qu'il fait pas **chaud** dans ta maison? lui dit-elle. Si tu voulais j'irais quérir quelques quartiers de **bois** dans la remise et j'**allumerais un bon feu**." (LS 205).

También, una de las funciones del fuego de la chimenea y, en concreto, del humo, es indicar la presencia de los habitantes de la casa. Por ejemplo, los vecinos se inquietan al percatarse de que de la chimenea de la casa de Angéline Desmarais no sale humo:

"(...) les voisins finirent par s'inquiéter de ne pas voir un filet de **fumée** s'élever de la cheminée, (...)" (LS 200).

12.9.3.3. La flora y sus derivados en la cocina.

En *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, muchos de los elementos vegetales que se citan se hallan en relación con la cocina, ya que son productos comestibles o cocinados, a los que se alude en el interior del hogar, acompañados también de términos relativos a la manera de prepararlos:

"ail", "à la verge", "à l'aune", "amandes", "beignets blancs de sucre fin", "betteraves", "boulettes", "cornichons", "épices", "épicées", "feuilles de rhubarbe", "framboises", "huile", "liqueur", "marmelade de tomates vertes", "mélasse", "noix", "oranges", "oeufs", "pain", "patates", "petit-blanc", "plumes", "pommes", "pommes de terre", "pralines" [*sic*], "sirop d'érable", "sucre", "sucreries", "tabac", "thé", "tomates", "tourtières", "grainages", "marinades", "noix", "vinaigre", "whiski", etc. (LS);

"café", "cerises de terre", "confitures", "farine", "jus", "mousse", "noix", "ouate", "pain", "petit-blanc", "pommes", "pommes de terre", "raisin", "sirop d'érable", "sucre", "sucres", "tabac", "thé", "tomates", "vin", etc. (MD).

Asimismo, se citan también derivados de la flora que dan lugar a fibras textiles como: "cotonnade", "indienne", "velours", etc. (MD).

Germaine Guèvremont menciona con detalle el modo de preparación de los manjares, fundamentalmente en relación con las piezas cobradas en la caza para poner de relieve la interrelación de los personajes y del modo de vida rural con el entorno natural y sus derivados:

"(...) **fèves au lard** avec une **perdrix** ou deux au milieu du pot (...)" (LS 46).

"(...) des soucoupes pleines de **cornichons**, de **betteraves**, de **marmelade de tomates vertes** et, en plus, des verres remplis de **sirop d'érable** et de **mélasse** où l'on pouvait tremper son **pain** à volonté." (LS 100).

"il y a des **oeufs à la neige**, de la **crème brûlée**, de la **tarte à Lafayette**, de la **tarte à la ferlouche**, de la **tarte aux noix longues**." (LS 101).

La autora recurre también ocasionalmente a los derivados de la vegetación como uno de los términos de la comparación. Por ejemplo, dos elementos derivados de la naturaleza, el té y la melaza, el té es tan negro como la melaza: "(...) un thé noir, épais **comme de la mélasse**." (LS 21).

12.10. La fauna en *Maria Chapdelaine*.

Otro de los campos semánticos presentes en *Maria Chapdelaine* es el de los animales. Louis Hémon cita numerosos vocablos referentes a la fauna para describir con verosimilitud el contexto natural en el que transcurre la novela. Se trata de una relación en la que incluye animales domésticos y salvajes, como analizaremos con más detalle en párrafos posteriores:

"agnelets", "animaux", "bétail", "bêtes", "cheval", "chevaux", "chèvre", "chien", "Chien", "chiens", "cochon", "écureil", "génisse", "hibou", "insectes", "lièvre", "loup-cervier", "maringouins", "mouches", "mouches noires", "moustiques", "mouton", "ours", "poisson", "porc", "poules", "rats", "rat musqué", "renard", "rossignol", "sauterelles", "vaches", "vison", "volailles", etc.

12.10.1. Los animales domésticos.

Para recrear la atmósfera de la granja, Louis Hémon hace alusión a la fauna propia de ésta, citando animales domésticos, como por ejemplo: "chèvre", "Chien", "génisse", "moutons", "vache", "veau", "volailles", etc.

Recordemos la importante función como medio de desplazamiento y de comunicación que tiene la ganadería equina en este rincón alejado donde transcurre la acción de *Maria Chapdelaine*, y que resulta crucial en el pasaje de la enfermedad y

muerte de Laura Chapdelaine. De hecho, es significativo que Louis Hémon nos desvele antes la historia del nombre de su caballo, Charles-Eugène (*cf.* MC 21), que la de cualquier miembro de la familia protagonista, los Chapdelaine.

12.10.2. Los animales salvajes.

Con menor frecuencia, el autor alude a otros animales que pueblan el bosque demostrando que conoce bien el entorno que describe: "écureil", "hibou", "loups", "maringouins", "mouches", "moustiques", "sauterelles", etc. Nótese en especial la presencia de todo un campo semántico de los insectos.

Estos están en relación con la llegada del calor veraniego, y son caracterizados por su sonido (*vid supra* "11.1.5. La naturaleza y el sonido"). Su función es establecer una oposición neta entre el invierno, en que la presencia animal se reduce al mínimo, y la llegada del buen tiempo y de los insectos, con su ruido y movimiento.

12.10.3. Los materiales derivados de los animales:

la lana, la piel.

Por otro lado, en *Maria Chapdelaine*, Louis Hémon menciona todo un campo semántico en relación a los materiales derivados de los animales, a veces transformados por la mano del hombre, fundamentalmente la piel y la lana. Referencias al campo semántico de las pieles son: "cuir", "cuir de cheval", "fourrure", "de chèvre", "laine", "peau", "peau de mouton", "peau d'orignal", "pelleteries", "pelisse de fourrure". Se citan también otros derivados, como por ejemplo: "ivoire", "lard", "nacre", etc.

En concreto, la lana y las pieles tienen como función la protección ante el frío, dado el riguroso clima descrito. Su propio título, *Maria Chapdelaine*, contiene el término "laine" en el apellido de la protagonista. Se trata de un elemento natural derivado de los animales, aunque transformado en fibra textil por acción humana. En efecto, Louis Hémon no elige el apellido Bédard, como el de la familia que había inspirado su relato, sino el de "Chapdelaine", un apellido muy descriptivo, que hace clara referencia al frío y rudo clima invernal que constituye a su vez uno de los principales actantes de la novela.

En especial, en *Maria Chapdelaine* las pieles como prendas de abrigo tienen como función la defensa del frío y son de vital importancia. Por ello, la alusión a las pieles se ve frecuentemente acompañada de referencias a las prendas de vestir o de abrigo, tales como: "mitaines", "drap", "manteau", "jupon", "jupons", "pelisses", "robe", etc.

Las pieles como prenda de vestir tienen también la función de caracterizar a los personajes y asignarles un estatus social. Por ejemplo, se presenta a la gente rica de Saint-Prime con su vestimenta de piel (MC 48), en oposición al resto de los parroquianos.

Finalmente, además de la vestimenta, Louis Hémon alude a otros elementos también elaborados en piel, para la descripción de la sociedad que retrata, tan en contacto directo con la naturaleza. Por ejemplo: "(...) les vessies **de porc** (...)" (MC 59).

Además, la obtención y comercio de la piel tienen una función económica en esta sociedad. Recordemos cómo los indios, François Paradis y su padre se dedican a comerciar con pieles.

12.11. La fauna en *Trente Arpents*.

En *Trente arpents*, Ringuet presenta a todo un campo semántico en relación con los animales, domésticos y salvajes.

Dado que la primera parte de la novela transcurre en una explotación agropecuaria, el autor, para conferir realismo a sus descripciones, cita animales de la granja, como por ejemplo: "coqs", "brebis", "jument", "oies", "poulettes", "vaches", "volaille", etc.

Asimismo, en *Trente arpents* se hacen alusiones a animales salvajes y propios de la zona donde acaece la acción: "castor", "cerfs", "corneilles", "écureils", "moustiques", "oies sauvages", "orignaux", "ours", etc.

Ringuet menciona los animales salvajes del bosque como "valiente pueblo": "(...) les cerfs, les ours, les orignaux, tout **le courageux peuple des grands bois** (...)" (TA 198).

12.11.1. Las funciones de la fauna.

La presencia de la fauna cumple funciones diversas. Por un lado, crea verosimilitud en las descripciones de la novela, como hemos mencionado en los anteriores ejemplos.

Además, la presencia de la fauna tiene otros cometidos, como la descripción de los personajes, su puesta en relación con el tiempo atmosférico o plasmar la cultura popular. Por ejemplo, se retratan las supersticiones de los campesinos por medio de la reacción del personaje de Alphonsine con respecto a un pájaro que entra en la casa:

"Tu sais ce que ça veut dire, un **oiseau** dans la maison: c'est **signe de malheur**... c'est **signe de mort!**" (TA 142). (...) Ce qu'Alphonsine ne dit pas, c'est qu'elle a vu l'**oiseau de malheur** frôler la tête de son homme." (TA 142).

12.11.2. La fauna y el tiempo atmosférico.

Otra de las funciones de la fauna en *Trente arpents* es la descripción del tiempo atmosférico. Por ejemplo, las ardillas y las cornejas funcionan como avisadores del cambio de estación, de la llegada de la primavera:

"Car on peut savoir que l'hiver sera tardif à ce que **les écureuils n'ont pas encore commencé à amasser leurs provisions** au creux des saules. **Les premiers croassements des corneilles** revenues **avertissent** de se préparer aux labours du printemps." (TA 23).

"(...) les premières **corneilles, annonciatrices d'un printemps tardif**, sont apparues vers le sud." (TA 102).

Para la descripción del tiempo atmosférico, Ringuet recurre también a los animales. Por ejemplo, compara a las nubes con corderitos, utilizando metafóricamente el término "rebaño" y haciendo más visual la descripción:

"Tout en haut, sur le bleu passé du ciel, se figeait un **troupeau** de petits nuages frisés **comme des agnelets** avec, vers l'est, un flocon isolé qui était la lune en son cours." (TA 62).

12.11.3. La fauna y los personajes.

En *Trente arpents*, Ringuet recurre también a los animales para caracterizar a los personajes de la novela. Por ejemplo, a ojos de Grace Rivers, Ephrem Moisan es metafóricamente equiparado a un animal domado: "(...) elle, attirée par sa force visible de rustre solide qu'elle devinait audacieux sous des dehors de **bête domptée**;" (TA 163).

Y Lucinda Moisan es también retratada como un animal en la siguiente descripción:

"En trois ans elle avait forcé jusqu'à être aussi grande que son père, avec une poitrine dont elle n'avait pas pudeur et des yeux accueillants de jolie **bête** familière." (TA 171).

Ringuet recurre a la fauna para caracterizar a las campesinas, atribuyéndoles ojos de ovejas, para hacer hincapié en su sumisión, calma y dulzura: "(...) doux yeux de **brebis** que l'on voit souvent aux filles de la terre, (...)" (TA 150).

La fuerza que empuja a Euchariste Moisan a actuar es comparada a laboriosidad de las hormigas. Ejemplo:

"C'était là une force plus puissante que lui, un de ces tropismes communs aux hommes et aux animaux; **comme les fourmis** qui entassent au fond de leurs galeries une provende pour des générations qu'elles ne verront point, (...)" (TA 169).

La reacción de los quebequeses frente a la guerra es comparada a la huida de los animales ante un incendio:

"Ils fuyaient **comme** fuient **les cerfs, les ours, les orignaux**, tout le courageux peuple des grands bois quand dans la forêt en feu s'avance la marée crépitante des flammes." (TA 198).

12.11.4. Los materiales derivados: la piel.

Derivados de los animales, como las pieles y el pelo son también citados en la sociedad casi autárquica que retrata *Trente arpents*: "(...) chapelières **en cuir** fauve (...)" (TA 126), "(...) siège grossièrement capitonné de **crin** (...)" (TA 111), "(...) une vieille bourse de **cuir** (...)" (TA 169), "(...) pelisse de **castor** (...)" (TA 192).

12.12. La fauna en *Le Survenant* y en *Marie-Didace*.

Germaine Guèvremont menciona con frecuencia diversos animales y términos en relación con su campo semántico, para lograr dar verosimilitud al contexto social agropecuario que describe y resaltar la importancia que tienen los animales tanto domésticos como salvajes para la vida rural:

"abeille", "agneaux", "ailes", "bête", "bêtes", "brebis", "bec-scie", "bec-bleu", "butor", "cane", "canes", "canards", "canards domestiques", "canards sauvages", "cendrés", "chat", "cheval", "chevalet", "chevaux", "chèvre", "Chien", "chien", "chouettes", "cigale", "cochon", "dinde", "étourneaux", "fend-le-vent", "français sauvage", "grenouilles", "gris", "harle huppé de violet", "hibou", "jument", "loups", "loups-cerviers", "louve", "malard", "marionnettes", "milouin à cou rouge", "mites", "mouches", "moutons", "noirs", "oiseau", "oiseaux", "oiseau de proie", "oiseaux sauvages", "origan", "ours", "outarde", "outardes", "papillon", "pélican", "percheron", "perdrix", "poisson", "porc", "porc-épin", "poulain", "poules", "rats", "rat d'eau", "rat des îles", "rat musqué", "rat de ruisseau", "rat du nord", "renards", "rousignols", "sarcelles", "sarcelle à ailes bleues", "sarcelles à ailes vertes", "serpent", "vaches", "volaille", "volaille d'eau", "volier", etc. (LS).

"alouettes", "animaux", "abeille", "bétail", "bête", "bêtes", "boeuf", "boeufs", "bourgeons", "brise-glace", "canards", "canards sauvages", "cane", "canes", "caneton", "chat", "chat sauvage", "chatte", "cheval", "chevaux", "chevrau", "chien", "chouette", "cochon", "cochons", "coq", "corneilles", "courouges", "couverte", "étourneau", "fourmi", "gloglu", "grenouilles", "héron", "hiboux", "insect", "jument", "lièvre", "liseron", "maringuains", "merle", "merles", "morue",

"mouches", "moutons", "moutonne", "mulot", "nid", "oies sauvages", "oiseau", "oiseaux", "outarde", "outardes", "porcelet", "poulain", "poules", "poussins", "rats d'eau", "rats musqués", "sarcelle", "sarcelles", "serpent", "troupeau", "vache", "vaches", "veau", "veaux", "volaille", "volier", etc. (MD).

Germaine Guèvremont recurre a la fauna para plasmar con verosimilitud el entorno. Ejemplos:

"En un hymne à la vie, les **grenouilles** se dévasant remontaient à la surface de l'eau et célébraient leurs noces avec la lumière du jour." (LS 148).

"Indécis, un **papillon** battait des ailes et voltigeait d'une féverole à un jargeau bleu." (LS 182).

"Alentour, une **abeille** butinait; (...)" (MD 144).

"Une **fourmi** montait sur son pied." (MD 145).

También se menciona el campo semántico de los sonidos proferidos por los animales, como estudiamos con más detalle en el epígrafe "11.3.3.2. El sonido y los animales".

La autora se refiere también a la fauna para insistir en la dicotomía sedentarismo/nomadismo a través de la alusión a la hormiga y a la cigarra de la fábula de Lafontaine. La hormiga representa el sedentarismo de Amable Beauchemin, que el personaje del Survenant pone en relación con la noción de seguridad: "T'es **pareil à la fourmi** qui se défait de ses ailes quand elle a **assuré** sa vie. Pourquoi des ailes? Pourquoi voler? (...)" (LS 135).

Por otro lado, Amable Beauchemin equipara al Survenant con la cigarra, para poner de relieve la oposición entre los sedentarios campesinos, equiparados metafóricamente con las hormigas y el nómada forastero, con la cigarra, y al que, para reforzar esta idea, la autora pone también en relación con el campo semántico de la música y el baile: "**-Chante** toujours, beau marle, **chante**-nous tes **chansons**." (LS 135).

Siguiendo con este paralelismo, el Survenant es el primero en oír cantar a la cigarra. Nótese cómo en el segundo ejemplo Germaine Guèvremont alude a la cigarra y también a términos como la "holgazanería":

"Un midi la **cigale chanta**. Venant, allongé sur l'herbe, l'**entendit** le premier. Il dit:

-Écoutez-moi donc la **cigale chanter!**" (LS 161).

"Le silence et l'**oisiveté** rendaient ce jour d'angoisse semblable à un dimanche. Le vent était tombé. (...) Dans l'herbage **la cigale chantait**." (MD 175).

En *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, una de las funciones de los animales es marcar el transcurso del tiempo, recurriendo a las aves migratorias y ayudándose del sonido para indicar la llegada del buen tiempo. Sobre este particular, *cfr.* "11.3.5.3. El tiempo y la fauna".

Otra de las funciones de la fauna en *Le Survenant* y en *Marie-Didace* es servir de término de comparación para la descripción del entorno de los personajes y de sus actividades y sentimientos (para mayor detalle sobre este extremo, *cfr.* "13.3. La

comparación en relación con la naturaleza en *Le Survenant* y en *Marie-Didace*" y "13.3.3. La comparación con la fauna").

En *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, Germaine Guèvremont se refiere a los animales domésticos y salvajes, como estudiaremos a continuación.

12.12.1. Los animales domésticos.

Germaine Guèvremont menciona animales domésticos de las granjas como:

"agneaux", "brebis", "chat", "cheval", "chevalet", "chevaux", "chèvre", "cochon", "poules", "dinde", "moutons", "percheron", "porc", etc. (LS); "boeuf", "boeufs", "chat", "chatte", "cheval", "chevaux", "chien", "cochon", "moutons", "moutonne", "mulet", "porcelet", "poules", "vache", "vaches", "veau", "veaux", "volaille", etc. (MD).

Algunos de los animales domésticos tienen nombre propio, para poner de relieve la estrecha relación estos y los hombres. Por ejemplo, "Z'Yeux-ronds", el perro de la familia Beauchemin; "La Gaillarde", su yegua; o "Le Blond", el caballo de Angéline Desmarais.

Los aldeanos del Chenal du Moine aluden al Survenant como si se tratase de un potro propiedad de Didace Beauchemin, jugando también con la acepción "pupilo" de este término:

"-Paraît que Didace l'encourage à se battre.

-Quiens! C'est son **poulain**..." (LS 114).

Los animales de la granja constituyen a veces un medio de pago en especie en esta sociedad tan cercana y vinculada a la naturaleza. Por ejemplo, el notario de la localidad acepta a veces un animal en pago: "Selons les moyens ou la générosité du client, il acceptait volontiers un **porcelet**, un quartier de **veau**, (...) ou encore quelque **volaille**, (...)" (MD 117).

12.12.2. Los animales salvajes.

Germaine Guèvremont menciona también animales salvajes del entorno, en particular citando aves con profusión, como estudiaremos en el epígrafe siguiente.

12.12.3. Las aves.

Las aves citadas son fundamentalmente anátidas. Ejemplos:

"bec-bleu", "bec-scie", "butor", "cane", "canards", "cendrés", "courouges", "français sauvage", "gris", "harlé", "malard", "marionnettes", "milouin", "noirs", "oiseaux sauvages", "serpents", etc. (LS);

"alouettes", "étourneau", "goglu", "héron", "merles", "oiseau", "sarcelles", "sarcelle à ailes bleues", "sarcelles à ailes vertes", etc. (MD).

Una de las funciones de la presencia de las aves es la de poner de relieve la importancia de la caza, en especial para los personajes de Didace Beauchemin y del Survenant, como estudiaremos más abajo:

"(...) Didace enjamba la cage à appelants et hala deux sacs combles de **canards**. Il y avait soixante-deux en tout, des **noirs** pour la plupart mais avec quelques **cendrés**, un couple de

courouges, un **branchu** aux trois plumes précieuses et plusieurs **terriens** parmi tout gras et en belle plume." (LS 67).

Otro cometido de las aves en *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, es el de marcar el transcurso del tiempo cronológico, ya que, cuando se agrupan en el lago para empezar la emigración hacia tierras más cálidas, en el sur, constituyen una señal del fin del buen tiempo y el inicio del frío:

"(...) il y avait au lac de grands rassemblements d'**oiseaux sauvages attendant du ciel le signal de la migration vers le sud**. (...) Il s'exerça à distinguer au milieu des **noirs**, surtout en grand nombre, le **harlé** huppé de violet toujours à l'affût de poisson, le **bec-scie** à la démarche gauche, le **bec-bleu**, le **milouin** à cou rouge, le **gris** au col haut cravaté de blanc, un **français sauvage** et une ou deux **marionnettes**. Un **malard**, racé et distant, le plumage bigarré, se tenait à l'écart avec sa **cane**." (LS 65).

Otros ejemplos de la vinculación de las aves con el transcurso del tiempo y asociadas también con el nivel del agua para marcar la llegada de la primavera son los siguientes:

"(...) Didace verrait-il les **canards sauvages** revenir **au printemps**? (...): Didace serait-il de ce monde à l'avril prochain, quand à l'eau haute noyant les près du Chenal, **le premier couple se poserait sur la mare**, (...)." (LS 70).

"Une bande d'**outardes**, encore invisibles, approchaient [sic], criant, claironnant leur **fuite de glaces antarctiques et leur course à des eaux chaleureuses**." (MD 55).

"Un premier couple de **canards** noirs se posa sur une **mare** dans le champ." (MD 106).

Germaine Guèvremont menciona también la migración de las aves para indicar los cambios que producen los humanos en el medio natural:

"(...) c'était le commencement de la fin, un signe des temps: (...) les changements dans la **migration** des **canards** que la civilisation refoulait plus au nord, d'année en année, (...)" (MD 92).

En *Le Survenant*, Germaine Guèvremont recurre al ruido del aleteo de los patos salvajes, ayudándose también de la repetición de términos, para introducir un ritmo pausado que plasma el amodorramiento progresivo del cansado personaje de Didace Beauchemin, tan aficionado a la caza: "Le **bruit** d'ailes [des canards sauvages] **mollissait**, fluide, insaisissable: (...) Le **bruit** d'ailes **mollissait... mollissait... perdu** dans les nuages: Didace reposait. " (LS 70).

Por ejemplo, en el siguiente caso, la autora utiliza la onomatopeya de las anátidas para plasmar la idea de algo súbito y repentino, y conferir dinamismo a su descripción del vuelo del ave: "**Couac!** Dans un bruissement sec, un butor, de son vol horizontal, raye le paysage. " (LS 157).

En *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, otra de las funciones de las aves es la caracterización de los personajes. Por ejemplo, el personaje de Phonsine Beauchemin compara al Survenant con un pájaro desaparejado, que Didace Beauchemin había cazado, para poner de relieve su carácter independiente y difícilmente comprensible para los campesinos sedentarios: "(...) **oiseau dépareillé** que mon beau-père a tué l'automne passé." (LS 36).

Para aludir al Survenant, los vecinos se refieren también a un ave de paso, subrayando así su carácter nómada: "(...): les **oiseaux de passage** toujours parés à repartir au vol me disent rien de bon." (LS 36).

También Amable Beauchemin se refiere a éste como a un pájaro: "(...) le beau **merle** (...)" (MD 14).

El personaje de Didace Beauchemin tilda al Survenant de "pájaro de mal agüero", una vez que éste ha desaparecido, para expresar su desconsuelo y su irritación cuando su vecino Beau-Blanc à De'Froi viene a inquirir noticias: "<<Quoi c'est qu'il vient encore nous annoncer de mauvais, l'**oiseau de malheur**?>>" (LS 124).

La autora menciona también a uno de sus personajes con el nombre de una anátida, un pato, apodo con el que se le conoce, para poner de relieve la gran afición a la caza de este personaje, que era capaz de imitar a la perfección el sonido de esta ave: "**Canard** Péloquin" (...). Parce qu'il imitait le **cri du canard**, à s'y méprendre." (MD 90).

Incluso, Germaine Guèvremont alude al "pico" de su personaje David Desmarais: "Parfois, David Desmarais, la pipe au **bec**, élevait la voix: (...)" (LS 57).

Otros ejemplos de la presencia de las aves en estas novelas son:

"Au-dessus du chenal, une **sarcelle** rameuse, égarée du voilier, ramait, ramait d'un vol bas, soucieux" (MD 50).

"Didace vit des bourgeons roux, aux ramilles d'un liard, et, à la tête, cinq **merles** tout penauds, les premiers arrivés." (MD 123).

Sur la branche maîtresse, un **étourneau** appelait d'un arbre à l'autre, dos lustré, s'envola. Partout, d'un arbre à l'autre, les **oiseaux** s'affairaient chacun à son nid." (MD 145).

"Un **héron** battait l'air de ses grandes ailes." (MD 151).

"Tout d'un coup on voit venir à nous une grosse bande d'**alouettes**. Le ciel en était noir." (MD 171).

12.12.4. Los animales y los personajes.

Otra de las funciones de la fauna en *Le Survenant* y en *Marie-Didace* es servir de referente en las metáforas y alegorías, para la descripción de las actividades cotidianas de los personajes y para la caracterización de estos, sus sentimientos y su entorno. Para un análisis más exhaustivo sobre este punto, *vid infra* "13.6. La metáfora y la alegoría en relación con la naturaleza en *Le Survenant* y en *Marie-Didace*".

Ya hemos analizado algunos ejemplos con respecto al campo semántico de las aves (*vid supra*). Citemos algunos más en relación con el resto de la fauna. Por ejemplo, el personaje de Pierre-Côme se dirige a Didace Beauchemin con el apelativo de "serpiente", para poner de relieve el carácter taimado de su amigo y acompañándolo de un posesivo para conferirle un cierto carácter emotivo: "-Je te reconnais ben là, **mon serpent**, (...)" (LS 105).

Germaine Guèvremont se refiere al Survenant como a un animal salvaje, insistiendo sobre su carácter nómada e independiente: "(...) un gars qui est **pas domptable**, (...)" (MD 71).

El personaje de Alphonsine Beauchemin compara al Survenant con un perro errante, callejero, para subrayar su carácter y la desconfianza que suscita en sus sedentarios convecinos:

"C'est pire que des **chiens errants**. Une journée, ils vous mangeraient dans le creux de la main tellement ils sont tout miel. Le lendemain, ç'a le courage de vous sauter à la face et de vous dévorer tout rond." (LS 197).

La autora equipara metafóricamente a la joven gitana con una gata, por sus ojos y por la voluptuosidad de sus movimientos, para subrayar los celos de Angéline Desmarais: "(...) la gypsy, avec ses **yeux et ses étirements de chatte**." (MD 65). La autora alude también a la joven gitana en relación con los felinos, para destacar sus movimientos suaves y sinuosos: "(...) son corps **félin**, (...)" (LS 167).

El personaje de Beau-Blanc se compara con una liebre, por la rapidez de la carrera de ésta en su huida, para insistir en la reputación de miedoso del personaje: "(...), **peureux comme un lièvre** (...)" (LS 200).

El personaje de Phonsine Beauchemin describe la mirada de la Acayenne, como la de una culebra, para hacer hincapié en la desconfianza hacia la nueva mujer de su suegro: "Phonsine pensa: <<Une **couleuvre** parmi les grandes herbes.>>" (MD 20).

Phonsine Beauchemin también tilda a la Acayenne de "bacalao", subrayando así la antipatía que le inspira y la inquina que siente hacia ella. Nótese también que el personaje de la Acayenne guarda una estrecha relación con la navegación marítima y la pesca: "-Ah! la grosse **morue** d'Acayenne!" (MD 102).

Marie-Didace, guiada por su abuelo, entabla una estrecha relación con la naturaleza que la rodea. Por ejemplo, Didace Beauchemin premia a su nieta con ir a ver un nido de cercetas y alude a ella con el calificativo cariñoso de "oveja", para poner de relieve el carácter inquieto y juguetón de la pequeña, así como el cariño que por ella siente su abuelo: "-Non, mais vous la voyez pas, la **moutonne**, qui fonce partout? Viens-t'en, **moutonne**." (MD 142).

En *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, Germaine Guèvremont también cita las partes del cuerpo de los animales y del hombre, como por ejemplo:

"bas ventre", "bras", "ceinture", "côte", "cou", "crinière", "croupe", "dos", "épaule", "genou", "gigots", "jambes", "jarret", "mâchoire", "main", "oeil", "ongle", "pattes", "peau", "pieds", "poignet", "poitrine", "pouce", "queue", "tête", "torse", "yeux", etc. (LS);

"ailes", "bec", "cheville", "chouette", "corps", "coude", "crinière", "croupe", "doigts", "gorge", "gosier", "jambe", "main", "museau", "narines", "oeil", "oiseaux", "orteil", "os", "pattes", "peau", "pieds", "plume", "poil", "poitrail", "queue", "racorni", "sabot", "tête", "ventre", etc. (MD).

Algunos ejemplos extraídos del texto son los siguientes:

"Ils entendirent au loin le galop du cheval en liberté qui se rapprochait rapidement. (...) La **crinière** au vent et les **narines** dilatéés, le Blond hennit, (...)" (MD 54).

"Les rires cliquetaient dans les **gosiers**." (MD 64).

Germaine Guèvremont caracteriza al habilidoso Survenant por su gran mano, que Angéline Desmarais identifica metafóricamente con una estrella, por su forma:

"-Si vous voulez ôter votre **étoile** de sur la table, (...)

-Mon **étoile**?

-Oui, votre grande main en **étoile**...

Il vit sa main dont les doigts écartés **étoilaient** en effet la nappe." (LS 102).

"(...), sa grande **main en étoile**, (...)" (LS 169).

"(...) de sa grande **main en étoile**, (...)" (MD 68).

"(...) sa grande **main** (...)" (MD 69).

12.12.5. La caza y la pesca.

Germaine Guèvremont alude también a los animales en relación con el campo semántico de la caza y, en menor medida, el de la pesca, que se hallan presente con términos tales como:

"chasse", "chasser en maraude", "fusil", "garde-chasse", "gibier", "gibier d'eau", "gibier à poil", "pêches", "piège", "pistes", "poisson", "proie", "sang", "s'embusquer", etc. (LS);

"braconnage", "braconnier", "cartouche", "chasse", "chasseur", "chasseurs", "coup", "éperlan", "fusil", "gardes-chasse [*sic*]", "maraude", "pêche", "pêcheur", "poissoniers", "proie", "tirer", "tirer au vol", "tireur", etc. (MD).

Una parte de la fauna mencionada es presa de la actividad cazadora de los personajes, fundamentalmente de Didace Beauchemin y del Survenant: "Si j'étais que de toi, je chasserais le **rat d'eau**, ce printemps." (LS 136).

En *Le Survenant*, una de las funciones de la caza y de la pesca es la de establecer un nexo de unión entre la vida sedentaria y la existencia nómada, encarnadas respectivamente en los personajes de Didace Beauchemin y el Survenant, que salen de caza juntos.

La caza y la pesca, aunque asociadas al nomadismo, en oposición a la ganadería, suponen un primer estadio de vida sedentaria, ya que es necesaria una cierta infraestructura que, a veces, no se puede transportar fácilmente, como por ejemplo, la canoa de Didace Beauchemin.

En *Le Survenant*, la caza tiene también como función marcar el trascurso del tiempo, ya que ésta tiene lugar en una temporada determinada: "(...) en pleine **saison de chasse** (...)" (LS 46).

La caza es asimismo un tema de conversación de los personajes, en relación al cual se alude al tiempo meteorológico: "-Ah! père Didace! quel **bon vent pour la chasse**, n'est-ce pas?" (LS 211).

Didace Beauchemin compara la caída a plomo de los patos que cazan con la de las rocas: "-Ils tombaient **comme des roches**. Je leur coupais la vie, net! (LS 67).

La relación de los habitantes del Chenal du Moine con la caza es estrecha. Por ejemplo, el propio alcalde de la comunidad, Pierre-Côme Provençal, desempeña también la función de guardabosque, con lo que, en este aspecto, se convierte en oponente de Didace Beauchemin, que caza furtivamente, fuera de la temporada permitida.

La alusión a términos de caza sirve también para medir las distancias, aludiendo a la capacidad del fusil: "(...) à portée de **fusil**, (...)" (LS 147).

Didace Beauchemin confiere importancia a la caza, de tal forma que la identifica con su propia vida: "Je m'en vas [*sic*] à la **chasse**. C'est ça qui est **la vie**." (MD 163). En su pensamiento equipara a Dios con un guardabosques divino y permisivo: "Soudain, Dieu prit la figure d'un divin **garde-chasse** (...). Un divin **garde-chasse** qui lui permettait bien de tirer un ou deux coups de fusil (...). (MD 170-171).

Además, Didace Beauchemin menciona su fusil de caza como a un antiguo amigo: "(...) un ami de cinquante ans (...)" (MD 173). Es significativa la alusión al tradicional papel de origen francés en la caracterización del arma de caza:

"Depuis l'arrivée du premier Beauchemin, au Chenal du Moine, **six générations auparavant**, le **fusil de chasse** était à l'honneur dans la maison. Après le **mousquet apporté de France**, (...)" (LS 67).

El personaje de Didace Beauchemin rememora con nostalgia sus recuerdos de cazador, para poner de relieve su vinculación con la naturaleza y la tierra, que le proporcionan la caza: (...), mais trop de **souvenirs de leurs temps de chasseurs** l'assaillaient de toutes parts et **le rattachaient à la terre.**" (MD 171).

En *Marie-Didace*, Germaine Guèvremont connota positivamente la caza, poniéndola en relación con anécdotas antiguas y con la nostalgia por la amistad de más de treinta años que une a los cazadores Didace Beauchemin y Lebrun: "Lui [le curé Lebrun] et Didace avaient souvent fait le coup de fusil ensemble. Un passé de plus de trente ans remontait **mélancoliquement** à sa mémoire: les **merveilleuses chasses** d'autrefois, (...)" (MD 167).

En particular, el personaje de Didace Beauchemin se siente muy unido a su perro de caza: "Z'Yeux-ronds est un vrai **chien à rats.**" (LS 136); "**Didace** était étendu tout rond par terre, **le chien à ses côté** [*sic*]." (LS 132).

12.12.6. Los materiales derivados de los animales: la lana, la piel.

Germaine Guèvremont menciona en sus obras términos derivados de los animales como la lana, la piel y otros derivados, algunos de ellos transformados por la mano del hombre, otros, además, comestibles:

"alpaca", "beurre", "boudin", "boucherie", "cachemire", "chair", "crème", "cire d'abeille", "duvet", "fourrure", "fourrures", "laine", "lard", "mérinos", "miel", "oeufs", "peaux", "pelisses", "petit-lait", "poil", "sang", "soie", "tricot", "viande", "plumes", "plumage", "saucisse", etc. (LS);

"beurre", "chair", "corne", "gélatine", "graisse", "laine", "lait", "lard", "leghorn", "oeufs", "plume", "poil", "purin", "sang", "viande", etc. (MD).

Como Louis Hémon y Ringuet, Germaine Guèvremont también alude a la piel o la lana, fundamentalmente con función de defensa ante el rudo invierno de Canadá. Por ejemplo, el personaje del Survenant viste una vieja camisa de lana a cuadros (LS 19), objeto de discordia con Angéline Desmarais. Otros ejemplos del empleo de la lana y de la piel son:

"(...) **peau** de bête (...)" (LS 67).

"(...) étui de **cuir** (...)" (LS 67).

"(...) capot de **poil** (...)" (LS 76).

"(...) sa **collerette de rat d'eau** sentant la camphorine, (...)" (LS 77).

"Les paletots de **fouurrure** (...)" (LS 96).

"(...) une robe complète en **alpaca** ou en **mérinos** de couleur." (LS 99).

"(...) son bas de **cachemire** (...)" (LS 107).

"(...) le trafic des **peaux de fouurrure** (...)" (LS 141).

"(...) robe d'**alpaca** gris (...)" (LS 162).

"(...) les draps de **laine** du pays, (...)" (LS 195).

"(...) les draps de **laine**, (...)" (MD 22).

"le padoue **laineux** (...)" (MD 48).

"(...) un coupon d'**alpaca** noisette (...)" (MD 48).

"(...) la chemise de **laine** (...)" (MD 95).

"(...) ceinture de **laine** (...)" (MD 120).

"(...) chape de **laine**, (...)" (MD 167).

"L'Acayenne tâta le drap de **laine**, (...)" (MD 86).

"(...) son paletot de **chat sauvage**, (...)" (MD 89).

"(...) son cache-poussière d'**alpaca**." (MD 168).

Como ya hemos dicho, Germaine Guèvremont compara la voz carnal con la lana por su calidez: "(...) la voix charnelle prolongeant le son **comme la laine garde la chaleur**." (MD 15). También la autora alude metafóricamente a la lana, para describir la apariencia de las nubes: "(...) nuages de **laine**, (...)" (LS 98).

En *Le Survenant*, el comercio de pieles guarda relación con la economía, por lo que la autora emplea términos como "argent", "cents", "gagner", "montant", etc.

También, Germaine Guèvremont menciona el asta como un material delicado para la elaboración de peines finos:

"(...) des peignes de **corne**... des peignes fins..." (MD 44).

"(...) un peigne rond **de corne** rose, une inutilité (...)" (MD 49).

12.12.7. Los derivados de la fauna en la cocina.

Además, en *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, los animales, las piezas cobradas mediante la caza, en particular las aves, tienen una fuerte presencia, incluso dentro del hogar en particular, en relación con la cocina, a veces con detalles de su preparación culinaria:

"beurre", "beurrerie", "boucherie", "chair", "cire d'abeille", "couenne", "dinde", "échinée", "graisse de rôti", "porc", "ragoût", "rillettes", "tête fromagée", "volaille", etc. (LS).

"(...) une **perdrix** ou deux au milieu du pot (...)" (LS 46);

"De la soupe à la **perdrix**!" (LS 46).

"(...) dans un arôme de **cire d'abeille**." (LS 55-56).

"(...) rôti de **porc**, (...)" (MD 24).

"Entre la **dinde**, bourrée de far aux **fines herbes** à en craquer, à une extrémité de la table et, à l'autre, la tête de **porc** rôti avec des **pommes de terre** brune, il y avait de tous les mets d'hiver, surtout de la viande de **volaille** et de **porc** apprêtée de toutes les façons, (...)" (LS 100).

El personaje de la Acayenne detalla también los ingredientes del plato llamado "six pâtes" (MD 88).

Asimismo, la autora también recurre a los derivados de la fauna para comparar el enrojecimiento de la cara de su personaje cuando juega al croquet con una asadura de cerdo: "(...) sa figure, aussi rouge **qu'une fressure de porc.**" (LS 165).

13.

RECURSOS RETÓRICOS.

13. RECURSOS RETÓRICOS.

13.1. La comparación en relación con la naturaleza en *Maria Chapdelaine*.

Otro de los recursos utilizados para la configuración de la naturaleza en *Maria Chapdelaine* es la comparación, cuya función es precisar el matiz que el autor quiere conferir a un pasaje o elemento determinado.

Louis Hémon procede de dos maneras diferentes con respecto a la comparación con la naturaleza: evidentemente, o bien el primer término de la comparación es un elemento natural, o bien es el segundo término de la comparación el que tiene carácter natural. Estudiemos a continuación algunos ejemplos del uso de la comparación con ayuda de ejemplos del texto.

13.1.1. La comparación de elemento natural con elemento no natural.

Por un lado, Louis Hémon compara a la naturaleza con elementos no naturales. O sea, el primer término de la comparación es natural, y el segundo no, lo que estudiaremos a continuación.

13.1.1.1. La comparación con la arquitectura.

Louis Hémon compara a la naturaleza con elementos arquitectónicos, como las columnas de un templo, o un anfiteatro, para destacar las formas de los troncos o de la pendiente:

"(...) le bois (...), sur lequel quelques troncs de bouleaux se détachaient çà et là, blancs et nus **comme les colonnes d'un temple en ruines.**" (MC 22).

"(...) la berge opposée montait **comme un amphithéâtre** de rocher en coteau, de coteau en colline, mais **comme un amphithéâtre** qui se prolongeait sans fin vers le nord." (MC 109).

13.1.1.2. Las comparaciones bélicas.

Asimismo, Louis Hémon toma como segundo término de la comparación el campo semántico de la caza y de la guerra, para poner de relieve la dureza del clima a que se evoca:

"Le froid assassin et ses acolytes se sont jetés sur lui **comme une proie;** (...)" (MC 145).

"(...) la lisière noire de la forêt s'allongeait **comme le front d'une armée.**" (MC 239).

El campo semántico de las armas hace su aparición y Louis Hémon presenta el frío como un arma blanca: "(...) le froid descendit sur elle **comme un couperet,** (...)" (MC 143).

La tempestad que amaina es comparada a una hoja de arma blanca que golpea contra un muro: "(...) la tempête s'arrête **aussi brusquement qu'une lame qui frappe au mur (...)**" (MC 218).

El ruido del viento es comparado al de una horda asediante, para transmitir más claramente la idea de aislamiento que supone el invierno: "(...) le vent sifflait et hurlait **comme la rumeur d'une horde assiégeante.**" (MC 114).

13.1.2. La comparación de elemento no natural con elemento natural.

Por otro lado, Louis Hémon también procede respecto de la comparación tomando la naturaleza como referente. Así, para explicar el matiz concreto que quiere transmitir, El autor utiliza comparaciones en las que el elemento natural es el segundo término de la comparación. Esto es, se compara algún otro aspecto con la naturaleza.

13.1.2.1. La comparación con el campo.

Por ejemplo, como ya señalamos más arriba, se compara al hermano pequeño de Maria Chapdelaine por su minusvalía a un campo acotado, limitado:

"L'enfant avait fini par ne se considérer lui-même que **comme un simple champ-clos**, où des démons assurément malins et des anges bons mais un peu simples se livraient sans fin un combat inégal." (MC 32).

La vida rural se presenta como un campo otoñal, del que se precisan los rasgos: liso, monótono, frío: "C'est comme cela qu'on vit, a dit la voix." (...) "mais c'est uni, terne et froid **comme un champ à l'automne.**" (MC 102).

13.1.2.2. La comparación con los animales.

Louis Hémon evoca también a los animales como términos de comparación. Por ejemplo, la alegría de los personajes es como el vuelo rasante de una golondrina por su fugacidad: "(...) une joie fugitive effleura son coeur **comme une hirondelle** rase l'eau." (MC 135).

También los pensamientos confusos de Maria Chapdelaine se comparan con el vuelo, esta vez el de una bandada de cornejas: [Maria] sentait mille songes confus tournoyer autour d'elle **comme un vol de corneilles.**" (MC 98).

Louis Hémon compara el progresivo auge del amor de la protagonista por su pretendiente con una gavilla: "Quelque chose se gonflait et s'ouvrait dans son coeur de semaine en semaine, **comme une belle gerbe** riche dont les épis s'écartent et se penchent, (...)" (MC 188).

El enamoramiento es comparado con una llamarada por sus efectos ilusionantes de iluminar la monótona realidad cotidiana de la protagonista: "C'était **pareil à une grande flamme-lumière** aperçue dans un pays triste, (...)" (MC 188).

El duro trabajo se compara al de un buey para hacer resaltar lo arduo de la labor agrícola: "(...) peiner **comme un boeuf** (...)" (MC 184).

Por otra parte, Louis Hémon también recurre a la comparación con la fauna para describir el tiempo atmosférico y presenta los envites de la borrasca como las embestidas de un carnero:

"(...) des bourrasques brusques qui tentaient de soulever la toiture ou bien frappaient les murs **comme des coups de bélier** avant de repartir vers la forêt dans une ruée de dépit." (MC 217).

13.1.2.3. La comparación de la naturaleza con los humanos.

Finalmente, citemos algunos ejemplos en que Louis Hémon compara el universo natural con los humanos, con conjuntos de humanos (mujeres, una horda, una procesión), o con rasgos o partes corporales humanos, para hacer de hincapié en la cercanía y relación entre unos y otros. Por ejemplo, en el siguiente caso, los sombríos árboles son comparados a mujeres amargadas, para poner de relieve la tristeza sombría del paisaje descrito y connotarla negativamente: "(...) des arbres sombres **pareils à des femmes** emplies d'une sagesse amère, qui auraient échangé pour une vie éternelle leur droit à la beauté." (MC 110).

El autor compara a las nubes con un decorado y, por su ritmo al moverse, con una procesión: "(...) des nuages curieusement découpés, **semblables à des décors**, defilaient **comme** une **procession** solennelle." (MC 232).

Louis Hémon recurre también a la comparación para evocar la agonía de François Paradis, equiparando los pensamientos de Maria Chapdelaine a este respecto con una procesión siniestra: "(...) les souffrances que François a peut-être endurées (...) défilent dans la pensée à elle **comme une procession** sinistre." (MC 144).

La luna es comparada con una cara curiosa: "(...) la lune se montrait à travers les nuages **comme** un visage curieux" (MC 227).

Para poner de relieve lo intrincado del bosque, Louis Hémon compara éste con un puño cerrado: "(...) le bois... Le bois... Toujours le bois, impénétrable, hostile, plein de secrets sinistres, fermé autour d'eux **comme une poigne cruelle** qu'il faudrait desserrer peu à peu, (...)" (MC 183).

Louis Hémon alude a los troncos de los árboles del paisaje invernal, comparándolos con esqueletos, para poner en relación al bosque con la muerte y connotar éste negativamente, preparando al lector para la muerte de François Paradis, como anteriormente estudiamos: "Les troncs des bouleaux qui se détachaient sur la lisière du bois sombre **semblaient des squelettes** de créatures vivantes que le froid de la terre aurait pénétrées et frappées de mort; (...)" (MC 121).

13.1.3. La comparación de elemento natural con elemento natural.

Otra manera de proceder de Louis Hémon es la comparación de un elemento de la naturaleza con otro elemento también natural, poniendo de relieve la naturaleza y logrando así que ésta esté presente a lo largo de toda la obra. Por ejemplo, el paisaje del bosque es comparado al mar, a la marejadilla, un elemento en movimiento que le confiere mayor dinamismo a la descripción: "(...) succession de descentes et de montées guère plus profondes **que le profil d'une houle de mer haute.**" (MC 24).

13.2. La comparación en relación con la naturaleza en *Trente arpents*.

En *Trente arpents*, la comparación con elementos naturales es uno de los recursos principalmente utilizados por su autor, poniendo en relación elementos no naturales con elementos de la naturaleza, con lo que se consigue su presencia casi continua a lo largo de toda la novela. Como estudiaremos a continuación, Ringuet compara a los personajes, sus acciones y sentimientos con referentes naturales.

Ringuet procede generalmente comparando un elemento no natural con uno natural, aludiendo frecuentemente a la fauna o al agua, extremos que analizaremos a continuación con mayor detenimiento.

13.2.1. Comparación de elemento no natural con elemento natural.

En efecto, la comparación de un elemento no natural con la naturaleza es la más recurrente en *Trente arpents*.

Por ejemplo, para hacer hincapié en cómo crece la tarea, Ringuet compara ésta con la luz del alba: "Il voyait subitement sa tâche grandir sous ses yeux **comme la lumière naissante du jour** déroule les prés et révèle un monde au matin renouvelé." (TA 42).

Ringuet describe las opiniones comparándolas con la tierra: "(...) les opinions **comme la terre** se transmettent de génération en génération." (TA 93).

13.2.1.1. La comparación con los animales.

La comparación de las reacciones de los personajes de *Trente arpents* con los animales es frecuente. Por ejemplo, los pensamientos que Ephrem teme confiarle a su padre se asemejan a un animal en su madriguera: "Visiblement quelque chose tourmentait Ephrem, **comme une mauvaise bête** tapie dans un trou et qui hésiterait avant de sortir au grand jour." (TA 148).

Para la descripción de la granja en invierno, Ringuet recurre a la comparación con un oso que hibernase: "Et pendant que la ferme, là-bas, hibernerait **comme un ours** engourdi au creux d'un arbre, (...)" (TA 153).

Asimismo, el autor evoca a las hormigas como término de su comparación:

"C'était là une force plus puissante que lui, un de ces tropismes communs aux hommes et aux animaux; **comme les fourmis** qui entassent au fond de leurs galeries une provende pour des générations qu'elles ne verront point, (...)" (TA 169).

El novelista también recurre a la fauna del bosque en general cuando ésta huye del incendio:

"Ils fuyaient **comme fuient les cerfs, les ours, les orignaux**, tout le courageux peuple des grands bois quand dans la forêt en feu s'avance la marée crépitante des flammes." (TA 198).

Para la descripción de la fábrica donde trabaja Ephrem Moisan, Ringuet menciona a los topos, animales que viven en la oscuridad, en alusión a la falta de luz natural que sufren los trabajadores: "(...) sous lequel travaillaient les hommes **comme des taupes**, loin de la paternelle lumière du soleil" (TA 230).

13.2.1.2. La comparación con el agua.

En *Trente arpents*, Ringuet emplea el agua y su campo semántico recurrentemente para las comparaciones. Por ejemplo, para describir la mirada de un personaje, Ringuet evoca el agua que fluye: "Le regard y **coulait** assuré **comme** une **eau** qui, consciente d'avoir fait tourner le moulin, **glisse** satisfaite entre les broussailles de ses **rives**." (TA 168).

Se compara el amor plácido también con el agua mansa: "Cet amour silencieux, obscur, placide **comme l'eau qui s'alanguit aux coudes des rivières**; (...)" (TA 112).

Un grito infantil es comparado con el ruido de una catarata: "Un cri des enfants, un bruit étourdissant d'ailes remplissant la chambre **comme le ronflement d'une cataracte**;" (TA 141).

13.2.1.3. La comparación y los personajes.

En *Trente arpents*, Ringuet recurre reiteradamente a la comparación con elementos naturales para la descripción de los personajes. Ya vimos cómo una mirada era comparada al fluir del agua. Estudiemos a continuación otros ejemplos del texto. Los arrugados párpados de la anciana Amélie, pesados a causa del sueño, la fatiga y la

edad, son como las nubes, pesadas por su carga de agua de lluvia: "Alors les paupières ridées de Mélie crevèrent **comme des nuages lourds de pluie.**" (TA 30).

Se compara la manera de hablar de Alphonsine con el cielo otoñal: "Elle [Alphonsine] parlait d'une voix un peu couverte, **comme ces ciels de prime automne d'où tombe une lumière attiédie.**" (TA 43).

Para destacar el interés de Euchariste Moisan por el trabajo agrícola, Ringuet lo compara con un prado: "(...) le front, **comme un pré** lourd, **labouré** par les soucis, les inquiétudes et les sueurs; (...)." (TA 168).

13.2.1.4. La comparación y los sentimientos de los personajes.

En *Trente arpents*, Ringuet también utiliza la comparación con elementos naturales para la descripción de los sentimientos de los personajes. Por ejemplo, el deseo carnal de Euchariste y de su novia se compara a la progresiva madurez de la simiente:

"L'un et l'autre évitaient de se regarder, gênés de ce qu'une idée trop précise s'était fait jour en eux, une même idée, mûrie loin de la conscience **comme mûrit ténébreusement la semence avant de hisser à la grande lumière un épi triomphant.**" (TA 8).

El amor plácido es presentado evocando otro elemento natural, el agua: "Cet amour silencieux, obscur, placide **comme l'eau** qui s'alanguit aux coudes des rivières;" (TA 112).

Ya dijimos anteriormente que Ringuet compara los pensamientos que Ephrem teme confiarle a su padre con un animal en su madriguera. Por otro lado, los sentimientos de Euchariste hacia su hijo Ephrem se comparan con un elemento vegetal, el musgo: "Il lui en était venu, **comme une mousse sur un arbre fort**, une espèce de fouinerie envers Éphrem (...)" (TA 165).

La satisfacción es descrita comparándola con el agua desbordada: "(...) une satisfaction s'insinuait en lui **comme** lentement **débordent**, au printemps, **les fossés** profonds." (TA 203).

13.2.2. La comparación de elemento natural con elemento natural.

Asimismo, Ringuet pone a veces en relación un elemento natural con otro, para hacer hincapié en la omnipresencia de la naturaleza en la novela. Por ejemplo, como ya vimos, las nubes son comparadas a corderitos:

"Tout en haut, sur le bleu passé du ciel, se figeait un troupeau de petits nuages frisés **comme des agnelets** avec, vers l'est, un flocon isolé qui était la lune en son cours." (TA 62).

13.2.3. Comparación de elemento natural con elemento no natural.

En *Trente arpents*, las comparaciones tienen generalmente la naturaleza como segundo término. Sin embargo, también hay algunos casos de comparaciones de elementos naturales con elementos no naturales. Por ejemplo, la nevada es comparada con una manta de lana, por la semejanza del efecto visual de cubrirlo todo a su paso:

"(...) les bâtiments s'enveloppèrent de ses flocons **comme d'une couverture de laine** un malade, (...)." (TA 67).

Ringuet compara el polvo de la carretera con un pañuelo de cuello: "tout le long de la route flotte **la poussière, comme une écharpe rouilante.**" (TA).

13.3. La comparación en relación con la naturaleza en *Le Survenant* y en *Marie-Didace*.

En *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, Germaine Guèvremont recurre también a la naturaleza como elemento constitutivo de sus figuras retóricas.

Sólo en contadas ocasiones, la autora utiliza la comparación de un elemento natural con un elemento no natural. Por ejemplo, compara los campos con una sábana extendida para insistir en sus dimensiones: "Les champs gris, uniformes, striés seulement de frais labours se déroulaient **comme un drap de lin** tendu de la baie de Lavallière jusqu'au chenal." (LS 26).

O procede a comparar a su personaje con una casa de piedra, para subrayar su falta de expresión facial: "Il rit ou ben il a la face **comme une maison de pierre**." (LS 53).

En general, la autora recurre a la comparación de elementos naturales con otros elementos de origen natural, para poner de relieve la omnipresencia de la naturaleza en el universo rural. Por ejemplo, las montañas subrayan las grandes dimensiones de las olas: "(...) des vagues hautes **comme des montagnes**." (MD 42).

Se compara la reunión de los patos con una isla para insistir en su gran número, apoyándose también en el término numérico "millares": "Les canards assemblés par milliers, (...) formaient **comme une île vivante** sur la batture." (LS 65).

Didace Beauchemin compara la caída a plomo de los patos cazados con la de las rocas: "-Ils tombaient **comme des roches**. Je leur coupais la vie, net! (LS 67).

Germaine Guèvremont procede a comparar el dolor con una mano dura y la brisa primaveral con una mano suave y un soplo, para insistir en la dureza y suavidad respectivas:

"(...) une douleur, **comme une main** dure, (...)" (LS 69);

"(...) un petit vent, à peine un souffle, passa et repassa au Chenal. Il se posait à peine, **comme une main douce**, sur les visages." (LS 118).

"Un vent léger **comme un souffle** passa." (LS 182).

Por otro lado, la autora compara el paso del coche con un golpe de viento, para hacer hincapié en su rapidez y en su impetuosidad: "(...) la voiture légère fila **comme un coup de vent** sur le chemin de Sainte-Anne." (LS 165).

Igualmente, asimila las ocas salvajes con la nieve, para resaltar su blancura: "(...) les oies sauvages, blanches et frivolantes **comme une neige de bourrasque** (...)" (LS 188).

La autora evoca el agua, la agricultura, la fauna, la vegetación, etc. como término de sus comparaciones, para configurar el entorno, los personajes y los sentimientos de estos, en ambas novelas. Estudiaremos estos extremos a continuación con mayor detalle en los epígrafes siguientes, ayudándonos de ejemplos extraídos de ambos textos.

13.3.1. La comparación con el agua.

Otra de las funciones de la comparación en las novelas de Germaine Guèvremont es la caracterización de los personajes, generalmente utilizando como término un elemento natural con el que se pone en relación al personaje.

Por ejemplo, el personaje de la Acayenne guarda, como hemos estudiado, una estrecha relación con el agua. El Survenant compara la mirada de la Acayenne con el agua del río, para destacar su estrecha relación con este elemento y la propia naturaleza cambiante del personaje:

"(...) cette douceur qu'elle vous a dans le regard et qui est pas disable. Des yeux **changeants comme l'eau de rivière**, tantôt gris, tantôt verts, tantôt bleus. (LS 186).

"(...), les regards des deux femmes se croisèrent, celui de l'Acayenne, fuyant, glauque, insaisissable. <<Des yeux tantôt bleus, tantôt verts, **changeants comme l'eau de la rivière**>>, avait dit le Survenant." (MD 20).

Por otro lado, Germaine Guèvremont recurre a una comparación clásica, la de la vida como un río: "Ainsi donc la vie est **comme la rivière** uniquement attentive à sa course, sans souci des rives que son passage enrichit ou dévaste? (LS 88).

Como Ringuet, la autora configura el transcurso del tiempo como cíclico, ayudándose de la comparación con el agua y un elemento mineral, la sal que, al disolverse e ir conjuntamente a parar al mar, subraya este carácter cíclico del tiempo:

"Une famille, c'est quasiment **comme le sel**. L'eau de pluie tombe du ciel, pénètre la terre, prend le **sel** dedans, puis gagne les ruisseaux, les rivières et court enrichir la mer. Le ciel pompe l'eau de la mer et retourne **le sel** à la terre. On dirait que **tout recommence** dans ce bas monde." (LS 135).

13.3.2. La comparación con la agricultura.

A lo largo de las dos novelas, Germaine Guèvremont también recurre al trabajo de la tierra, a las tareas agrícolas, como término de sus comparaciones para configurar el entorno rural. Por ejemplo, la autora presenta las lejanas casas como trabajadoras campesinas: "Éparses parmi les champs nus, les maisons au loin, déparées des atours de la frondaison, prenaient l'allure d'**austères paysannes attardées à l'ouvrage**." (LS 30).

La autora utiliza también la comparación con un término agrario, en concreto, el corte de la hoz, una herramienta agrícola, para describir la caída en seco de Angéline: "Mais à peine inclinée elle s'écrasa, **comme si une faux en embuscade lui eût tranché les deux jambes**." (LS 183).

13.3.3. La comparación con la fauna.

En *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, Germaine Guèvremont recurre también a la fauna como término de sus comparaciones para la configuración del entorno. Por ejemplo, presenta la isla comunal como un animal satisfecho, insistiendo así en la

tranquilidad del paisaje: "(...) dépouillée des salicaies, l'île communale, ainsi déserte et comme apaisée, **ressemblait à une longue bête assouvie.**" (LS 64).

La autora compara la espuma del río con la apariencia de las ovejas, calificándola de "aborregada": "(...) la rivière qui écumait, **moutonneuse,** (...)" (LS 33).

Germaine Guèvremont describe las casas enclavadas en la nieve como perdices ocultas en la sabana: "(...) des maisons effacées dans la neige **comme des perdrix tapies dans la savane.**" (LS 94) y las gotas de lluvia sobre los cristales como una culebra de agua para reproducir su trayectoria serpenteante:

"Phonsine regarda la pluie descendre sur les vitres: oblique, par courtes flèches, elle frappait les carreaux, ou bien une goutte tremblait, hésitait, puis s'élançait, d'un seul jet, **comme une couleuvre d'eau.**" (LS 124).

Se recurre también a la comparación para la descripción de las circunstancias de la trama de sus novelas. Por ejemplo, alude al planeo de un ave de presa para describir la forma súbita en que la desgracia se abate sobre la familia Beauchemin: "Elle voyait le malheur -**tel un oiseau de proie** plaine hautain, patient et lent, avant de fondre sur la victime de son choix- éployer une fois de plus ses sinistres ailes noires au-dessus de la maison des Beauchemin." (LS 129).

También, la autora emplea la comparación con la fauna para la configuración de sus personajes. Por ejemplo, utiliza la comparación con un potro, o con la fortaleza de un buey, con la obstinación de un gato, con la indefensión de un perro, para caracterizar a sus personajes y a las acciones y actitudes de estos:

"Soudain Eugène Salvail bondit **comme un poulain qui a déserté le pré: (...)**" (LS 112).

"(...) **aussi fort qu'un boeuf.**" (LS 114).

"Amable, que t'as la tête dure! Ben **plus dure que le chat!**" (LS 117).

"Tu vas crever **comme un chien** et ça sera ben bon pour toi." (LS 126).

Germaine Guèvremont compara la actitud de Didace Beauchemin respecto de la Acayenne con la de un ternero que se deja conducir por su ronzal, para insistir en la inicial sumisión de Didace Beauchemin hacia su segunda esposa: "Il se laisserait conduire par elle, **comme un veau par une laisse?** (MD 23).

Posteriormente, la autora compara la actitud de Didace Beauchemin al rehuir su hogar con la huida respecto de un ardiente suelo, para describir la actitud de este personaje cuando se percata de lo erróneo de su segundo matrimonio: "(...) non seulement Didace recherchait les occasions de s'éloigner de la maison, mais la fuyait, **comme si le sol lui eût brûlé les pieds, (...)**" (LS 27).

El batir de los párpados de la Acayenne es comparado con el de las alas de un ave, para subrayar la viveza de su mirada: "(...), les paupières de l'Acayenne battirent **comme des ailes.**" (MD 99).

Phonsine Beauchemin procede a comparar el modo de hablar de la Acayenne con una gallina que coclea, como consecuencia de la antipatía que ésta siente hacia la segunda mujer de su suegro: "**Semblable à une poule** qui glousse." (MD 40).

Los vecinos del Chenal du Moine comparan al Survenant con un pájaro por su carácter nómada que suscita la desconfianza e incomprensión de los sedentarios habitantes. En concreto, Laure Provençal lo compara con una garza, un ave de largas patas, zancuda, para poner de relieve su afición a andar y al nomadismo:

"-Il était **pareil à un oiseau**. On savait jamais où c'est qu'il voulait se **brancher**.

-Oui, sûrement, un bel **oiseau**, ricana Laure Provençal. Le **héron à grand' pattes**, sur le bord de la commune!" (MD 64).

Germaine Guèvremont procede a comparar al Survenant con un roble para destacar su robusta configuración física: "A la fois sec et robuste de charpente, droit et portant haut la tête, **pareil à un chêne**, (...)" (LS 38).

Didace y Phonsine Beauchemin conciben al Survenant como una isla, para hacer hincapié en su falta de lazos y su carácter nómada e independiente:

"T'es gros et grand. T'es presque pris **comme une île** et t'as pas l'air trop, trop ravagnard..." (LS 22);

"(...) il était presque pris **comme une île** (...)" (MD 35).

De igual modo, como ya vimos, la Acayenne es comparada con una isla rodeada de agua, en alusión a su continua relación con el agua frente al resto de los sedentarios campesinos, vinculados a su vez con la tierra y la agricultura:

"Elle est jamais avec nous autres. On dirait une **île éloignée de la terre ferme**. Chaque fois qu'elle vient nous retrouver, c'est comme si elle faisait un effort, comme si elle devait traverser de l'**eau**, ben de l'**eau**" (MD 39).

Germaine Guèvremont procede a comparar los tristes recuerdos de Angéline Desmarais con tres gatos juguetones, ayudándose también de la personificación para poner de relieve la recurrencia de los tristes pensamientos que la visitan:

"Les souvenirs affluaient à son esprit torturé. Trois surtout la quittaient rarement. **Pareils à trois jeunes chats** en jeu, ils se frôlaient à elle. (...) [Le troisième souvenir] il la griffait au coeur d'où la peine s'échappait (...)" (MD 66).

Y Bernadette Salvail se refiere también a Angéline Desmarais como a una gatita para subrayar su carácter celoso respecto de su pretendiente, el Survenant: "-La petite **chatte** ferait pas pire!" (LS 199).

Por otra parte, el Survenant compara a Angéline Desmarais con la avutarda, por su actitud desconfiada: "Angéline, lui reprochait-il doucement, **t'es plus méfiante que l'outarde**." (LS 32).

El paso dificultoso y saltarín de Angéline Desmarais, caracterizado por su cojera, es como el de un gorrión con un ala herida:

"À petits pas, en sautillant **comme un moineau**, elle arrivait aux maisons." (LS 199).

"C'était vraiment pitié de la voir, pauvre boiteuse, (...) traîner sa jambe faible, **comme une aile blessée** (...)" (LS 200).

La autora compara a su personaje Phonsine Beauchemin con un animal acorralado, para poner de relieve su maltrecho estado de ánimo: "À tout moment, Phonsine se retournait ou faisait un bond, **comme une bête traquée**." (MD 179).

Para describir su estupefacción y palidez, Germaine Guèvremont compara la actitud del personaje con una carpa: "(...), elle devenait **plus blême qu'une carpe pâmée**." (LS 209).

Se emplea reiteradamente a los pájaros como término de las comparaciones. Por ejemplo, la tímida huída de los niños de la fiesta se asemeja a una bandada de estorninos: "À l'approche des filles, ils rougirent et se dispersèrent telle **une nuée d'étourneaux**". (LS 107).

Asimismo, la autora procede a la comparación de los ojos avariciosos de su personaje Pierre-Côme con los de un zorro contemplando su presa, para poner de relieve la avidez del personaje respecto del dinero: "De ses petits yeux bridés **à la façon du renard en contemplation d'une proie**, il en mesura la richesse: (...)" (LS 25).

Germaine Guèvremont describe a Marie-Didace comparándola con una "gatita", por su carácter reservado e independiente: "Les yeux mi-clos, **comme une petite chatte**, toute à sa vie secrète, (...)" (MD 144).

Los cerditos de la explotación agropecuaria de los Beauchemin se presentan como niños, para poner de relieve la inquietud de las crías y la cercanía y vinculación

que existe entre los seres humanos y los animales de la granja: "(...) petits cochons **qui pleurent comme des enfants**, se bousculent, se dressent, l'oeil éveillé, le museau rose et frémissant." (MD 143).

Germaine Guèvremont compara la forma de beber de su personaje Pierre-Côme con la de un cerdo por su desorden y desmesura: "-et de te remettre à boire **comme un cochon**?" (MD 18).

La autora presenta la desnudez del campo segado como el pelaje de un animal recién esquilado: "Le champ, fauché, montrait ses taches. Il apparut à Phonsine **comme le pelage d'un animal frais tondu**". (MD 159).

Se compara al alcalde de la pequeña comunidad con el búho por su carácter discreto y su preferencia por la oscuridad: "Figé, **secret comme le hibou**, le maire de la paroisse s'asseyait loin de la lampe, dans un recoin d'ombre, soucieux de dérober sur ses traits la moindre expression." (LS 52).

Las mujeres de la aldea son comparadas con cornejas piando en un campo de trigo maduro, para subrayar su locuacidad: "Dans la maison les femmes continuaient à piailler **comme corneilles** en champ de blé mûr." (MD 71).

Germaine Guèvremont recurre también a las partes del cuerpo como término para sus comparaciones. Por ejemplo, las huellas que Amable Beauchemin deja en la nieve son como órbitas vacías para subrayar el estado de desánimo que acompaña al personaje en su partida del hogar familiar, al que ya no volverá, y adelantar la idea de su

prematura muerte con esta imagen que nos recuerda a la de una calavera: "(...) deux trous demeuraient visibles dans la neige, deux trous, **comme des orbites vides** que la nuit violaçait." (MD 105).

La autora presenta también al sol como una parte del cuerpo, un gran ojo herido que se abre y se cierra, empleando el color rojo y yuxtaponiendo el término "sangre" a este color para hacer hincapié en la idea del ocaso como la muerte del día:

"Dans le ciel blanc, le **soleil**, rouge **sang**, s'arrondit, puis disparut aussitôt, **comme un grand oeil blessé qui s'entrouvre puis qui se referme sur sa peine.**" (MD 89).

13.3.4. La comparación con la vegetación.

En *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, emplea también la comparación con la flora para la configuración del entorno.

Como Louis Hémon y Ringuet, Germaine Guèvremont recurre a términos bélicos para la descripción del entorno. En concreto, la autora compara las ramas de los árboles de hoja caduca con lanzas, para poner de relieve su lisa desnudez por la llegada del invierno: "À côté des saules **pacifiques**, insoucieux, de jeunes planes **dardaient** leurs branches **agressives**, **comme autant de lances à l'asaut**, (...) (LS 64-65).

Otra de las funciones de la comparación con la flora es la configuración de los personajes. Por ejemplo, cuando Phonsine intenta despertar al Survenant para sonsacarle más información, la autora compara a éste con un roble y con una roca, para subrayar su estado exangüe tras una borrachera: "**Autant essayer d'ébranler un chêne** (...), **comme une roche**, venait de couler à pic sur le bord." (LS 128).

Las mejillas de Angéline Desmarais se comparan con dos manzanas para destacar su rubicundez: "Elle a les joues **comme deux pommes** fameuses!" (LS 53) y los brazos de Mme Salvail a dos ramas muertas para insistir en su desconcierto: "Mme Savail, facilement démontée, accourut, les bras inertes **comme deux branches mortes**, le long de son corps maigre (...)" (LS 99).

Otra de las funciones de la comparación con la vegetación es la de configurar los sentimientos de los personajes. Por ejemplo, los temblores de Angéline Desmarais y de Phonsine Beauchemin, respectivamente, se asemejan al temblar de una hoja: "Elle tremblait **comme une feuille**". (LS 194); "Phonsine tremblait **comme une feuille**." (MD 114).

Germaine Guèvremont compara la eclosión de los sentimientos amorosos de Angéline Desmarais, que se acrecientan progresivamente, con el movimiento de las hojas en busca del sol, para conferir dinamismo a su descripción y subrayar la importancia que ésta otorga al Survenant en su vida, que gira alrededor de éste: "Son coeur se tourna donc dans le sens de l'amour, **à la façon des feuilles qui cherchent le soleil**." (LS 58).

La autora compara los efectos del viento sobre su personaje con los del viento sobre una rama de sauce, para dar mayor expresividad a su descripción: "Et le vent le faisait pencher tantôt d'un bord, tantôt de l'autre bord, ni plus ni moins que **comme une branche de saule**." (LS 119). También, el personaje se tambalea como un árbol expuesto al viento: "**Comme un arbre à tous les vents**, il chancelait." (LS 125).

Germaine Guèvremont compara los árboles con brazos que acogen los elementos naturales para poner de relieve su exposición a la intemperie: "(...) il vit des arbres penchés, avides, impatients, aux branches arrondies, **tels de grands bras accueillants**, pour attendre le vent, le soleil, la pluie: (...) (LS 152).

13.4. La metáfora y la alegoría en relación con la naturaleza en *Maria Chapdelaine*.

La metáfora y la alegoría son otros de los procedimientos que Louis Hémon utiliza para la configuración de los elementos naturales en *Maria Chapdelaine*. Veamos y analicemos a continuación su presencia y función mediante algunos ejemplos del texto.

Louis Hémon designa metafóricamente a la nieve y al hielo respectivamente como una "**nappe blanche**" y a una "**nappe glacée**". Continuando con la misma idea, para subrayar lo opaco del cielo en el invierno canadiense, el cielo es metafóricamente una "**nappe grise**":

"(...) les nuages (...) s'étaient fondus en une immense **nappe grise**, (...)" (MC 163).

"L'immense **nappe grise** qui cachait le ciel (...)" (MC 241).

Se asimila metafóricamente el deshielo, la progresiva desaparición del hielo por la llegada de la primavera, con a una agonía: "(...) la longue **agonie** des plaques de neige;" (MC [42]).

El autor alude metafóricamente la fuerte nevada con una cortina, para destacar la sensación de aislamiento producida por la caída de los copos de nieve: "(...) le **rideau** des flocons serrés." (MC 112).

Por otra parte, utiliza la metáfora para caracterizar negativamente a la nevada por su peso, haciendo alusión así a la espesa capa de nieve como a un fardo o abrigo pesados. Ejemplos: "(...) le **fardeau écrasant** du long hiver (...)" (MC 35), "(...) **lourd manteau** froid (...)" (MC 43).

Se presenta al invierno como un "sueño blanco", para hacer hincapié en la inmovilidad que la hibernación y la nieve confieren a la naturaleza: "Vu du seuil, le monde **figé** dans son **sommeil** blanc (...)" (MC 143).

Louis Hémon presenta alegóricamente la primavera como un hada provista de varita mágica, que es capaz de terminar con el invierno, al que a su vez se equipara con un maleficio, para poner de relieve la ilusión que supone la llegada de la primavera después del rudo invierno descrito en la novela:

"(...) le monde métamorphosé une fois de plus comme une **belle créature** qu'un **coup de baguette** miraculeux **délivre** enfin d'un **maléfice** (...)" (MC 222).

Otro ejemplo es la representación alegórica del campo como una mujer desnuda que se ofrece al sol, cuyos calurosos rayos son designados como besos:

"(...) la campagne qui s'offre nue aux baisers du soleil avec **un abandon d'épouse**." (MC 63).

Louis Hémon pone en relación metafórica continuamente a elementos naturales con otros como la arquitectura o la guerra, para resaltar diferentes aspectos. Estudiaremos estos extremos a continuación mediante ejemplos del texto.

13.4.1. Metáfora, alegoría y arquitectura.

En *Maria Chapdelaine*, se describe alegóricamente el bosque en referencia a la arquitectura, empleando términos como "ciudad", "columnata", "fachada", etc. El uso alegórico de estos elementos inertes en relación con el bosque ponen de relieve su concepción negativa y su relación con la muerte y le confieren inmutabilidad e inmovilidad: "(...) une **cité** de troncs nus (...)" (MC 23), "(...) la **colonnade** des troncs (...)" (MC 88), "(...) la lisière lointaine du bois (...) sombre **façade** (...)" (MC 143).

13.4.2. Metáforas y alegorías bélicas.

El autor utiliza la alegoría para evocar a los insectos que llegan con el buen tiempo y cuya presencia es molesta e incesante, para resaltar lo cual emplea términos bélicos como "legiones" o "guerrilla". Ejemplos:

"Les maringouins arrivaient **en légions** (...)" (MC 78).

"(...) chassant les innombrables moustiques affolés. Avec des soupirs de soulagement l'on put enfin goûter un peu de repos, interrompre la **guerrilla**." (MC 79).

13.4.3. La deforestación como una epopeya.

Por otro lado, Louis Hémon considera el duro trabajo de deforestación de los pioneros como una batalla épica contra la naturaleza. Para poner de relieve la dureza de

la tarea, emplea el campo semántico de la guerra (MC 65-66), con términos bélicos tales como:

"adversaire", "alliée", "attaquant", "bataille", "charge", "se battait", "ennemi", "gestes héroïques", "guerre", "haine", "louanges", "lutte", "lutter", "résistance", "vaincue", "victoire de ce jour", etc.

"La hache remonta brusquement **attaquant** le tronc (...)" (MC 57).

"(...) aux veines gonflées, qui semblaient **lutter** rageusement avec le tronc massif et les grosses racines torves." (MC 61).

Al mencionar la ardua labor de arrancar raíces, Louis Hémon alude a la "resistencia" que éstas oponen, cual si fueran un enemigo: "(...), un élan de tempête que la **résistance** arrêtaient souvent (...)" (MC 61).

El personaje de Laura Chapdelaine, acérrima antagonista del bosque, apoya a su familia en la dura labor, empleando términos bélicos en su arenga:

"Elle se fit le chantre des **gestes** héroïques des quatre Chapdelaine et d'Edwige Légaré, de leur **bataille** contre la nature barbare et de leur **victoire** de ce jour. Elle distribuait les **louanges** et proclama son légitime orgueil, (...)" (MC 63).

Nótese cómo el autor se refiere a la deforestación como a una batalla contra la naturaleza, utilizando la expresión "bataille contre la nature barbare", para insistir en la función civilizadora de los colonos, siempre investidos de una misión.

Asimismo, Louis Hémon alude en términos bélicos a la maniobra con el "arranca-raíces" como a un ataque, a una "carga desesperada": "(...) une courte **charge** désespérée, (...)" (MC 61).

Otros ejemplos del empleo de esta terminología bélica son:

"Ils se turent de nouveaux, patients et résolus comme des gens qui commencent une longue **guerre**." (MC 64).

"(...) une main contre le tronc, de l'autre il avait saisi une racine comme on saisit dans une **lutte** la jambe d'un **adversaire** colossal, et il **se battait** contre l'inertie **alliée** du bois et de la terre en **ennemi** plein de haine que la **résistance** enrage." (MC 65).

"(...) se jetta à nouveau sur la souche **vaincue** (...)" (MC 65).

"Il soufflait une seconde, puis se ruait de nouveau à la **bataille**, (...)" (MC 66).

13.5. La metáfora y la alegoría en relación con la naturaleza en *Trente arpents*.

En *Trente arpents*, se usa constantemente la metáfora para configurar el universo natural. Analicemos a continuación algunos ejemplos tomados del texto.

Ringuet describe la lluvia otoñal, preludio del invierno, como un hada malvada y colérica, para resaltar la inutilidad que supone la llegada de ésta desde una perspectiva agraria, puesto que los cultivos ya han sido cosechados: "**Inutile** pluie d'automne, **vieille fée méchante** arrivant sans invite sur le tard, rageuse (...)" (TA 43).

Contrariamente a la connotación negativa que Louis Hémon hacía del invierno, en *Trente arpents* se caracteriza metafóricamente al invierno como una liberación, unas vacaciones de las preocupaciones del resto del año y del duro trabajo cotidiano: "(...) **congé** que la terre leur donnait (...)" (TA 57).

Al igual que Louis Hémon, Ringuet describe la nieve con la misma expresión metafórica para destacar su capacidad para cubrirlo todo: "la nappe blanche" (TA 66).

Además, Ringuet presenta la nieve con un "vestido" que cubre a la naturaleza: "(...) un soleil chaque matin plus chaud fouillait de ses rayons la **robe** de neige (...)" (TA 69).

La muerte es descrita como una "(...) **visiteuse** accoutumée (...)" (TA 68).

También por medio de la metáfora, se describen los resultados de una inundación, un humus negro, como una ofrenda y un vestido: "(...) **offrande** (...), une **robe** d'humus noir, plus riche que l'or." (TA 78).

Siguiendo con esta misma idea, Ringuet también procede a la equiparación de la paja con una "alfombra": "(...) le **tapis ras et doré** du chaume." (TA 175).

Otro caso del uso de la metáfora se refiere a la puesta en relación de elementos inertes del entorno urbano con la naturaleza. Por ejemplo, se alude a la ciudad donde vive Ephrem Moisan haciendo referencia a un elemento natural, a la selva: "une **selve** inconnue" (TA 233).

En *Trente arpents*, otro de los recursos que Ringuet emplea para poner en relación a los acontecimientos que transcurren en su novela con respecto al universo natural es la alegoría. Veamos algunos ejemplos en el texto:

Aludiendo al concepto clásico del tiempo, en el que las Parcas hilan la vida de los hombres, Ringuet emplea la alegoría para describir el transcurso del tiempo de tal manera que la rueca, un elemento que gira y alude a lo cíclico, es el tiempo, el huso es el año y los días son el hilo:

"D'un mouvement égal et continu **le fil des jours** s'enroule sur **le fuseau de l'année**; chaque aujourd'hui recouvrant un hier. Un **écheveau** terminé, **le rouet du temps** en recommence un autre, sans interruption." (TA 77).

El autor utiliza también la alegoría para acercar la vida de Euchariste a la naturaleza y hacer hincapié en el paralelismo de uno y otro elemento. Así, la savia representa metafóricamente la vida, el monte es la familia, los árboles son las personas, los cosechadores los hijos y el rayo representa a la muerte:

"(...) il sentait (...) les mains toucher les siennes pour le rassurer **comme** les vieux **arbres** entrelacent leurs branches sur la tête des arbres jeunes. Il restait bien maintenant l'arbre unique respecté dans la destruction de la **futaie familiale**, seul debout au milieu de la plaine, au printemps parmi les sillons, en été parmi les vagues blondes des épis, à l'automne offrant son tronc rugueux aux caresses des bêtes paissant et l'hiver, résistant de tous ses membres sombres, tendus à la bise et aux poudreries. Et comme cet arbre, il servirait d'abri et de refuge aux moissonneurs et ces **moissonneurs** seraient ses **fil**s, jusqu'à ce que la **foudre** vienne frapper sa tête et tarir en lui la **sève de la vie**, (...)" (TA 71, 72).

Ringuet establece asimismo toda una metáfora continuada en la que identifica alegóricamente la vida con un camino, en el que los años son los campos y el horizonte es la muerte:

"Euchariste Moisan pouvait désormais contempler placidement sa **route**; tout droit derrière, tout droit devant; à travers les **champs inégaux des années**, l'une blonde du souvenir de récoltes heureuses, l'autre lourde de paître un plus beau troupeau. Un **chemin** calme creusé d'ornières profondes par l'usure continue des mêmes gestes; parfois coupé de ressauts ou de flaques troubles; souvent ombragé; rarement brûlé de soleils cuisants. Un **chemin** paisible et long, monotone peut-être, mais qui se traçait droit comme un bon sillon; une douce montée vers le

terme de l'**horizon** où il viendrait à disparaître en une cassure brusque et nette, en plein azur, un jour, plus tard." (TA 187).

Asimismo, Ringuet recurre reiteradamente al empleo de la metáfora y la alegoría en relación con la tierra para insistir en la importancia de este elemento en la novela, como estudiaremos a continuación.

13.5.1. Metáforas en relación con la tierra.

En *Trente arpents*, Ringuet alude metafóricamente con frecuencia a la tierra, a la que asimila a diversos personajes, muchos de ellos de carácter femenino, como por ejemplo, una diosa, una nodriza, una hija, una esposa, una amante, etc. (*cfr.* "12.2.8. La tierra y el sexo: la tierra como esposa y madre"): "(...) elle était toujours **la fille** du Ciel et **l'épouse** du Temps, la Bonne et féconde **Déesse** à qui l'on offre les prémices des troupeaux et des moissons." (TA 67); "(...) **la grande nourricière** (...)" (TA 10).

También, Ringuet nos ofrece su particular visión de la tierra identificándola alegóricamente a otros elementos, tales como un señor feudal o una prisión, como hemos estudiado con detalle anteriormente (*vid supra* "12.2.10. La tierra como una prisión" y "12.2.11. La tierra como señor feudal").

13.5.2. Metáforas y alegorías bélicas.

Al igual que Louis Hémon, Ringuet utiliza metáforas en las que los elementos naturales se encuentran en relación con términos y expresiones del campo semántico de la guerra, tales como "metralla", "ejército", "batirse en retirada", etc. Ejemplos:

Ringuet alude a la lluvia otoñal utilizando la expresión bélica "batirse en retirada", para insistir en que ésta marca el final del verano: "Mais la pluie continuait à **battre la retraite** de l'été, (...)" (TA 47).

El granizo es metafóricamente asimilado a la metralla, para poner de relieve la fuerza de su caída: "(...) l'impitoyable **mitraille** de la grêle." (TA 131).

El autor describe la tierra de los Moisan mencionando lo prieto de sus surcos, en referencia a las filas de un ejército: "(...) sur trente arpents de long et cinq de large, se dressait en rangs serrés l'innombrable **armée** des avoines et des foins, (...)" (TA [174]).

13.6. La metáfora y la alegoría en relación con la naturaleza en *Le Survenant* y en *Marie-Didace*.

En *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, otra de las funciones de la presencia de la naturaleza es servir de término de las metáforas y las alegorías, para la caracterización de los personajes y la descripción de sus actividades cotidianas, sus sentimientos y su entorno, realzando la estrecha relación de la sociedad en la que se desarrolla la trama de las novelas con el universo natural.

13.6.1. La metáfora, la alegoría y la caracterización del entorno.

Por ejemplo, para la caracterización del entorno, Germaine Guèvremont designa alegóricamente a la bruma como una cortina grisácea que se cierne sobre el Chenal du Moine: "(...) la voiture déchira les **brumes** qui aussitôt refermèrent leur **rideau** de grisaille autour du Chenal du Moine." (LS 210).

El gallo se identifica con un heraldo, se describe su canto como victorioso y el amanecer como un triunfo sobre la noche: "(...), une crête rouge trembla et le coq, **héraut fidèle**, de son **chant victorieux**, annonça le **triomphe** du jour sur la nuit." (LS 182).

La autora emplea una tradicional alegoría en la que, también ayudándose de la comparación, equipara la vida al agua, para plasmar el inexorable transcurso del tiempo. Nótese el paralelismo de esta imagen con la de otros textos tradicionales, como las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique:

"Ainsi donc la vie est comme la **rivière** uniquement attentive à sa course, sans souci des rives que son passage enrichit ou dévaste? Et les êtres humains sont les **roseaux** impuissants à la retenir, qu'elle incline à sa loi: des joncs bleus pleins d'élan, un matin, et le soir, de tristes rouches desséchées, couleur de paille? De jeunes joncs repousseront à leur place. Inexorable, **la rivière** continue de couler: elle n'y peut rien. Nul n'y peut rien." (LS 88).

Se emplea también la metáfora en la identificación de la nube rojiza de un atardecer otoñal con una brasa, para subrayar su color: "Dans le ciel uni, sans une brise, un seul nuage rougeoyait vers l'est, dernière **braise** vive parmi les cendres froides." (LS 23).

Como Ringuet, Germaine Guèvremont recurre también ocasionalmente a la metáfora para plasmar el transcurso del tiempo: "(...), elles **tissaient** leurs journées, (...)" (MD 26).

13.6.2. La metáfora, la alegoría y la caracterización de los personajes.

La autora utiliza también la metáfora y la alegoría para la caracterización de sus personajes. Por ejemplo, emplea al campo semántico de la navegación para la descripción de los personajes, en el que los brazos equivalen a dos remos: "Ses bras pendaient: deux **rames** abandonnées aux flancs d'une **barque**, à la **dérive**." (MD 17).

Las vecinas designan alegóricamente la edad madura del personaje de Phonsine Beauchemin, que no consigue quedarse embarazada, con el otoño, en alusión directa a su falta de descendencia:

"A l'écart Angéline les écoutait parler de Phonsine. (...) Est-ce qu'on demande à l'**automne** de ressembler au printemps? Un arbre ne porte pas en même temps et la fleur et le fruit." (MD 111).

La autora también recurre a la metáfora en relación con la naturaleza para la caracterización de los sentimientos de los personajes. Por ejemplo, presenta metafóricamente a la montaña como equivalente de algo importante: "Et souvent ce qui m'avait paru une **montagne**, le soir, c'était plus que de la grosseur d'une tête d'épingle, le lendemain matin." (LS 202).

Germaine Guèvremont designa también metafóricamente al dolor como una "mano dura" que lo oprime: "Voilà que le silence s'allégeait et que Didace ne sentait plus la **main dure** à son épaule." (LS 70).

La autora recurre al fuego, acompañándolo del color rojo, para referirse a las nuevas sensaciones de Phonsine Beauchemin con ocasión de la maternidad: "Des mains de **feu** la **pétrissaient**, la poussaient, l'entraînaient; elles l'abandonèrent, solitaire, dans la **rouge** vallée de la maternité." (MD 125).

Se recurre también metafóricamente al agua. Por ejemplo, para describir el sentimiento de desánimo de Phonsine Beauchemin: "elle connut une si grande détresse que son âme fut **noyée** de découragement. " (LS 129).

13.6.3. La metáfora, la alegoría y la agricultura.

Germaine Guèvremont recurre frecuentemente a términos en relación con la agricultura, para poner de relieve la estrecha vinculación de la vida rural con la naturaleza. Como ya apuntamos más arriba, la autora caracteriza al personaje de Alphonsine Beauchemin como un "grano" frente al resto de la espléndida cosecha, para subrayar su sentimiento de rechazo por parte de su familia política:

"Elle était la pierre des champs, froide et stérile, parmi les **avoines** ardentes et soleilleuses. Elle était le **grain noir** qu'une main dédaigneuse rejette loin du crible." (LS 131).

"Parmi les **avoines** ardentes et soleilleuses, elle ne serait plus que l'humble **grain** noir qu'une main dédaigneuse rejette loin du **crible**." (MD 166).

Asimismo, la autora identifica metafóricamente el adoctrinamiento de los campesinos con una semilla:

"Gros farceurs et conteurs d'histoires comiques, ils jetaient à la volée, de maison en maison, la **semence** d'une doctrine." (MD 84).

Germaine Guèvremont emplea también terminología agrícola como el verbo "arar", para describir metafóricamente la dolencia de su personaje Didace Beauchemin, o cuando éste solicita un documento escrito, para poner de relieve la estrecha vinculación del personaje con la agricultura:

"Didace parlait difficilement. Chaque fois qu'il respirait, on eût dit qu'une charrue lui **labourait** la poitrine." (MD 168).

"Vous allez me **défricher**, ça, clair, net, sur le papier, sans rien oublier." (MD 119).

En *Marie-Didace*, Didace Beauchemin se da cuenta de que su segundo matrimonio constituye un error y piensa en él en términos agrícolas, empleando para ello la imagen del "surco torcido":

"Quand un Beauchemin a le malheur de tracer un **sillon** croche, (...)" (MD 100).

"(...) mais le **sillon** de malheur qu'il avait creusé insonsciemment autour de leur maison, (...)" (MD 166).

Amable Beauchemin recurre a términos en relación con la ganadería, identificando la vaca con la Acayenne y la leche con el sexo, para mostrar su desacuerdo ante la nueva boda de su padre: "-Vous aviez beau à pas vous marier: Pourquoi acheter la **vache** quand on a le **lait** pour rien?" (MD 95).

Germaine Guèvremont identifica a los bueyes con pecas y, por consiguiente, la carretera sería la piel: "Chaque fois que le bac traversait un troupeau, la route s'animait de **taches de rousseur**, au passage des **boeufs**." (MD 52).

Por otra parte, la autora equipara alegóricamente la carretera con el vino y la ilusión por la partida con la embriaguez, para plasmar el deseo del Survenant por su marcha de la aldea hacia nuevos horizontes:

"Il était **ivre**, **ivre** de distances, **ivre** de **départ**. Une fois de plus, l'inlassable pèlerin voyait rutiler dans la **coupe** d'or le **vin** illusoire de la **route**, des grands espaces, des horizons, des lointains inconnus." (LS 189).

13.6.4. El árbol y la alegoría.

Otra función del árbol y de sus ramas en estas novelas es simbolizar alegóricamente la estirpe familiar. Por ejemplo, Germaine Guèvremont presenta las personas como hojas, la familia como una rama y la estirpe como un árbol, para subrayar el transcurso del tiempo y la limitación de la vida:

"(...) la place vide de Mathilde: depuis sa mort personne ne l'avait occupée. Marie-Amanda alla chercher sa petite et l'y installa: **une feuille tombe de l'arbre, un autre feuille la remplace.**" (LS 92).

"Les premiers Beauchemin de notre **branche** tenaient pas en place." (LS 153).

Asimismo, el árbol representa la familia y las hojas, los miembros de ésta: "Pourquoi qu'une **feuille** verte tombe de l'**arbre** tandis qu'une autre à côté continue à grandir?" (MD 35).

Así, mientras la familia es el árbol, cada miembro de la familia es una rama. Se designa metafóricamente a una hija casada como una rama: "Une fille mariée, c'est une **branche** qui s'échappe de l'arbre pour prendre racine plus loin." (MD 100).

Germaine Guèvremont hace hincapié en el término "arraigo", en la noción de permanencia, para poner de relieve la dicotomía sedentarismo/nomadismo:

"(...) Il s'est donc marié et c'est de même qu'on s'est **enraciné** au Chenal du Moine." (LS 154).

"À son tour il prendra **racine** au Chenal du Moine pour le reste de ses jours." (LS 156).

La autora asimila a Marie-Didace con un fruto, mientras que su madre, Phonsine, embarazada, es un árbol:

"Pense au petit qui s'en vient... (...) As-tu pensé que tu pourras l'avoir quand je y serais pas?

"-Il y a pas de danger. (...) J'ai encore pour cinq grosses semaines à attendre. Quand le **fruit** est mûr seulement, il tombe de l'**arbre**. Pas avant." (MD 104).

Además, el envejecimiento humano se equipara metafóricamente con un árbol vetusto sobre el que crecen los briofitos, el musgo: "(...) la **mousse** est à la veille de prendre après moi." (MD 91).

13.6.5. La metáfora, la alegoría y la fauna.

Germaine Guèvremont utiliza la fauna para la caracterización metafórica de sus personajes. Por ejemplo, como ya señalamos, la autora juega con el doble significado de la palabra "poulain", potro y pupilo y, así, los vecinos del Chenal du Moine equiparan al Survenant con un "poulain" de Didace Beauchemin, para poner de relieve la vinculación existente entre estos dos personajes:

"-Paraît que Didace l'encourage à se battre.

-Quiens! C'est son **poulain**..." (LS 114).

Para caracterizar la valentía del luchador del circo, Germaine Guèvremont lo designa como un toro dispuesto a la embestida: "(...) bravoure du jeune **taureau** prêt à foncer sur le premier obstacle, (...)" (LS 174).

Los vecinos del Chenal du Moine se refieren al Survenant como a un gallo, poniéndolo en relación con los gallos de pelea, para subrayar su actitud confiada en la escena de lucha en el circo: "-Ah! cré Survenant! Y est-il **coq**, nom d'un nom!" (LS 178).

Germaine Guèvremont alude a la parturienta Phonsine Beauchemin y a las mujeres de la aldea que la ayudan, asimilándolas con el rebaño que protege a la oveja que va a dar a luz:

"Le même instinct **grégaire** qui pousse les **moutons** dans les champs à entourer la brebis sur le point d'agneler, afin de le soustraire aux yeux des animaux d'une autre espèce, la préserverait de tout bavardage de la sorte." (LS 145).

Los pájaros son bolas de nieve, por su blancura: "Une bande de petits **oiseaux blancs**, en effet, traversait la bourrasque au-dessus des derniers chaumes. Ils s'égaillaient à voler avec le vent. Ils s'élevaient puis se laissaient choir: de vraies **boules de neige**." (MD 60).

13.7. La personificación en relación con la naturaleza en *Maria Chapdelaine*.

Otro de los procedimientos utilizados por Louis Hémon en *Maria Chapdelaine* para la configuración del universo natural es la personificación. La función de la personificación en la novela es frecuentemente expresar los sentimientos de los personajes por medio de los elementos naturales del entorno. Para mayor detalle, véase el epígrafe "11.1.4. La naturaleza y los sentimientos de los personajes".

Siguiendo con esta idea de atribuir rasgos humanos a elementos no humanos, Louis Hémon caracteriza en movimiento algunos entes inmóviles. Por ejemplo, el bosque, para poner de relieve su caracterización como espacio cerrado y opresor, adquiere movimiento:

"(...) le bois **s'ouvrit** de nouveau pour laisser reparaître la rivière." (MC 24).

"(...) les [arbres] brûlés **firent** place (...)" (MC 27).

También, el bosque se anima de noche y se acerca a la casa de los pioneros, para insistir en su carácter amenazador y en su connotación negativa: "(...) la lisière noire du bois **se rapprochait** un peu dans la nuit." (MC 59).

Louis Hémon alude a los árboles quemados como si de personas se tratase, con vocabulario alusivo a las personas, como "esqueletos" y "muertos", "descarnados", etc. y recurriendo también a la metáfora y a la comparación para reforzar esta idea.

Ejemplos:

"(...) les innombrables **squelettes** couchés à terre et recouverts de neige, ou ces autres **squelettes** encore debout, **décharnés** et noircis." (MC 23).

"Les troncs des bouleaux qui se détachaient sur la lisière du bois sombre **semblaient des squelettes de créatures vivantes** que le froid de la terre aurait pénétrées et frappées de mort;" (MC 121).

"(...) les bouleaux et les trembles dépouillés **comme des squelettes** (...)" (MC 144).

Los copos de nieve son caracterizados aleteando cual si fuesen mariposas, para retratar su manera de caer: "(...); elle [la neige] dégringolait du ciel gris, faisait un **papillonnement** blanc devant l'immense bande sombre qui était la lisière de la forêt, (...)" (MC 181).

El autor atribuye un rasgo humano como la falta de piedad a la tierra: "(...) duretés d'une terre **impitoyable**." (MC 163) y atribuye otra característica humana, el despecho, a la retirada de la borrasca hacia el bosque, para dar más fuerza a la descripción del inclemente invierno canadiense:

"(...) des bourrasques brusques qui tentaient de soulever la toiture ou bien frappaient les murs comme des coups de bélier avant de repartir vers la forêt dans une ruée de **dépît**." (MC 217).

Por último, en *Maria Chapdelaine*, se tilda al bosque de "inhumano", para hacer hincapié en la connotación negativa de este elemento, en relación con la muerte de François Paradis: "grandes forêts **inhumaines**" (MC 190).

13.8. La personificación en relación con la naturaleza en *Trente arpents*.

La personificación de los elementos naturales es otro de los recursos que Ringuet emplea para recrear la naturaleza. Por ejemplo, para insinuar en la peligrosidad y rudeza del viento, Ringuet lo trata como un ser vivo, salvaje, indómito, que muerde, besa o posee aliento:

"La **bise** de novembre fanait de son **haleine** mortelle les herbes folles au long des fossés;" (TA 56).

"Au-dehors **un vent sauvage**, venu du septentrion en passant sur les forêts glacées, **mord** les joues et fait pleurer les yeux." (TA 65).

El autor recurre también a la personificación del humo de los edificios como si del aliento de las casas se tratase:

"(...) nuit et jour **l'haleine des maisons** sortait toute blanche des cheminées." (TA 67).

Se atribuye al viento lluvioso la capacidad de llorar: "(...) le dos glacé par **le vent pleurant** sa pluie (...)" (TA 189).

Y a la lluvia de junio, por su abundancia, se le atribuyen rasgos humanos, como la generosidad y la fecundidad: "(...) les pluies de juin, **généreuses et fécondantes**;" (TA 43).

Para describir el sonido de la lluvia sobre el tejado o los cristales, Ringuet utiliza la personificación y le atribuye acciones propias de seres humanos, como tamborilear o telegrafiar: "Elle ne peut que **tambouriner** sur le toit, (...) et **télégraphier** sur les vitres d'indéchiffrables dépêches." (TA 43).

También la tierra es caracterizada como poseedora de virtudes y otros rasgos propios de seres humanos, como la exigencia y la generosidad: "Chaque balle de foin, chaque boisseau de blé vendu les attachait plus étroitement à **cette terre bonne et maternelle, généreuse et exigeante**." (TA 170).

O, también, la avaricia: "(...) des maisons dont chacune contenait une douzaine de bouches que la terre **avare** des concessions nourrissait chichement." (TA 153).

Los campos son asimismo retratados como seres animados que actúan, atraen, descansan, se olvidan. También el débil sol invernal es tratado como un ser vivo al que se le confiere la impotencia, para hacer hincapié en la rudeza del clima invernal canadiense:

"(...) les champs **tireraient** sur eux-mêmes une lourde couverture de neige. Ils reposeraient cinq longs mois, **oubliés** de ce soleil débile et fugace, **impuissant** à traverser de sa chaleur amoindrie la carapace de froid moulée sur la terre." (TA 46).

Asimismo, Ringuet atribuye a las nubes que suceden a la lluvia la capacidad de tragarse a éstas: "Au-dehors, **la pluie** avait cessé, **avalée par les nuages** ronds comme des outres que le vent roulait vers l'ouest." (TA 23).

También la personificación atañe a las primeras nieves, que, dudan, cual un ser animado, antes de fundirse, lo que Ringuet emplea para describir su fusión: "La première neige tomba, **hésita** sur le sol, puis fondit." (TA 54).

Las olas, como si tuvieran lengua, lamen la arena: "(...) en se penchant hors de la voiture on voit les **vagues**, à petits coups de langue rapides, **lécher** le sable blond ou pourrissent des troncs d'arbres." (TA 120).

Como si pudiera hablar, el sol llama a los niños: "(...) les petits cherchant à comprendre pourquoi on les retenait là, tandis qu'un soleil doux **les appelait** au dehors." (TA 149).

Para conferir dinamismo a las descripciones, Ringuet utiliza también la personificación con respecto a los meses y a la agricultura. Ejemplos:

"**Juin** passa, **grignotant** l'été à petites **bouchées** égales, puis juillet avec sa chaleur pénétrante qui décolore les blés verts et **menace** de faire éclater les épis;" (TA 159).

"(...) des avoines et des foins, bien droits et bien vivants, bruissant imperceptiblement sous les dais sombres de la nuit, et demain, **frissonnant** de la **joie** de vivre sous le soleil des midis." (TA [174]).

Con un rasgo propio de los seres vivos, las cosechas son calificadas de "apresuradas", para poner de relieve la influencia de la tecnología y el modo de vida modernos: "Sans compter que les moissons sont plus **hâtives** maintenant, avec les nouvelles semences qui mûrissent plus vite qu'autrefois." (TA 202).

También tratada por medio de la personificación, la tierra es un personaje que tiene capacidad de consentimiento y de rechazo. Así, se niega a la separación, a la que se alude como un divorcio: "Il était mort sur sa terre, poitrine contre poitrine, sur sa terre qui n'avait pas **consenti** au divorce." (TA 58).

Y tiene también capacidad de venganza: "(...) c'est que **la terre, elle est capable de se venger** des ceusses qui parlent contre elle." (TA 157).

Estudiemos más ejemplos de la tierra considerada como un verdadero personaje de la novela en el epígrafe siguiente.

13.8.1. La tierra, un personaje de *Trente arpents*.

Ringuet retrata a la tierra como un ser vivo, con capacidad para responder al campesino que la trabaja, Euchariste Moisan:

"Euchariste regardait chaque ferme au passage et d'un regard connaissait le cours de sa vie. À ses muettes questions **la terre répondait** comme l'auraient fait ceux-là qui se penchaient sur elle (...)" (TA 55).

Atribuye también a la tierra partes del cuerpo de los seres animados, como una cara, el pecho, la carne, etc.:

"(...) **le visage de la terre**, ce **visage** trop **maquillé** de vieille en qui l'hiver s'insinue déjà." (TA 36).

"(...) qu'elle [la terre] laisse la charrue éventrer sa **chair féconde**" (TA 181).

En *Trente arpents*, para hacer hincapié en su relevancia como personaje, un agujero es metafóricamente designado como una llaga y la tierra sufre heridas y sangra: "Tout au fond, en arrivant, il vit un trou (...), **une plaie vive** où **saignait la terre** chargée d'ocre rouge. Il resta ainsi un moment, figé, son coeur reflétant **la blessure** de sa **terre**" (TA 171).

La tierra es un personaje vivo, al que, para conferirle protagonismo, se atribuyen rasgos, defectos y virtudes humanas o propias de los seres animados, como la paciencia, la indiferencia, la avaricia, y otras capacidades, como la de espera o la de mantener una familia, etc. Ejemplos:

"(...) la terre **patiente**, **indifférente** à la mort de celui qu'elle a nourri si longtemps et qui va descendre en elle." (TA 60).

"(...) elle [**la terre**] **attendait** depuis longtemps." (TA 66).

"(...) **la terre était capable** de faire vivre les Moisan tant qu'il y en aurait." (TA 67).

"La terre (...) **indifférente** au désespoir des hommes (...)" (TA 181).

"Plus la terre était **généreuse** et plus, semblait-il, il y avait d'acheteurs." (TA 183).

"(...) la terre **avare** des concessions nourrissait chichement." (TA 192).

Y también Ringuet atribuye a la tierra voluntades, preferencias, deseos, capacidades, necesidades propias. Ejemplos:

"Les rhumatismes m'ont poigné dur depuis trois ans et j'cré que **la terre** ne **veut** pu d'moé (...)" (TA 49).

"(...) **la terre avait repris possession** de lui." (TA 100).

"(...) c'te grande terre qui **veut** être travaillée." (TA 115).

"(...) **la terre** avait besoin d'eux; ils **faisaient partie** d'elle (...)" (TA 193).

En *Trente arpents*, la tierra tiene sus propias leyes. Ejemplos:

"Sans les pouvoir formuler, il connaissait **les lois de la terre**." (TA 46).

"Quant à l'avenir, il s'exprime par **les pronostics de la terre**, et du ciel qui fait et défait les moissons terrestres." (TA 62).

Estas leyes tienen un carácter duro:

"Celui-ci avait prospéré depuis que, quittant la terre, il s'était affranchi d'elle, de ses caprices et de **sa dure loi** pour chercher du travail à la ville." (TA 93).

Las leyes de la naturaleza someten tanto a hombres como a animales en la misma medida:

"(...) grandes lois de la nature auxquelles **hommes et bêtes** sont **mêmement** soumis;" (TA 92).

Y, por ello, enseñan al hombre a no intervenir ni tomar decisiones:

"Sans doute attendait-il que quelque événement vînt décider pour lui, en homme habitué à pareille **loi**." (TA 151).

En relación a la consideración de la tierra como un personaje animado, que es capaz de vengarse, recordemos la historia de Pitro *le boiteux* quien "Un jour qu'y était venu de la grêle, son père **a maudit la terre**. I' avait pas aussitôt fini de parler qu'un coup de tonnerre arrivait" (TA 157).

13.9. La personificación en relación con la naturaleza en *Le Survenant* y *Marie-*

Didace.

Otro de los procedimientos que Germaine Guèvremont emplea para la configuración del universo natural es la personificación, para conferir dinamismo y mayor fuerza expresiva a sus descripciones. Por ejemplo, la autora atribuye a la lluvia y a las ráfagas de viento la capacidad de fustigar y condenar, como si de un ser vivo se tratase, para poner de relieve la fuerza de los elementos atmosféricos invernales: "(...) les pluies de bourrasque, les rages de vent qui **fouettent** le sang des hommes et **condamnent** les oiseaux sauvages à se réfugier dans les baies." (LS 24).

También, la autora confiere al viento capacidad de emboscarse y de asaltar a los viandantes, para poner de relieve lo inesperado de su aparición: "(...) le vent **embusqué** dans les saules **l'avait assaillie** à la gorge et quasiment jetée par terre." (LS 31).

Asimismo, Germaine Guèvremont caracteriza al viento con defectos como el hecho de ser solapado y taimado; y le confiere también partes del cuerpo, como ojo y garras, así como capacidad de hostigar, perseguir, correr, saltar y aullar:

"(...) le vent, un vent d'octobre **félin et sournois**, qui tantôt **faisait le mort**, comme **muet**, **l'oeil clos**, **griffes rentrées**, **allongé mollement** au ras des jocs secs, et **insoucieux** de rider même d'un

pli la surface de l'eau, maintenant **grimpé** au faite des branches, secouait les arbres à les déraciner. En deux **bonds** il fonça sur la route, souleva (...)" (LS 33).

"Puis il **harcela** la rivière qui écumait, (...) et colla les embarcations à la grève, ébranla les toits des vieux bâtimenets, ouvrit les portes à deux battants et **courut** aux champs coucher un dernier regain: un vent du diable, **hurlant** à la mort." (LS 33).

La autora también tilda al viento de traidor y de valiente: "-Un vent **traître**, hé, Didace? Il a le **courage** de nous pénétrer jusqu'à la moelle des os." (LS 118).

Germaine Guèvremont otorga cualidades de los seres vivos a los árboles, proyectando así los sentimientos del Survenant que los contempla: "Au lieu des géants repus, altiers, infallibles, il vit des arbres **penchés, avides, impatientes**, (...)" (LS 152).

La autora recurre también a la personificación de la carretera para destacar el carácter nómada del Survenant: "Mais un jour, la route le **reprendra**..." (LS 190).

Al río se le atribuyen caprichos, para mencionar a los accidentes de éste: "(...) à vouloir suivre les méandres et les moindres **caprices** de la rivière." (LS 78).

La lluvia se come la nieve, para aludir al deshielo primaveral: "Quand le temps est arrivé, c'est le soleil, c'est le vent, c'est la pluie qui **mangent** la vieille neige." (LS 121).

La bruma es taimada, solapada: "(...) des brouillards morts **sournoisement** emmêlés aux brûlés et aux chaumes." (LS 64), "(...) la brume **sournoise** (...)"(LS 194).

El aire es avaro y parece viciado al personaje: "L'air de la chambre parut **avare** et chargé d'embarras à sa gorge altérée." (LS 69).

También, la autora emplea la sinécdoque y proyecta en los pies de Didace Beauchemin el sentimiento de su dueño: "(...) Didace étira ses gros pieds, **avides** de détente." (LS 70).

Germaine Guèvremont evoca la tristeza del cielo para destacar su oscurecimiento: "Le ciel **s'attristait**." (LS 124).

En vez de ser el viento el que agita las hojas, la autora alude a la capacidad de los árboles para mover su follaje: "Un vent léger comme un souffle passa. Aussitôt les liards tirés du sommeil **agitèrent** leur feuillage." (LS 182).

Germaine Guèvremont menciona la manumisión de las sombras respecto de la noche, para describir el amanecer: "Le ciel achevait de **s'affranchir** des ombres de la nuit. Seule une mince barre violette persistait autour de la terre." (LS 181).

La autora alude al aprisionamiento de los humanos por parte de la nieve, para plasmar el aislamiento al que el clima invernal somete a los canadienses: "Peu à peu elle [la neige] combla les creux, (...) Bientôt elle **emprisonna** chaque habitation. Puis elle isola le Chenal du Moine." (MD 85).

13.10. La recurrencia en relación con la naturaleza en *Maria Chapdelaine*.

La recurrencia es también un recurso empleado por Louis Hémon para la configuración de elementos naturales en *Maria Chapdelaine*. Se trata no sólo de la repetición morfológica y de estructuras sintácticas, sino también de recurrencias semánticas, reiteración continua de una perspectiva semántica de términos relacionados, campos semánticos y sinónimos en relación con los diferentes elementos que entran en juego en la novela, como hemos visto anteriormente.

Con respecto a esta última idea, recordemos que, como hemos estudiado, la adjetivación que acompaña a cada uno de los conceptos descritos es continuamente similar y se repite a lo largo de toda la obra, como un clásico epíteto épico. Por ejemplo, recordemos que la vida agrícola es calificada como "dura"; la tierra deshelada es calificada de "desnuda", el agua deshelada es "liberada", la linde del bosque y el propio bosque son descritos como "oscuros", etc.

Analícemos seguidamente algunos ejemplos más concretos y sus funciones en la novela.

13.10.1. La repetición.

En *Maria Chapdelaine*, Louis Hémon utiliza continuamente la repetición de términos, fundamentalmente con función de insistencia.

En la siguiente frase, la repetición del término "glacé" hace hincapié en el duro y frío clima que soporta la región: "Le chemin **glacé** longeait la rivière **glacée**." (MC 22).

Lo mismo ocurre en el siguiente caso, con la repetición de la noción de "frío", como adjetivo y como sustantivo: "Au-dehors la lune se leva, baignant de sa lumière **froide** la **froideur** du sol blanc, (...)" (MC 120).

Y en el siguiente caso, la repetición sirve igualmente para poner de relieve lo oscuro del clima invernal y connotar éste negativamente: "(...) ciel **sombre** au-dessus de la masse plus **sombre** des bois, (...)" (MC 41).

Así, para transmitir lo largo y monótono de la reclusión invernal, Louis Hémon yuxtapone repetidamente el epíteto "long" al sustantivo "hiver" (MC 18, 25, 29, 35, 60) y emplea otras construcciones con el mismo adjetivo repetido de nuevo: "**longue** nuit d'hiver" (MC 67), "l'hiver est **long**" (MC 67).

Para hacer hincapié en la omnipresencia del bosque para los pioneros que habitan junto a él, Louis Hémon reitera el término "bosque", yuxtaponiéndolo hasta tres veces: "(...) **le bois**... **Le bois**... Toujours **le bois**, impénétrable, hostile, plein de secrets sinistres, (...)" (MC 183).

Y para insistir en lo repetitivo de la tarea de deforestación, Louis Hémon reitera también otros términos, como "bûche":

"(...) du matin à la nuit c'était **bûche, bûche, bûche**, (...)" (MC 72).

"(...) on se mettait ça dans le ventre, et puis **bûche** et **bûche** encore!" (MC 73).

También, Louis Hémon emplea la repetición de los colores rosa y azul con función de insistencia, para poner de relieve la espera ilusionada de la protagonista, hasta la llegada del día en que las bayas estén maduras, lo que anunciará la vuelta de François Paradis. Ejemplo:

"(...) le sol avait été jusque-là presque uniformément **rose**, du **rose** vif des fleurs qui couvraient les touffes de bois de charme; les premiers bleuets, **roses** aussi s'étaient confondus avec ces fleurs; mais sous la chaleur persistante ils prirent lentement une teinte **bleu** pâle, puis **bleu** de roi, enfin **bleu** violet, et quand juillet ramena la fête de sainte Anne, leurs plants chargés de grappes formaient de larges taches **bleues** au milieu du **rose** des fleurs de bois de charme qui commençaient à mourir". (MC [68]).

13.10.2. El paralelismo.

Otro recurso empleado por Louis Hémon para la configuración de la naturaleza es el uso de la repetición de estructuras sintácticas, generalmente también con la misma función de insistencia sobre una idea. Por ejemplo, repite una serie de participios pasados, para hacer hincapié en lo molesto del tiempo atmosférico del momento: "(...) **mangé** par les mouches et dans la même journée **trempe** de pluie et **rôti** de soleil." (MC 72).

En *Maria Chapdelaine*, el paralelismo sirve también para transmitir el hastío, la monotonía y la tristeza que la protagonista siente con respecto al largo invierno al que culpa de la muerte de su prometido: "(...) la haine **des** hivers du nord, **du** froid, **du** sol blanc, **de la** solitude, **des** grandes forêts inhumaines (...)"(MC 125).

13.11. La recurrencia en relación con la naturaleza en *Trente arpents*.

13.11.1. La repetición.

En *Trente arpents*, Ringuet emplea la repetición de términos con función de insistencia. Por ejemplo, para poner de relieve la buena calidad de la tierra de los Moisan, y enfatizar la importancia que ésta cobra para el sostenimiento de la familia, se recurre a la repetición del adjetivo: "C'est une **bonne** terre, Charis, une **ben bonne** terre" (TA 50).

Por otro lado, y también con respecto a la calidad de la tierra, para desvalorizarla frente al vecino, con el objeto de conseguir mejor precio, repite el término "cailloux": "«Mais je sais ben que c'était ben plus ane mine de **cailloux** qu'ane mine d'écus. Des **cailloux**, pis encore des **cailloux**»" (TA 136).

El autor también usa la repetición en las conversaciones, para conferir la impresión de veracidad. En *Trente arpents*, los campesinos hablan de manera parca, con muchos silencios y repeticiones:

"-**Fait pas chaud**, à matin.

-**Fait pas chaud**, répondit Euchariste qui se chauffait les mains près du poêle.

-Y a encore **gelé** c'te nuit, y a **gelé** pas mal.

-Ah! ouais, y a **gelé**.

Ça a l'**air** comme si l'hiver allait être dur.

-C'en a ben l'**air**." (TA 54).

Para poner de relieve un rasgo concreto, como la generosidad, Ringuet emplea también la repetición de este concepto:

"Plus la terre était **généreuse** et plus, semblait-il, il y avait d'acheteurs. (...) Non, jamais la terre n'avait été si **généreuse**. (...) les hommes qui y vivaient enracinés par tout leur passé à eux, et par toute sa **générosité**, à elle." (TA 183-184).

Ringuet repite a lo largo de todo un pasaje alegórico el término "camino", asimilado a la vida de Euchariste Moisan. Además, repite otros vocablos de significado parecido, como "carretera" y "surco", junto con palabras que hacen hincapié en la placidez y tranquilidad para configurar toda una alegoría en la que pone de relieve lo monótono de su vida:

"Euchariste Moisan pouvait désormais contempler **placidement** sa **route**; tout **droit** derrière, tout **droit** devant; à travers les champs inégaux des années, l'une blonde du souvenir de récoltes heureuses, l'autre lourde de paître un plus beau troupeau. Un **chemin calme** creusé d'**ornières** profondes par l'usure continue des mêmes gestes; parfois coupé de ressauts ou de flaques troubles; souvent ombragé; rarement brûlé de soleils cuisants. Un **chemin paisible** et **long**, **monotone** peut-être, mais qui se traçait **droit** comme un bon **sillon**; une **douce** montée vers le terme de l'horizon où il viendrait à disparaître en une cassure brusque et nette, en plein azur, un jour, plus tard." (TA 187).

13.11.2. El paralelismo.

En *Trente arpents*, Ringuet emplea también el paralelismo para la configuración del universo natural, con una función eminentemente enfática. Por ejemplo, para poner

de relieve el inalterable paso del tiempo, comienza varios párrafos sucesivos con similar estructura sintáctica: "**Les soleils se succèdent**, (...) "**Les saisons passent**, (...) **Les années passent**, (...)" (TA 77).

Asimismo, para insistir en la monótona sucesión temporal, el autor emplea una repetición de estructuras sintácticas en imperfecto. Ejemplo: "Les **hivers passaient**, laissant la terre de Moisan reposée, (...) Les **printemps passaient**, et quand ils hésitaient (...) **Passaient les étés**, (...)" (TA 168).

Por otro lado, emplea la repetición de la misma estructura sintáctica, preposición seguida de infinitivo de verbos con semántica referente al trabajo, para dar idea de lo repetitivo y duro de la labor agrícola. Ejemplos:

"(...) quand qu'on [*sic*] a travaillé toute l'année à **essoucher**, à **labourer**, à **sem**, à **sarcler**, (...)" (TA 96).

"(...) **les heures de travail**, **la sueur du front** et **la fatigue des bras**, tant **travail**, **sueur**, **fatigue** (...)" (TA 170).

Asimismo, Ringuet alude repetidamente a los elementos naturales en relación, como hemos visto, con cada uno de los acontecimientos y personajes de la trama. Por ejemplo, el tío Ephrem muere "sobre su tierra", estructura que se repite para subrayar la importancia que para dicho personaje tenía la estrecha relación con este elemento:

"Il était mort **sur sa terre**, poitrine contre poitrine, **sur sa terre** qui n'avait pas consenti au divorce." (TA 58).

También, para poner de relieve la circunstancia que supone llegar a detentar la propiedad de una tierra, procede repitiendo una estructura similar referida a los posesivos y a la tierra. Ejemplo:

"L'habitude n'était pas encore en lui de la possession. (...) Néanmoins quand il parlait, il ne pouvait arriver à dire <<ma terre, ma grange, mes vaches>>; mais bien <<la terre, la grange, les vaches>>. (...) Parfois, cependant, appuyé sur la clôture qu'il réparait, il lui arrivait de répéter à voix haute, comme pour s'exercer: <<Ma terre... ma terre... ma terre.>>" (TA 64).

Ringuet emplea la repetición de similar estructura sintáctica con la preposición "hacia" para hacer hincapié en la partida de Ephrem Moisan. Ejemplo:

"Un Moisan désertait (...) **vers l'exil** total; **vers un travail** qui ne serait pas celui de la terre; **vers des gens** qui parleraient un jargon étranger; **vers des villes** lointaines où l'on ne connaît plus les lois ni du ciel des hommes, ni du ciel de Dieu." (TA 204).

13.12. La recurrencia en relación con la naturaleza en *Le Survenant* y en *Marie-Didace*.

En *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, otro de los procedimientos para la configuración del universo natural es la recurrencia, fundamentalmente con función de insistencia, como analizaremos a continuación con ejemplos extraídos de ambas novelas.

13.12.1. La repetición.

La autora repite el término "pálido" para insistir en el debilitamiento de los rayos solares: "Vers midi le soleil se montra, **pâle** parmi de **pâles** nuages; (...)" (LS 82).

Asimismo, Germaine Guèvremont repite el tintineo de la campana de la aldea, la Pèlerine, para hacer hincapié en su sonido recurrente y continuo: "(...) puis **tinte... tinte... tinte...**" (LS 77).

Proferidos por el Survenant, la repetición de vocablos referentes al baile en relación con el sol plasma la cercanía de dichos elementos con este nómada personaje:

"-Je veux aller... voir danser le **soleil**. Le matin de Pâques... **il danse, le soleil...** oui, **il danse!**

(...)

-**Il danse... le soleil... il danse...**" (LS 128).

Un ejemplo de repetición con función de insistencia para la caracterización del personaje de Amable Beauchemin es: "(...) quand Amable **ronge son ronge** (...)" (LS 88).

Otro ejemplo del empleo de la repetición para poner de relieve el buen tiempo:

"Tonnerre... en octobre... présage d'une belle... automne...

-Une belle automne sûrement! (...)" (MD 9).

También, la repetición tiene a veces una función evocadora con apoyo de los puntos suspensivos. Por ejemplo, el Survenant evoca nostálgico el vasto mundo, repitiendo este término y dejando sin terminar la proposición: "Le **monde**. Le vaste **monde**. Et puis la route..." (LS 170).

Otro ejemplo de la repetición con función de insistencia con apoyo de la alusión al ritmo: "Ils battaient à ses tempes au même rythme que le sang de son coeur: **glorieux disparu, glorieux disparu...**" (MD 203).

13.12.2. El paralelismo.

Germaine Guèvremont recurre a la repetición de expresiones y a la sucesión de adjetivos, para introducir un ritmo que indica el progresivo adormecimiento del cansado cazador Didace Beauchemin: "Le **bruit d'ailes** [des canards sauvages] **mollissait**, fluide, insaisissable: (...) Le **bruit d'ailes mollissait... mollissait...** perdu dans les nuages: Didace reposait. " (LS 70).

La autora repite la misma estructura para poner de relieve el carácter definitivo de la llegada del invierno:

"Didace dit: <<La neige restera>>.

Et la neige resta." (LS 82).

Se emplea el paralelismo, repitiendo la misma estructura para plasmar el inexorable discurrir del agua del río, símbolo del tiempo y de la vida: "Inexorable, la rivière continue de couler: elle **n'y peut rien. Nul n'y peut rien.**" (LS 88).

También, la autora insiste en la estructura "sabía que" para constatar el carácter inevitable de la sucesión de las estaciones y del tiempo cronológico:

"**Il savait que** le départ des oiseaux sauvages est nécessaire, à l'automne (...). **Il savait aussi que** la neige tombe à son heure, et pas avant." (LS 78).

Germaine Guèvremont repite la misma estructura con el verbo "caer", para subrayar la abundancia de la caída de la nieve: "Il neigeait à plein temps. Ce n'était plus les plumes folles du dimanche précédent. La neige **tombait** fine, **tombait** dru, **tombait** abondante, pour régaler la terre." (LS 82).

La autora reitera el vocablo "oro", acompañado de diferentes adjetivos, para poner de relieve el papel crucial de la luz del sol para una comunidad agropecuaria:

"Sur le seuil même, elle dût s'arrêter, éblouie. Après la bruine de la veille, le Chenal étincelait au soleil. **L'or** scintillait de partout; dans les clairières, sur les berges, parmi les chaumes, de touffe

en touffé, d'une île à l'autre, à la cime d'un liard, comme aux plus basses branches de saule, **l'or jaune** des trembles, **l'or fauve** du cornouiller fin, **l'or blond** emmêlé aux longs cheveux des rouches. (MD 192).

Asimismo, Germaine Guèvremont utiliza el paralelismo, repitiendo estructuras gramaticales e insistiendo también en la misma semántica para plasmar el anhelo del personaje del Survenant por emprender su vida nómada de nuevo:

"Il était **ivre, ivre de** distances, **ivre de** départ. Une fois de plus, l'inlassable pèlerin voyait rutiler dans la coupe d'or le vin illusoire **de la route, des grands espaces, des horizons, des lointains inconnus.**" (LS 189).

Didace Beauchemin repite la misma estructura y las mismas palabras para hacer hincapié en la belleza del entorno natural y convencer al Survenant de quedarse: "il y a **rien de plus beau** que par icitte. (...) Il y a **rien de plus beau**, je te dis." (LS 121).

13.13. La antítesis en relación con la naturaleza en *Maria Chapdelaine*.

La estructura interna de *Maria Chapdelaine* se articula en gran medida según la oposición continua de varios ejes contrapuestos. Estas oposiciones se refieren muchas de ellas a la relación de los personajes con la naturaleza: sedentarismo/nomadismo, bosque/tierra cultivada, invierno/verano, etc. La función de este contraste es precisamente la de hacer hincapié en la oposición entre ambos elementos.

Por ejemplo, se establece una oposición entre el bosque quemado y los seres vivos, lo que pone de relieve la vivacidad de los animales frente a éste, calcinado, muerto:

"Un **écureuil** descendit du tronc d'un bouleau **mort** et le guetta quelques instants de ses yeux **vifs** (...)" (MC 89).

Para establecer esta oposición, usa también de manera recurrente el color y la luz, como estudiaremos a continuación.

13.13.1. El contraste de color y la naturaleza.

Otro de los procedimientos para caracterizar a la naturaleza que emplea Louis Hémon en *Maria Chapdelaine* es el tratamiento del color en relación a los elementos naturales, al que hace referencia continua.

Varios mecanismos se ponen en juego en relación al color: campos semánticos y connotación se entremezclan en la novela de manera recurrente, como veremos en los párrafos siguientes.

Para conferir variedad, Louis Hémon emplea una amplia gama de color: "blanc", "cramoisies", "rose", "jaunes", "orange", "rouges", "brune", "bleue", "violettes", "mauve", "gris", "noir", etc.

El propio autor se pronuncia sobre la variedad de los colores de la naturaleza que describe: "(...) **riche de couleurs** vives et tendres, (...)" (MC 109).

Para analizar esta variedad, veamos ahora algunos ejemplos en los que Louis Hémon hace uso de su vasta paleta de colores:

El amarillo: "(...) au temps où les feuilles des bouleaux et des trembles commencent à **jaunir**." (MC 105), "L'avoine et le blé **jaunirent** (...)" (MC 62).

El rosa: "(...) au milieu du **rose** des fleurs de bois de charme (...)" (MC [68]).

También el rojo, o lo combina con el amarillo: "(...) octobre vint faire des taches **jaunes** et **rouges** de milles **nuances**." (MC 109).

Asimismo, caracteriza la tierra por su color: "(...) la terre **brune** (...)" (MC [107]).

El azul: "(...) les hautes collines **bleues** qui bornaient l'horizon (...)" (MC 20).

El violeta: "(...) les taches **violettes** des baies mûres." (MC 87).

El malva, el gris, el naranja: "(...) les mêmes couchants **mauve et gris, orange et mauve, (...)**" (MC 104).

Analicemos a continuación las características y funciones de los colores con más frecuencia presentes en *Maria Chapdelaine*.

13.13.2. Las funciones del color.

En *Maria Chapdelaine*, el empleo del color como procedimiento descriptivo se halla en conexión con la búsqueda de exactitud del autor en sus descripciones, precisando el matiz más concreto posible. Por ejemplo: "**bleu pâle**", "**bleu de roi**", "**bleu violet**", etc.:

"(...) le sol avait été jusque-là presque uniformément **rose**, du **rose** vif des fleurs qui couvraient les touffes de bois de charme; les premiers bleuets, **roses** aussi, s'étaient confondus avec ces fleurs; mais sous la chaleur persistante ils prirent lentement une teinte **bleu pâle**, puis **bleu de roi**, enfin **bleu violet**, et quand juillet ramena la fête de sainte Anne, leurs plants chargés de grappes formaient de larges taches **bleues** au milieu du **rose** des fleurs de bois de charme qui commençaient à mourir. (MC [68]).

Nótese también el uso de la repetición, que estudiamos anteriormente en el epígrafe "13.10. La recurrencia en relación con la naturaleza en *Maria Chapdelaine*".

Otra función de estas coloristas descripciones es hacer hincapié en la belleza de la naturaleza. Recordemos el objetivo de la novela del *terroir*, embellecer e idealizar la vida rural en la naturaleza y las tareas agrícolas, para fomentar que los quebequeses permanezcan en su patria. Por ejemplo: "(...) tout le foin était dans la grange, sec et d'une **belle couleur**, (...)" (MC 95).

13.13.3. El uso figurado del color de los elementos naturales.

A veces, el color cumple la función de transmitirnos los sentimientos de los personajes, poniendo a estos en relación con él. Ejemplos:

"Par la petite fenêtre, elle regardait le ciel **gris**, et s'**attristait** d'avance." (MC 116).

"(...) cela va **colorer** et réchauffer à jamais la vie **terne** de tous les jours." (MC 101).

Además, para hacer más vívida la descripción en relación con los sentimientos de los personajes en el transcurso de la acción, Louis Hémon tiñe el color de cualidades como frialdad, la emotividad, etc., como en los siguientes ejemplos:

"(...) la **blancheur froide** du sol (...)" (MC 24).

"Le jeune foin, le blé en herbe étaient d'un **vert** infiniment **tendre**, **émouvant**, (...)" (MC 86).

"(...) le brun de la mousse, le vert interchangeable des sapins et des cyprès ne furent plus qu'un fond et servirent seulement à faire ressortir les teintes **émouvantes** de cette autre végétation (...)" (MC 109).

"(...) des champs parquetés d'un **blanc glacial** (...)" (MC 120).

13.13.4. El color blanco.

Louis Hémon recurre continuamente al color blanco para caracterizar el paisaje invernal nevado, tan presente en la novela:

"Le sol était **blanc**, les arbres poudrés (...)" (MC [107]).

"Au-dehors la lune se leva, baignant de sa lumière froide la froideur du sol **blanc** (...)" (MC 120).

"(...) le sol **blanc** (...)" (MC 144).

"Le sol était toujours d'une **blancheur** uniforme;" (MC 228).

Por otra parte, dado que François Paradis halla su muerte en la nieve, ésta es puesta en relación frecuentemente con la noción de sueño, inmovilidad, muerte: "Vu du seuil, le monde figé dans son **sommeil blanc** (...)" (MC 143).

En muchas ocasiones, Louis Hémon contrapone el blanco a la oscuridad del bosque (*vid infra* 13.13.8.1. "La oscuridad del bosque").

13.13.5. El color gris.

En *Maria Chapdelaine* el uso gris es recurrente. Se trata de un color apagado que se aplica a las descripciones de la naturaleza en invierno o alusivo a la cercanía de éste.

"(...) les nuages **gris** (...)" (MC [5]).

"(...) le ciel **gris** (...)" (MC [5]).

"(...) le ciel était demeuré **gris** et le soleil **invisible** (...)" (MC 156).

"(...) un vent froid poussait d'un bout à l'autre du ciel les nuages **gris** (...)" (MC 186).

"L'immense nappe **grise** qui cachait le ciel (...)" (MC 241).

El color gris también es utilizado por Louis Hémon para aludir a la uniformidad del entorno de la protagonista:

"Il lui semble que quelqu'un lui a chuchoté longtemps que le monde et la vie étaient des choses **grises**." (MC 101).

13.13.6. Otros términos referentes al color.

Además del empleo de los colores propiamente dichos, Hémon utiliza todo un campo semántico en relación con estos, empleando otros términos pictóricos que aluden a elementos visuales como el brillo, el contraste, la luminosidad, los matices, la profundidad, las sombras, la tonalidad, la visibilidad, etc.

Por ejemplo, Hémon emplea expresiones que matizan el color como: "claire", "colorer", "éblouissement", "éclatant", "ligne", "lumière", "lumineux", "nuances", "pureté", "sombre", "pâle", "profond", "scintillait", "taches", "tamiser", "tenue", "se teinter", "uni", etc.

Todo ello da lugar a descripciones visuales, muy pictóricas. Algunos ejemplos de su uso en la novela son:

"Dans le rectangle de la porte ouverte les dernières **teintes** cramoisies du ciel se fondaient en **nuances** plus **pâles** auxquelles la masse indistincte de la forêt faisait un immense socle **noir**." (MC 78).

"Le lendemain fut une journée **bleue**, une de ces journées où le ciel éclatant jette un peu de sa **couleur claire** sur la terre. Le jeune foin, le blé en herbe étaient d'un **vert** infiniment tendre, émouvant, et même le bois **sombre** semblait **se teinter** un peu d'**azur**." (MC 86).

"(...) c'est **uni**, terne et froid comme un champ à l'automne." (MC 102).

"(...) le décor éternel des bois d'épinettes et de sapins et toujours les mêmes couchants **mauve** et **gris, orange** et **mauve**, les mêmes cieux **pâles** au-dessus de la campagne **sombre**... Seulement l'herbe commença à se montrer au matin, **blanche** de givre et presque de suite les premières gelées sèches vinrent, qui brûlèrent et **noircirent** les feuilles de pommes de terre." (MC 104).

"(...) octobre vint faire des taches **jaunes** et **rouges** de milles **nuances**." (MC 109).

"Parfois il était, ce monde, d'une beauté curieuse, glacée et comme immobile, faite d'un ciel très **bleu** et d'un soleil **éclatant** sous lequel **scintillait** la neige; mais la **pureté** égale du **bleu** et du **blanc** (...)" (MC 112).

"Les nuages épars qui tout à l'heure défilaient d'un bout à l'autre du ciel **baigné de lune** s'étaient fondus en une immense **nappe grise**, pourtant **tenue**, qui ne faisait que **tamiser** la **lumière**;" (MC 239).

13.13.7. La luz.

La luz también desempeña un papel relevante en las descripciones de la naturaleza. Louis Hémon utiliza términos en relación semántica con ésta, como, por

ejemplo: "baigné de lune", "brille", "éblouissement", "éclatant", "ensoleillé", "lumière", "lumineux", "s'illuminaient", etc.

La noche nevada es descrita haciendo alusión a la luminosidad y al brillo:

"Au dehors le monde était tout baigné de **lumière**, enveloppé de cette splendeur froide qui s'étend la nuit sur les pays de neige quand le ciel est **clair** et que la lune **brille**." (MC 81).

Otros ejemplos del uso de la luz en *Maria Chapdelaine* son:

"(...) il semblait que ce fussent la campagne et le bois qui **s'illuminaient** pour la venue de l'heure sacrée." (MC 129).

"Le ciel **baigné de lune** était singulièrement **lumineux** et **profond**, (...)" (MC 232).

13.13.7.1. La oposición lumínica.

Otro procedimiento para configurar la oposición entre los dos elementos de la naturaleza es la de confrontarlos por rasgos opuestos, uno por la luz, y otro por su oscuridad. Por ejemplo, el bosque sombrío frente al cielo despejado de nubes y soleado:

"(...) au-dessus de leur ligne **sombre** s'étendit un ciel auquel l'**absence de nuages** donnait une apparence immobile aussi, et de l'aube à la nuit le **soleil** brutal rôtit la terre." (MC 41).

Frente al invierno, caracterizado en gris y blanco, y por su falta de luz, Louis Hémon alude al verano, también descrito con términos en relación con la luz:

"(...) heureuse de se sentir vivante et forte sous le soleil **éclatant**, (...)" (MC 66).

"(...) les jours **ensoleillés** ne cessèrent pas de s'égrener, monotones (...)" (*ibid.*).

"(...) l'**éblouissement** des midis **ensoleillés**, (...)" (MC 236).

En oposición al bosque, siempre descrito en tonos oscuros, Louis Hémon atribuye colores claros a otros elementos. La función de este contraste es precisamente poner de relieve la oposición de ambos elementos. Ejemplos:

"(...) une **ombre**, interminable bande **sombre** entre la **blancheur** froide du sol et le ciel **gris**."
(MC 24).

"(...) le ciel **pâle** se révélant à travers le fouillis des aiguilles vert **sombre**." (MC 144).

"(...) dans le bois, vers le soir, les moutons, font des taches **blanches**." (MC 226).

Louis Hémon contrapone por este procedimiento el cielo frente al bosque:

"Le ciel prit de délicates teintes **pâles** au-dessus de la lisière **sombre** du bois (...)" (MC 62).

Los invernales cielo y bosque oscuros se oponen a la blanca nieve del suelo.

Ejemplos:

"(...) les champs **blancs** que cerclait le bois solennel;" (MC 127).

" (...) elle [la neige] dégringolait du ciel **gris**, faisait un papillonnement **blanc** devant l'immense bande **sombre** qui était la lisière de la forêt, (...)" (MC 181).

"(...) un froid vif descendait du ciel **gris** sur la terre **blanche** (...)" (MC 155).

"(...) les nuages (...) s'étaient fondus en une immense nappe **grise**, (...) le sol couvert de neige mi-fondue (...), et entre ces deux étendues **claires** la lisière **noire** de la forêt (...)" (MC 163).

La espuma del agua, de color claro, se destaca frente a la oscuridad del agua, gracias también al contraste de color: "(...) les rapides et la chute, -écume **blanche** sur l'eau **noire**, - (...)" (MC 236).

Este procedimiento de contraste de color y luz crea imágenes de gran belleza: "Les pieux des clôtures faisaient des barres **noires** sur le sol **blanc** baigné de **pâle lumière**;" (MC 121).

13.13.8. La oscuridad.

En contraste con esta luminosidad, el autor juega con la oscuridad o falta de luz, estableciendo contrastes lumínicos, como, por ejemplo, el descrito arriba frente al bosque (*vid supra*), o también el interior de la casa, del que precisa su oscuridad: "L'intérieur de la maison était **obscur**, (...)" (MC 81). Estudiaremos en los epígrafes siguientes cómo el bosque se caracteriza en general por su no-color, por su oscuridad.

13.13.8.1. La oscuridad del bosque.

En *Maria Chapdelaine*, el bosque es descrito generalmente por medio del color de tal manera que se le caracteriza por lo sombrío y lo oscuro de los tonos elegidos. Por ejemplo, la linde del bosque es descrita reiteradamente como oscura:

"(...) la lisière **sombre** de la forêt." (MC [5]).

"(...)interminable bande **sombre** (...)" (MC 22-23).

"(...) une **ombre**, interminable bande **sombre** (...)" (MC 24).

"(...) la lisière de grands arbres au feuillage **sombre** (...)" (MC 57).

"(...) au-dessus de la lisière **sombre** du bois (...)" (MC 62).

"(...) la ligne **sombre** du bois (...)" (MC 112).

"(...) la lisière **noire** de la forêt s'allongait comme le front d'une armée." (MC 239).

Y el propio bosque es descrito haciendo hincapié en la oscuridad. Ejemplos:

"(...) la foule **sombre** des épinettes et des sapins (...)" (MC 27).

"(...) ciel sombre au-dessus de la masse plus **sombre** des bois," (MC 41).

"(...) même le bois **sombre** semblait se teinter un peu d'azur." (MC 86).

"(...) arbres **sombres** (...)" (MC 109).

"Le norouâ arrivait en mugissant par-dessus les cimes du bois **sombre**." (MC 217).

Además, el bosque en *Maria Chapdelaine*, caracterizado por tonos oscuros, está en parte quemado, lo que insiste en la noción de oscuridad. Ejemplos:

"(...) la désolation des arbres couchés à terre et des chicots **noircis** (...)" (MC 27).

"(...) la colonnade des troncs dépouillés et **noircis**." (MC 88).

13.13.8.2. El color verde oscuro del bosque.

En *Maria Chapdelaine*, el verde es escaso en las descripciones del bosque. De hecho, Louis Hémon se hace eco de este fenómeno. Ejemplo: [El verde] "(...) se faisait **rare** (...)" (MC 23).

Incluso cuando se menciona el color verde para caracterizar el bosque, en seguida se matiza como oscuro: "(...) c'était le bois qui venait jusqu'à la berge: fond **vert sombre** et de cyprès (...)" (MC 22).

Al ser un bosque de hoja perenne, es descrito a veces con el color verde, pero haciendo hincapié en la inmutabilidad de este tono: "(...) **le vert inchangeable** des sapins et des cyprès (...)" (MC 109).

13.13.9. La oposición naturaleza/ciudad.

Frente a la oscuridad con que es caracterizado el bosque que rodea a los pioneros, la ciudad es descrita como luminosa, empleándose términos como "deslumbrante", "reluciente", "reflectante", "claridad", etc. Por ejemplo:

"Et il lui apportait comme un présent magnifique un monde **éblouissant**, la magie des villes;" (MC 189).

"(...) l'**éblouissement** d'une vie lointaine dans la **clarté pâle** des cités." (MC 190).

En oposición a la naturaleza, Louis Hémon sitúa a la ciudad, a la que caracteriza positivamente, como un elemento maravilloso, insistiendo en su valor mágico, desconocido, misterioso, sorprendente.

Incluso el mismo nombre del pretendiente de Maria Chapdelaine, Lorenzo Surprenant, que le ofrece a la protagonista esta vida urbana, se halla en consonancia con el sentido anteriormente expuesto, de sorpresa.

Veamos ahora algunos ejemplos en los que se halla presente este campo semántico de lo mágico, maravilloso:

"(...) la **magie mystérieuse** des cités (...)" (MC 176).

"Tout ce qu'il y a de **merveilleux**, d'enivrant dans le spectacle et le contact des multitudes; toute la **richesse** fourmillante des sensations et d'idées qui est l'apanage pour lequel le citadin a troqué l'orgueil âpre de la terre." (MC 176).

"(...) le **mirage** des **belles** cités lointaines et de la vie qu'il offrait, riche de **merveilles** inconnues." (MC [180]).

"(...) les édifices **merveilleux** des cités." (MC 186).

Lo maravilloso va unido a lo lejano y a lo desconocido. Ejemplos:

"(...) une vie **lointaine** dans la clarté pâle des cités." (MC 190).

"(...) **merveilles lointaines** des cités (...)" (MC 235).

Además, Louis Hémon opone directamente el concepto de ciudad, positivamente connotado como hemos visto, al del bosque y al del trabajo agrícola:

"(...) l'inconnu magique des **villes**, loin des grands **bois** qu'elle détestait, loin du pays barbare (...)" (MC 233-234).

"Dans les villes il y aurait des **merveilles** dont Lorenzo Surprenant avait parlé, et ces autres **merveilles** qu'elle imaginait elle-même confusement: les larges rues illuminées, les magasins magnifiques, **la vie facile puisque sans labeur**, (...)" (MC 236).

13.14. La antítesis en relación con la naturaleza en *Trente arpents*.

En *Trente arpents*, otro de los procedimientos utilizados por Ringuet para la configuración del universo natural es la antítesis entre diferentes elementos, para poner de relieve uno frente a otro. Por ejemplo, la obra se estructura en base a oposiciones como campo/ciudad, etc.

Ringuet describe la ciudad como antítesis de la naturaleza y la vida campesina. Así, como ya dijimos anteriormente, mientras que el campo se caracteriza por su fecundidad, Ringuet insiste en la infertilidad de la existencia urbana. Por ejemplo, se alude a la ciudad con términos naturales como un "campo" o un "prado", yuxtaponiéndole otro que incide en la idea de esterilidad: "(...) **champ** métallique, un vaste **pré** stérile (...)" (TA 230).

Analicemos a continuación otras oposiciones mediante ejemplos del texto.

13.14.1. El color.

En *Trente arpents* se halla presente el campo semántico del color para la descripción del entorno natural. Ringuet emplea una amplia gama de colores en su paleta:

"ardoisé", "argenté", "blanchies", "bleu", "doré", "émeraude", "glauque", "ivoirine", "laiteux", "noir", "or", "ocre rouge", "rouge", "rougeur", "vert", "verdeur", "terreur", etc.

13.14.2. La naturaleza y el color.

Ringuet evoca frecuentemente el color para la descripción del paisaje en su novela. Ejemplos:

"(...) la Plaine que les premières gelées d'octobre avaient **peinte de couleurs vives** (...)" (TA 35).

"(...) de blé **d'or** ou de trèfle **rouge**, (...)" (TA 168).

El cielo es descrito con respecto al color: "Et sur toute cette **couleur**, soudé à l'horizon largement circulaire, le dôme du ciel nordique, **bleu** tendre." (TA 36).

Asimismo, la descripción del personaje de Euchariste Moisan, simbólicamente identificado con un árbol, como ya estudiamos anteriormente, se hace respecto al color:

"Mais à soixante-trois ans il se sentait encore **vert**; six ans auparavant il avait failli se remarier." (TA 54).

"Dans quelques mois, tranquille au village avec Mélie, il retrouverait sa **verdeur** et oublierait ses petits ennuis." (TA 54).

13.14.3. Las funciones del color.

Si bien Louis Hémon utilizaba el contraste de color para oponer cromáticamente espacios diferentes y contrapuestos, Ringuet utiliza el color fundamentalmente con

función descriptiva. Sin embargo, también se sirve a veces de los colores para contraponer dos elementos: "(...) les saules **noirs** déjà nus brochant sur les hêtres encore **verts**." (TA 35).

13.14.4. La precisión del matiz.

Preocupado por el realismo y la objetividad, Ringuet precisa el tono concreto del color a que se refiere en sus descripciones. Por ejemplo, para describir el verde de las aguas, Ringuet alude a un tipo específico de verde pálido: "(...) la masse de ses eaux **glauques** (...)" (TA 119).

Además, el autor pone el color en relación con otros elementos naturales, como el cielo o la avena, para concretar el matiz exacto: "(...) on ne voyait d'elle que sa robe d'indienne rouge à fleurs, comme un énorme fruit tranchant sur le décor **bleu et or; bleu du ciel et or des avoines**." (TA 111).

Así, concreta el matiz exacto de blanco al que se refiere en sus descripciones, "marfileño" o "lechoso", respectivamente. Ejemplos:

"(...) des taches floues prises dans cette gelée **ivoirine** où venaient se perdre les rayons d'un soleil hésitant." (TA 53).

"(...) au moment où le ciel **laiteux** se fondait à l'est en une **rougeur de braise**." (TA 116).

Igualmente, nótese cómo el autor utiliza el rojo aludiendo al tono exacto, en relación con un elemento natural, la brasa.

También, Ringuet precisa en sus descripciones de la naturaleza el matiz exacto del color amarillo al que se refiere, por ejemplo, dorado: "Et rien ne restait d'autre que le tapis ras et **doré** du chaume." (TA 175).

En su búsqueda de precisión, recurre incluso al nombre técnico de la tonalidad, como "ocre rojo": "(...) le sol y était d'**ocre rouge** où grain et trèfle poussent mal." (TA 104).

El color de la tierra tiene presencia y relevancia en *Trente arpents*, por ejemplo: "Sur un nuage **ardoisé** (...)" (TA 119) y en el mismo párrafo también la piel de Euchariste Moisan, adalid de la vida rural, es descrita en relación al color de la tierra, para poner de relieve su estrecha vinculación con la tierra que trabaja: "(...) la peau **terreuse** (...)" (TA 168).

13.14.5. Otros términos referentes al color.

En *Trente arpents*, Ringuet emplea no sólo los colores, sino también matices, tonalidades diversas, y otros términos en relación con el color como la luz, el brillo, etc. Ejemplos:

"(...) l'eau **mate** (...)" (TA 119).

"A travers tout cela perçait la flèche dont le soleil faisait par réflexion une colonne de **lumière** verticale." (TA 119).

13.14.6. El contraste lumínico.

La presencia de la luz en *Trente arpents*, tiene como función frecuentemente el contraste entre dos términos, uno de ellos oscuro, y el otro luminoso. Por ejemplo, las estrellas frente al cielo nocturno o la luz de la linterna frente al hocico de las vacas:

"(...) aux étoiles **clignotantes** dans le ciel **noir**, (...)" (TA 66).

"(...) la **clarté** falotte de la lanterne **illuminait** les museaux **lourds** des vaches (...)" (TA 69).

"(...) ces **nuit** splendides et diaboliques où le ciel boréal **s'allume** de **lueurs** mobiles (...)" (TA 84).

"(...) la **lumière** mollissante et frisquette du **crépuscule** (...)" (TA 202).

13.14.6.1. La oposición lumínica campo/ciudad.

También la presencia de la urbe es importante en *Trente arpents*, desde el momento en que ésta es contrapuesta continuamente a la vida en el campo: "(...) où les arbres, l'herbe, les maisons, les gens, le ciel même, tout leur était hostile et étranger." (TA 124).

La ciudad es el ámbito de la ausencia de la naturaleza. Por ejemplo, ya estudiamos cómo en la descripción del recinto fabril se pone de relieve la falta de sol, de luz solar: "(...) sous lequel travaillaient les hommes comme des taupes, **loin de la paternelle lumière du soleil** (...)" (TA 230).

El objeto de la fábrica en cuestión es, irónicamente, la elaboración de lámparas. También paradójicamente, el nombre anglófono de la sociedad propietaria es *Sunshine Corporation*, que podría traducirse como "Luz del Sol, S.A."

13.15. La antítesis en relación con la naturaleza en *Le Survenant* y en *Marie-Didace*.

En *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, la antítesis es otro de los procedimientos empleados para la configuración de la naturaleza. Por ejemplo, la autora establece varias oposiciones: tierra/agua, sedentarismo/nomadismo, frío exterior / calor del interior del hogar, etc. Muchas de estas dicotomías se llevan a cabo con la ayuda de la oposición de elementos naturales con otros y también mediante el colorido y la luz, como estudiaremos más adelante, mediante ejemplos extraídos de las novelas.

Una oposición clave en ambas obras es la dicotomía tierra / agua, que Lepage ha estudiado y a la que se refiere como a dos "fuerzas contrarias" (*op. cit.* 8), la tierra y el río, que articulan toda la novela de *Le Survenant*. Sobre este particular, *cfr.* también y "12.3. La tierra en *Le Survenant* y en *Marie-Didace*" y "12.6. El agua en *Le Survenant* y en *Marie-Didace*".

La oposición campo/ciudad se plasma con el color. Mientras que, como hemos estudiado anteriormente, en la pequeña comunidad agropecuaria del Chenal du Moine, la nieve se describe asociada a la blancura, en la localidad urbana de Sorel, la nieve está ennegrecida y sucia:

"Après la ville et les amas de **vieille neige** à la crête **noircie** de **suie**, en bordure des trottoirs, Didace respira devant l'immensité, **propre et blanche**, de la plaine du Chenal." (MD 122-123).

Germaine Guèvremont establece una oposición entre el calor, asociado a la fecundidad, y el frío, relacionado con la esterilidad: "Elle était la **Pierre** des champs, **froide et stérile**, parmi les **avoines ardentes et soleilleuses**. Elle était le **grain noir** qu'une main dédaigneuse rejette loin du crible." (LS 131).

La autora establece otra oposición entre el campo y el interior de la casa, respectivamente espacios del hombre y de la mujer. Por ejemplo, retrata al hombre en el entorno doméstico para reflejar su llegada a la senectud, cuando ha de permanecer en el hogar porque sus fuerzas para dedicarse a las duras tareas agropecuarias declinan:

"-Quand est-ce qu'un homme est **vieux**, d'après vous? demanda le Survenant, amusé.

-Ah! quand il est bon rien qu'à renchausser **la maison**." (LS 105).

En contraste con el frío invernal del exterior, el interior de la casa se encuentra caldeado: "Dès le seuil de la porte, la **chaleur** de la salle basse de plafond, après le **frimas** du dehors, (...)" (LS 98).

La autora recurre también a la luz para establecer la oposición entre el exterior, caracterizado por la cegadora claridad de la nieve, y el interior de la casa, que se halla débilmente iluminado:

"La **lumière** que les liards jaunissants rendaient **éblouissante** entra brusquement dans la pièce. **Aveuglée** par la **clarté** brutale, Phonsine ne **vit** rien. Mille **soleils étincelèrent** devant elle, lui firent fermer les **yeux**." (MD 189).

"Sur le **seuil** même, elle dût s'arrêter, **éblouie**. Après la bruine de la veille, le Chenal **étincelait** au **soleil**. L'or **scintillait** de partout; dans les clairières, sur les berges, parmi les chaumes, de touffe en touffe, d'une île à l'autre, à la cime d'un liard, (...) (MD 192).

13.15.1. La oposición sedentarismo/nomadismo.

Como Louis Hémon, Germaine Guèvremont establece la dicotomía nomadismo/sedentarismo, en función de la diferente manera de los personajes de enfrentarse y relacionarse con la tierra y con la vida en general. Por una parte, el sedentarismo se halla encarnado por los campesinos del Chenal du Moine, en particular la familia Beauchemin. Por otro lado, el nomadismo está representado principalmente por los personajes recién llegados al pueblo, el Survenant y la Acayenne, acompañados también de elementos como el camino, la zíngara, el mundo de la navegación o el del circo, que nos dejan entrever el cosmopolitismo que entraña esta opción de vida.

Otra de las funciones de la tierra es la caracterización de los personajes y de sus sentimientos en función de su relación con ésta. Por ejemplo, Didace Beauchemin y su hijo Amable son campesinos y defensores de la vida sedentaria, y de la agricultura, con la que guardan una estrecha vinculación. Para Germaine Guèvremont, el hecho de ser sedentario va ligado al concepto de "enraizamiento", por lo que, por ejemplo, como ya dijimos, cuando Amable Beauchemin ha de alejarse de la casa familiar y de la tierra que trabaja, la autora juega con los dos sentidos del verbo, alejarse con pena y arrancarse, del suelo: "Brusquement, comme s'il **s'arrachait**, il se mit à marcher à longues enjambées." (MD 105).

La autora caracteriza a su personaje Didace Beauchemin, en defensa constante de su modo de vida. Éste matiza la naturaleza de su relación con la tierra y diferencia entre los términos "cultivateur" y "habitant" en función de esta vinculación:

"Puis qui c'est vous dit qu'on est des **cultivateurs**? Je peux ben être rien qu'un **habitant**.

-Voyons, monsieur Beauchemin, c'est la même chose.

-Quoi! Y a pourtant une **grosse différence entre les deux: un habitant c'est un homme qui doit sur sa terre; tandis qu'un cultivateur, lui, il doit rien.**" (LS 95).

El sedentarismo sirve para caracterizar a los personajes. Por ejemplo, el Survenant alude a Amable Beauchemin como "fils d'un gros habitant." (LS 135).

Paradójicamente, el apellido de la familia Beauchemin incluye el vocablo "camino", símbolo del nomadismo, y tiene un origen nómada: "Avant toi, pour réchapper leur vie, les **Beauchemin** devaient **courir les bois**, ou bien ils **navigaient au loin**, ou encore ils **commerçaient** le poisson." (LS 135).

Para la configuración del carácter sedentario, la autora alude a la idea de estatismo insistiendo en la de permanencia, repitiendo la estructura "el que se queda" y empleando también la expresión "en el mismo sitio", ayudándose de la comparación con un mueble, una cómoda:

"Mais qui c'est qui va au bois, l'hiver, abattre les arbres? Qui c'et qui apporte le pain sur la table, trois fois par jour? **Celui qui reste. Celui qui reste**, sourd à tous les appels, (...) on finit par ne plus le voir, qu'on l'a toujours vu **à la même place**, comme la commode dans le coin." (MD 97).

Germaine Guèvremont caracteriza a los sedentarios vecinos como personas que tienen ideas preconcebidas, prejuicios relacionados con la xenofobia. Por ejemplo, sin conocer a la Acayenne quieren que ésta permanezca en Sorel: "-Qu'elle **reste** donc dans son pays!" (LS 188).

La autora establece también la oposición sedentarismo/nomadismo entre las dos mujeres de Didace Beauchemin: la primera, Mathilde, sedentaria y campesina, asociada a la tierra, un elemento estático, frente a la segunda, la Acayenne, más nómada y cosmopolita, asociada al agua, un elemento más dinámico y en relación con la navegación. Para mayor detalle sobre este último extremo, *cfr.* y "12.3.3. La tierra y los personajes" y "12.6.2. El agua y los personajes".

Según la visión del nómada Survenant, los sedentarios campesinos son personas estáticas a las que reprocha no haber visto ningún otro lugar más allá de la comarca, salvo el mismo sitio, la tierra que trabajan, ayudándose para establecer esta oposición del uso de los adverbios "siempre" y "nunca": "(...) vous aimez mieux piétonner **toujours** à la même place, pliés en deux sur vos **terres** (...). Sainte bénite, vous aurez donc **jamais rien** vu, de votre vivant!" (LS 188).

Frente a la permanencia y seguridad que la agricultura supone, Germaine Guèvremont contrapone la forma de vida nómada, a la que caracteriza como algo inseguro, despreocupado por el futuro: "**Insoucieux** de l'avenir, (...)" (LS 44).

El Survenant es caracterizado como un peregrino infatigable para hacer hincapié en su carácter nómada: "(...) **l'inlassable pèlerin** (...)" (LS 189).

La autora evoca como una embriaguez ilusoria la sensación de conocer nuevos países para el personaje del Survenant, para quien el nomadismo se halla positivamente connotado:

"Il était ivre, ivre de distances, ivre de départ. Une fois de plus, l'inlassable pèlerin voyait rutiler dans la coupe d'or le vin illusoire de la **route**, des grands **espaces**, des **horizons**, des **lointains inconnus**." (LS 189).

"Si vous saviez ce que c'est de **voir du pays**..." (LS 189).

Para el Survenant, el nómada es un aventurero que se sacude el yugo del sedentarismo, equiparado a un entorno agobiante: "Celui qui décide de sortir complètement du milieu qui l'étouffe est toujours **un aventurier**. Il ne consentira pas à reprendre ailleurs le **joug** qu'il a secoué d'un coup sec." (LS 155).

El nomadismo del Survenant sirve para caracterizarlo frente a sus convecinos que lo tildan de "Venant" y "Survenant", derivados del verbo "venir" y también con términos cuya semántica guarda relación con la del verbo "pasar", como opuesta al estatismo de los sedentarios del Chenal du Moine, que permanecen apegados a su lugar de nacimiento. Germaine Guèvremont también evoca el carácter nómada del Survenant, empleando ideas en relación con los conceptos de "irse", de "distancia", de "camino", como analizaremos en el epígrafe siguiente. Por ejemplo, se alude a él como:

"Le **passant**" (LS 204).

"(...) un être qui vient de **passer** (...)" (LS 207).

"(...) un **passant** (...)" (LS 207).

"(...) un **passant**, un **survenant**, un **grand-dieu-des-routes** (...)" (LS 210).

Nótese en el ejemplo anterior el empleo del artículo indeterminado, para hacer hincapié en la indeterminación, en la falta de raíces que supone la existencia errante, sin domicilio permanente en un lugar fijo y concreto.

El Survenant, representante del nomadismo, describe esta manera de vivir de forma evocadora y connotándola positivamente ayudándose del empleo de términos que insisten en la idea de falta de peso, de ligereza, asociada a la de independencia, en contraste con la forma de vivir de sus sedentarios vecinos, a los que se la explica, increpándoles:

"Vous autres, vous savez pas ce que c'est d'aimer à voir du pays, de se lever avec le jour, un beau matin, pour filer enfin **seul**, le pas **léger**, le coeur **allège**, tout son avoir sur le dos." (LS 188).

Para la caracterización del Survenant, Germaine Guèvremont emplea expresiones que nos remiten al carácter nómada del personaje, tales como: "(...) un fend-le vent (...)" (LS 207), poniéndolo continuamente en relación con las aves de carácter migratorio.

El Survenant evoca espacios exóticos y alejados, para hacer hincapié en su predilección por el nomadismo y los viajes. Por ejemplo, comenta a Angéline

Desmarais que le gustaría visitar Francia o el bosque, al que se refiere como a un espacio "salvaje":

"-D'autres fois il avait rien que le bois dans l'idée. Il parlait d'un pays assez **sauvage** qu'il y a pas même d'oiseaux qui rôdaient dans le ciel, ni de bêtes farouches dans le bois." (MD 70).

Germaine Guèvremont establece también una oposición entre los personajes del nómada Survenant y de Angéline Desmarais, enamorada perdidamente de aquél y caracterizada como una persona con dificultades para andar, debido a su cojera. Este último rasgo pone de relieve por oposición el nomadismo del andariego Survenant: "(...), avec **sa belle démarche** (...)" (MD 36).

13.15.2. El camino.

El camino es un elemento de fuerte y continua presencia, fundamentalmente en *Le Survenant*, al que la autora evoca con algunos términos tales como: "chemin", "route", "routes", "sentier", etc. (LS).

En *Marie-Didace*, el camino acrecienta progresivamente su importancia como símbolo del ahora ausente Survenant.

El camino representa una vía de escape de la monótona realidad cotidiana, y, para hacer hincapié en esta idea, Germaine Guèvremont acompaña el vocablo de todo un campo semántico alusivo a la partida, empleando verbos cuya semántica se halla en relación con el cambio y el movimiento tales como: "continuer", "changer", "partir". El propio personaje del Survenant menciona el camino continuamente, poniendo éste en

relación con el campo semántico de la partida, con términos tales como "je pars", "continuer mon chemin", etc.:

"Si vous avez pas satisfaction dites-le: la **route** est proche. De mon bord, si j'aime pas l'ordinaire, pas même le temps de changer de hardes et **je pars**." (LS 43-44).

"Mais si je te fais honte, la Noire, je peux ben **continuer mon chemin**." (LS 136).

Nótese cómo en el ejemplo siguiente Germaine Guèvremont pone de relieve la negación de la idea de monotonía en relación al camino asociado al personaje del Survenant, empleando adverbios como "nunca" y "mismo":

"**Jamais** le Survenant ne repasserait par le **même** chemin: (...)" (MD 59).

"Soudain, un éclair lui montra le **sentier** à suivre: (...)" (LS 131).

El "camino" se halla también en estrecha relación con los forasteros, los recién llegados, el Survenant y la Acayenne, a la que Laure Provençal dice: "-Vous m'avez l'air d'une femme capable de faire votre **chemin**?" (MD 72).

Como ya dijimos, el término camino se halla también incluido en el apellido de la sedentaria familia Beauchemin, cuyo origen nómada y posterior reconversión en sedentarios agricultores se relata en la novela:

"(...), Venant ajouta:

-Beauchemin... c'est comme rien, le premier du nom devait **aimer les routes**?

-T'as raison, Survenant. Les premiers Beauchemin de notre branche tenaient pas en place." (LS 153).

"L'autre Beauchemin s'est trouvé si mortifié qu'il a continué son **chemin** tout seul." (LS 154).

Asimismo, el camino es un elemento que simboliza la expatriación, ya que es, de hecho, la vía para ésta. Desaparecido el personaje del Survenant, el camino sigue presente, esta vez como una amenaza. Phonsine Beauchemin teme encontrarse en la calle una vez que su suegro muera y confía su temor a su marido Amable, emplea para ello la expresión lexicalizada que incluye el término "camino": "Ton père mort, on sera dans le **chemin**." (MD 104).

Por otro parte, el camino, como un símbolo del nómada, se halla en relación con términos como el polvo, el barro y otras incidencias para poner de relieve la incomodidad de la vida nómada frente a la sedentaria:

"-Il y a du **bosselage** en abondances sur les **routes**." (LS 78).

"(...) des **bourdillons** dans le **chemin**, (...)" (LS 78).

"(...) un nuage de **poussière** (...), sur le **chemin** (...)" (MD 167).

"(...) sur la **route**, dans un nuage de **poussière** (...)" (LS 169).

"(...) les **chemins cahoteux** (...)" (MD 115).

El polvo va asociado también al sempiterno nómada, simbolizando su propia estela de influencia en el villorrio:

"-Le grand-dieu-des-routes fait pourtant p'us gran' **poussière** au Chenal du Moine, (...)" (MD 47).

En definitiva, Germaine Guèvremont recurre al camino para caracterizar fundamentalmente al personaje del Survenant y establecer la oposición sedentario/nómada que articula ambas novelas. Estudiaremos este extremo en el epígrafe siguiente con ejemplos extraídos del texto.

13.15.3. El camino y el personaje del Survenant.

Fundamentalmente, en *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, el camino es un símbolo de la predilección por el nomadismo del personaje Survenant, al que acompaña a lo largo de las dos novelas. Por ejemplo, cuando una zíngara le dice la buenaventura menciona el camino en relación con éste, lo que el Survenant relata a Angéline Desmarais: "-Elle m'a dit qu'avant longtemps je ferais... une longue **route**." (LS 171).

Otros ejemplos en que se cita al Survenant acompañado del camino son:

"Sans plus d'explication, il **partit**. Mais, arrivé au **chemin**, au lieu de se diriger vers la maison des Beauchemin, d'un pas alerte il prit la **route** de Sorel." (LS 138).

"Il [le Survenant] était ivre, ivre de **distances**, ivre de **départ**." (LS 189).

"Mais un jour, la **route** le reprendra..." (LS 190).

"Avec les neiges, la **route** changeait, (...) Jamais le Survenant ne repasserait par le même chemin: (...)" (MD 59).

El Survenant es apodado por los habitantes del Chenal du Moine "el gran dios de las carreteras" ("(...) le grand-dieu-de-**routes**" (LS 65), para poner de relieve su predilección por el nomadismo. Tanta es la asociación del Survenant al camino que, cuando parte, Germaine Guèvremont alude a la espera de Angéline Desmarais, enamorada perdidamente de éste, en relación al camino, al que mira con ahínco: "(...) elle ne faisait rien d'autre (...) que de fouiller la **route**." (LS 200).

También, las dos postales que Angéline Desmarais compra para responder al Survenant en caso de que éste le escriba, representan una, Suiza, un país lejano y otra, un camino, el de Sainte-Anne-de-Sorel (MD 84), elementos a los que ella lo asocia, para poner de relieve la predilección de éste por el nomadismo.

La relación de Angéline Desmarais con el Survenant se halla marcada por el concepto del camino, símbolo de la expatriación: "-Alors, reprit Angéline, (...), il m'a repoussée loin de lui, pour m'ôter de son **chemin**." (MD 68). Nótese también el posesivo que procede al término "camino", referido al Survenant, y que hace mayor hincapié en la relación del personaje con este elemento.

El camino se halla también en relación con otros nómadas, como el mundo del circo y el personaje de la gitana, que lo menciona en su predicción referente al Survenant. Éste evoca con nostalgia el mundo del circo, los viajes, el cosmopolitismo, simbolizados mediante el camino: "**Le monde. Le vaste monde**. Et puis la **route**..." (LS 170); el extenso mundo: "De son gros poing, Didace dessina dans le vide un grand rond qui signifiait la **route, le vaste monde**..." (MD 72).

Phonsine Beauchemin califica al Survenant como alguien a quien se ha recogido del camino: "(...), le Survenant, cette **ramassure de routes**, (...)" (LS 129).

El personaje de Marie-Amanda alude también al Survenant en relación con el camino, acompañándolo del verbo "courir", lo que incide en la dinámica que acompaña y caracteriza al nómada: "(...) un qui se faisait gloire de **courir les routes**." (MD 35).

13.15.4. El contraste de color y la naturaleza.

13.15.4.1. El color en *Le Survenant* y en *Marie-Didace*.

En *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, Germaine Guèvremont recurre al color para sus descripciones y también para marcar la oposición, empleando por ello una amplia gama de tonalidades:

"argentant", "blanc", "blanche", "blanchissait", "bleu", "bleue", "bleuissant", "bleus", "blonde", "brunâtre", "cuivrée", "gris", "grisonnait", "jaunâtre", "laiteux", "rouges", "rougette", "rousse", "roux", "verdâtre", "verte", "violet", "violette", etc. (LS);

"blanc", "blanchâtre", "blanche", "blancheur", "blanchi", "bleu", "bleu-de-vaisselle", "bleue", "blond", "jaune", "jaunissants", "or", "s'empourpra", "rouge", "rouge feu", "rougeade", "rouges", "rousse", "vermillon", "vert feuillage", etc. (MD).

Algunos ejemplos del texto en los que la autora alude al color en sus descripciones son:

"Dans le ciel **uni**, sans une brise, un seul nuage **rougeoyait** vers l'est, dernière braise vive parmi les cendres froides." (LS 23).

"(...) Amable, **verdâtre** de fatigue, essayait sur sa manche le sang qui lui coulait du nez." (LS 36).

"(...) au jour **laiteux** éclairant la pièce, (...)" (LS 82).

"Déjà le frimas hérissait sa moustache et **blanchissait** les naseaux de la bête." (LS 94).

"Maintenant, un peu de neige seulement rayait la profondeur des sillons **roux**." (LS 147).

"(...) un chien **jaunâtre**, (...)" (LS 168).

"Indécis, un papillon battait des ailes et voltigeait d'une fêverole à un jargeau **bleu**." (LS 182).

"Des bribes d'angélus volèrent dans le ciel **bleu** et **blanc**." (MD 150).

"(...) la petite jument **rousse** (...)" (MD 167).

Germaine Guèvremont recurre a veces al color acompañado de un adjetivo que precisa su matiz, para conferir mayor riqueza cromática, exactitud y expresividad a sus descripciones: "or jaune", "or blond", "or fauve" (MD 192), "rouge sang" (MD 89).

Una de las funciones del color es la de conseguir una mayor precisión en la descripción de la fauna, en concreto en las alusiones ornitológicas: "harle huppé de **violet**", "milouin à cou **rouge**", [milouin] **gris** au long col haut cravaté de **blanc**" (LS 64).

Estudiaremos a continuación algunos empleos del color con mayor exhaustividad, deteniéndonos en el empleo del color azul y de la luz, elementos privilegiados en estas dos novelas.

13.15.4.2. El uso figurado del color de los elementos naturales.

En *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, una de las funciones del uso del color es la caracterización de los personajes. Por ejemplo, la autora marca el contraste entre la blancura de la ropa con la piel atezada de la cara del personaje, oscurecida por su vida a la intemperie: "Au-dessus du linge **blanc**, la grosse face brûlée de soleil et de vent parut encore plus **brune**." (MD 173).

Como ya hemos señalado, Germaine Guèvremont recurre al color para describir a la primera mujer de Didace Beauchemin, Mathilde, aludiendo a la tierra y a su color, para hacer hincapié en su carácter campesino, en su relación con la tierra y oponerla a la segunda esposa, la Acayenne, a quien relaciona con el agua: "Mathilde **couleur de terre** (...)" (MD 170). La autora recurre al rojo, asociado a un elemento natural, el fuego, para referirse alegóricamente a las nuevas sensaciones de Phonsine Beauchemin con ocasión de la maternidad que la viuda afronta en solitario: "Des mains de **feu** la **pétrissaient**, la poussaient, l'entraînaient; elles l'abandonèrent, **solitaire**, dans la **rouge** vallée de la maternité." (MD 125).

Germaine Guèvremont emplea también el color para caracterizar a los personajes del *Survenant* y de la *Acayenne*. Ambos forasteros tienen rasgos físicos similares: son muy blancos y pelirrojos, lo que marca una oposición con sus campesinos

convecinos, cuya piel es atezada y terrosa. Además, ambos rasgos establecen un contraste de color muy llamativo:

"(...) sa chevelure **cuivrée**, (...)" (LS 151).

"La peau **blanche comme du lait** et les joues **rouges** à en saigner." (LS 186).

"Puis c'est une personne **blonde**, quasiment **rousse**." (LS 186).

"(...) cette **rougette-là**" (LS 187).

"-Il me semble de le voir, (...) avec sa tête **rouge**, (...)" (MD 64).

"Orgueilleuse de la **blancheur** de sa peau, (...)" (MD 159).

En oposición a la blancura de tez del Survenant, el color negro sirve para caracterizar a Angéline Desmarais, a quien el Survenant apoda "la **Noire**".

Por su parte, el Survenant habla metafóricamente del pelo pelirrojo, haciendo alusión a que éste es signo de inteligencia, utilizando para ello el referente de una chimenea llameante: "-Pourtant, **quand la cheminée flambe**, c'est signe que le poêle tire ben." (LS 187). La autora recurre también al rojo para describir al personaje del Survenant, y su relación con constante con el sol y el fuego.

Otra de las funciones del color es la descripción del entorno, por ejemplo: "Le paysage étalait un ciel gros **bleu**, la neige d'une **blancheur** aveuglante, et au bas, le **vert** criard des pâturages. Une bergère y gardait de **blancs** moutons." (MD 83-84).

13.15.4.3. El color blanco.

En general, la autora recurre al color blanco para aludir a la nieve invernal:

"-Le temps est **blanc**. (...)

-Il **neige**, dit joyeusement Phonsine." (LS 81).

"Sous le ciel bas la **neige** abolissait les reliefs; elle unifiait tout la campagne dans une **blanche** immobilité." (LS 82).

"(...) les parcelles **blanches** qui **étoilaient** l'espace, (...)" (MD 58).

"La **neige** tombait toujours et brouillait à mesure l'empreinte de leurs pieds, sur le sol **blanchi**." (MD 65).

El color blanco caracteriza a los recién llegados, como hemos estudiado anteriormente, y también a "(...) un cheval **blanc** doué du don de se faire suivre de ses semblables." (MD 53), lo que puede considerarse una referencia metafórica al Survenant por la influencia que ejerce sobre sus convecinos.

Asimismo, el color sirve para nombrar a Beau-**Blanc**, el personaje contratado, no propietario de tierra, que incluye en su nombre el color blanco; y a la Acayenne, cuyo nombre de pila significa "blanca" en lengua francesa, **Blanche**.

La autora compara al personaje de Phonsine Beauchemin con una blanca anémona para poner de relieve su conturbado estado de ánimo: "Plus **blanche que l'anémone**, (...) Phonsine gisait, (...)"(MD 128).

La contraposición de colores marca la oposición visual en la descripción del paisaje, por ejemplo, entre el blanco de la nieve y el color oscuro de la tierra: "(...): sous la gelée **blanche**, la terre **grisonnait** de partout." (LS 71).

13.15.4.4. El color azul.

La autora alude continuamente al color azul en relación con el cielo:

"(...) la nuit **bleue** argentant le hameau." (LS 90).

"Dans le matin **bleu**, (...)" (LS 94).

"(...) dans le midi **bleu**, (...)" (LS 145).

"(...) le **bleu** du firmament, (...)" (LS 189).

Germaine Guèvremont recurre también el color azul para la descripción de los personajes y de sus circunstancias:

"Maintenant, au lieu de lisses **bleues** sur les routes de neige fraîche, une eau **brunâtre** stagnait, (...)" (LS 118).

"-Elle est **bleue** comme un raisin!" (MD 141).

La autora también asocia el color azul a la penumbra y a la oscuridad. El interior de la casa se halla débilmente iluminado y el exterior se caracteriza por la cegadora claridad de la nieve: "Une faible lumière **bleue** passait avec peine par les fenêtres

qu'obscurcissaient des bancs de neige." (MD 86). Asimismo, la autora alude al azul en sus descripciones del atardecer: "Le soir tombait **bleuisant** la nappe de neige (...)" (LS 88).

13.15.5. La luz.

Germaine Guèvremont recurre también a la luz para establecer oposiciones. Así, la autora emplea a términos alusivos al brillo, la luz o a la falta de ésta como:

"éclairant", "illumination" (LS); "allumé", "allumèrent", "aveuglée", "brillant", "brillait", "brillèrent", "brun", "clarté", "ébloui", "éblouissante", "étincelèrent", "étincelait", "flamboyait", "en feu", "ensoleillée", "lanterne", "lueur", "lueurs", "luisait", "lumière", "lumières", "lumineux", "luirent", "luisaient", "miroita", "obscurcissaient", "ombre", "ombres", "pâles", "pâleur", "raie", "rayon", "reflet", "réflétait", "scintillait", "soleils", "ternit" (MD).

Algunos ejemplos extraídos de los textos en los que la autora recurre al color y a la luz, fundamentalmente para la descripción del entorno, son:

"(...) à la **lueur** d'une lanterne." (MD 52).

"Dans la nuit, le **phare** de l'île aux Raisins, de son oeil **allumé**, **clignota** comme de complicité." (MD 53).

"Dans le ciel **blanc**, le soleil, **rouge sang**, s'arrondit, puis disparut aussitôt, comme un grand oeil blessé qui s'entr'ouvre puis que se referme sur sa peine. Après, une **lueur** rose dansa sur la neige, autour des **ombres** bleues." (MD 89).

"(...) deux flaques d'eau **luisaient**, **mirant** deux morceaux de ciel printanier." (MD 108).

"Didace sortit des écus qui **brillèrent** au soleil:" (MD 109).

"Un gros nuage couvrit le firmament au-dessus du Chenal. La prairie s'emplit d'**ombre**. Puis le soleil reparut, plus **brillant**." (MD 159).

La luz y el color sirven también para plasmar el transcurso del tiempo cronológico, como el cambio de estación y, en especial, el amanecer y el ocaso:

"Plus de franches **brumes** levées avec le jour et que dissout un premier **rayon de soleil**, mais des **brouillards** morts sournoisement emmêlés aux brûlés et aux chaumes." (LS 64).

"Le ciel achevait de s'affranchir des **ombres** de la nuit. Seule une mince barre **violette** persistait autour de la terre." (LS 181).

"Mais levant la vue elle demeura **éblouie** devant l'**illumination du ciel**. C'était **comme un déroulement de soieries de toutes les nuances**. Tantôt elles se balançaient, ondulaient, molles et fugitives. Tantôt elles éclataient, se déchiraient en lambeaux, puis recommençaient à **luire** en une succession bien ordonnée de plis rigides, horizontaux." (LS 182).

"Quand Didace Beauchemin s'éveilla, il faisait encore **brun**." (LS 70).

"Le **soleil brillait** haut quand ils arrivèrent à la maison." (MD 165).

"Mais la **lumière** du jour déclinait rapidement. Une **brume** se formait et il n'y **voyait** pas bien." (MD 185).

"À la **lueur** du **couchant**, la tête de l'ancêtre **flamboyait**. Les traits affinis, le regard levé vers le ciel **en feu**, Didace semblait **ébloui**." (MD 185).

"Lorsque les premières **lueurs** dansèrent à l'orient, Phonsine se recoucha.

À son réveil, le soleil **brillait**." (MD 188).

"Le **soleil** venait de se cacher. L'**ombre** d'un grand nuage trembla puis s'abattit sur la lande. Aussitôt l'or des liards se **ternit**. Trois ou quatre feuilles **pâles** (...) Mais au delà, la cime de quelques planes, encore **ensoleillée**, continua de **flamber**." (MD 196).

En *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, otra de las funciones del uso de la luz es la configuración del entorno, en particular, plasmar el tiempo meteorológico:

"Le soleil maintenant **tachetait** de sang les pièces d'**or** des baissières." (MD 30).

"Vers midi le **soleil** se montra, pâle parmi pâles **nuages**; et cependant il alluma des myriades d'**étoiles** dans les **champs**." (LS 82).

"(...) au jour laiteux **éclairant** la pièce, (...)" (LS 82).

La autora recurre también a la luz y al color para caracterizar a los personajes y sus sentimientos como, por ejemplo, los celos de Amable Beauchemin: "Une **lueur** méchante **jaunit** le regard' Amable (...)" (MD 103).

Germaine Guèvremont también evoca la palidez del día para plasmar la angustia de Phonsine Beauchemin ante la llegada de la Acayenne: "Le profil de Phonsine se détacha, maigre et tourmenté sur la **pâleur** du jour." (MD 36).

13.15.6. El sol.

En *Le Survenant*, Germaine Guèvremont alude al sol fundamentalmente en relación con el propio personaje del Survenant, como ha estudiado Lepage (24-34), caracterizado por su color de pelo rojo y "llameante", como el astro rey. Por ejemplo,

este personaje invoca al sol cuando se halla borracho, también en relación con el verbo "bailar", para subrayar el carácter dinámico del modo de vida nómada:

"-Je veux aller... voir danser **le soleil**. Le matin de Pâques... il danse, **le soleil**... oui, il danse! (...)
-Il danse... **le soleil**... il danse..." (LS 128).

"Aussi brusquement le Survenant se remet à percher, debout au grand **soleil**." (LS 157).

La autora alude también al sol para plasmar el trascurso del tiempo. El personaje del Survenant permanece en el Chenal du Moine durante un año, el tiempo en que la tierra tarda en girar alrededor del sol (Lepage 24). Por otra parte, en vez de concretar una hora exacta, la autora menciona la luz solar, el amanecer o el atardecer:

"Mais le **soleil** baissa; il se cacha derrière une grosse nuée héliotrope, (...)" (LS 143).

"À l'orient, (...) l'étoile du matin tremblotait encore, mais le **soleil** allait bientôt paraître." (LS 182).

Germaine Guèvremont emplea de preferencia los colores amarillo y rojo con sus diferentes matices (oro, ámbar y fuego, respectivamente), recurriendo a elementos naturales como el oro, el ámbar o el fuego para la caracterización del sol.

13.15.7. La luz y los vanos: la puerta, la ventana.

En *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, el interior de la casa se caracteriza en general por su falta de luz natural y la presencia de las sombras, en contraste con la claridad de la naturaleza exterior:

"La **lumière de la lampe** baissait. Elle ne réfléchissait plus qu'un **demi-rond** jaune, **étroit**." (MD 135).

"Une clarté blanchâtre jaillit dans la pièce, fit danser les **ombres** (...)" (MD 137).

Los vanos de la casa, la puerta y las ventanas, juegan un papel relevante en la novela respecto de la luz, ya que ésta se filtra por aquellos.

"Par **les seize carreaux** [de la fenêtre] le **clair de lune** trembla sur le lit." (LS 70).

"La vue rivée au **rectangle** plus clair que dessinait la **fenêtre**, (...) elle ne vit pas l'aube, (...)" (MD 13).

"Près du **seuil**, une **raie de lumière** trembla." (MD 23).

"... ou ben vous vous bouchez les oreilles comme vous fermez les contrevents de vos maisons, l'été, pour empêcher le **soleil** d'entrer." (MD 75).

"Une faible **lumière** bleue passait avec peine par les **fenêtres** qu'obscurcissaient des bancs de neige." (MD 86).

"Sur la **courtepointe**, un rayon d'ambre et d'or dansait. À la **lueur** du couchant, la tête de l'ancêtre **flamboyait**. Les traits affinés, le regard levé vers le ciel **en feu**, Didace semblait **ébloui**. Un volier de canards noirs traversa le **rectangle lumineux**." (MD 177).

"Sur le **seuil** même, elle dût s'arrêter, **éblouie**. Après la bruine de la veille, le Chenal **étincelait** au **soleil**. (MD 192).

En concreto, la ventana adquiere un cierto protagonismo, y funciona a la vez como una abertura al exterior natural y también al interior de los personajes, ya que estos, al mirar por ella, dan la espalda al resto de los moradores de la casa, lo que permite su introspección y ensimismamiento:

"(...) elle était perdue **en méditation** à la **fenêtre**. Dans la maison on disait toujours: la **fenêtre**, pour désigner celle qui faisait face au nord, comme s'il n'y eût qu'une. Toute la vie des Beauchemin y avait défilé." (MD 107).

"Elle s'en fut seulement à la **fenêtre** jeter un long regard au dehors, (...) Le **soir** tombait bleuisant la nappe de **neige** dressé sur la commune, et l'échine des **montagnes** (...)" (LS 88).

En verano, las contraventanas mantienen el interior de la casa en penumbra, para impedir la entrada de la luz del sol y del calor veraniego: "-... ou ben vous vous bouchez les oreilles comme vous fermez les contrevents de vos maisons, l'été, pour empêcher le **soleil** d'entrer?" (MD 75).

Otra abertura que permite la entrada de la naturaleza en la casa es la chimenea: "C'est le **vent** qui rafale dans la **cheminée**." (MD 86).

14.

CONCLUSIONES.

14. CONCLUSIONES.

Del estudio de los datos resultantes se concluye que el universo natural tiene una presencia reiterada a lo largo de las cuatro novelas del *terroir* seleccionadas y analizadas. Los tres autores recurren a la naturaleza como referente continuo para la descripción del entorno y también para caracterizar otros elementos no naturales. Asimismo, se sirven de la naturaleza para retratar a los personajes y para la caracterización de los sentimientos de estos.

Los elementos naturales inventariados son bastante similares en las cuatro obras, como se sigue del repertorio y la clasificación que se han llevado a cabo. Sin embargo, la función y el tratamiento del universo natural difieren según los elementos concretos a los que cada autor confiere mayor protagonismo.

En *Maria Chapdelaine*, Louis Hémon pone de relieve determinados estados del agua, en particular la nieve, el hielo y también el deshielo, con la función de destacar el rigor del clima del entorno que describe.

En *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, la presencia del agua es muy fuerte y significativa. La autora emplea el agua para la configuración del entorno, de los personajes y los sentimientos de estos, ayudándose de recursos retóricos como la

comparación, la metáfora, la alegoría, la antítesis, y también evocando un amplio campo semántico que confiere mayor riqueza expresiva a su prosa.

Ringuet y Germaine Guèvremont recurren ambos al campo semántico del agua y de la navegación. Mientras el primero lo emplea preferentemente para conferir dinamismo a la descripción del entorno, la segunda lo asocia a un personaje concreto, la Acayenne, para su caracterización.

En *Trente arpents*, Ringuet privilegia la presencia de la tierra, caracterizándola a ésta y al resto del universo natural desde la perspectiva del agricultor: la tierra de labranza, el clima que permite o no el cultivo, aludiendo continuamente a la dureza y sevicias de la vida agrícola. Insiste en la configuración de la tierra frecuentemente desde la óptica de una parcela cultivable, atribuyendo connotaciones sexuales a la estrecha relación que une al hombre con ésta. Ringuet incide también en la dependencia y supeditación del hombre a ésta. No obstante, a diferencia de éste, Germaine Guèvremont caracteriza la agricultura como una vida libre, opuesta al vasallaje feudal.

Germaine Guèvremont y Ringuet hacen hincapié en la importancia crucial, fundamentalmente económica y de cohesión familiar, que la posesión de la tierra y su transmisión tienen en el seno de la sociedad agraria en la que se desarrolla la trama. Sin embargo, sólo Ringuet atribuye connotaciones sexuales a esta vinculación tan especial entre la tierra y el hombre que la trabaja.

Tanto Ringuet como Germaine Guèvremont describen a su respectivos personajes agricultores, Euchariste Moïsan y Didace Beauchemin, patriarcas de sendas

estirpes de campesinos, mediante el empleo de términos agrarios, para poner de relieve la importancia que la agricultura tiene para estos personajes.

Los tres autores evocan también las faenas del campo para plasmar los sentimientos y el cansancio de los personajes y poner de relieve la dureza del trabajo.

Asimismo, los tres escritores emplean terminología del campo semántico bélico para describir el entorno y los acontecimientos. En particular, Louis Hémon la utiliza para hacer hincapié en la dura labor del pionero.

Los tres novelistas utilizan la fauna, haciéndolo Germaine Guèvremont en mayor medida. En concreto, la escritora evoca las aves, identificando a su personaje el Survenant con éstas, para referirse a la oposición sedentarismo/nomadismo y poner de relieve el carácter nómada de éste.

Como Louis Hémon y Ringuet, Germaine Guèvremont también alude a derivados naturales y de los animales, tales como la piel o la lana, cuya función fundamental es servir de abrigo y poner de relieve el rudo clima invernal descrito en las novelas.

Los tres autores también recurren a la vegetación para la configuración con exactitud del entorno. En concreto, Louis Hémon pone énfasis en la caracterización del bosque como un elemento cerrado, amenazador, hostil y vinculado con la muerte. Por su parte, Germaine Guèvremont privilegia la flora en el espacio de la cocina para la preparación de sus derivados y, en especial, de las piezas cobradas en la caza.

Los tres escritores aluden a la madera como un elemento constructivo crucial en las sociedades rurales a que se refieren, para poner de relieve la relación del hombre con su entorno natural. Además, en particular Louis Hémon y Germaine Guèvremont subrayan su importancia calorífica ante el frío invierno canadiense.

Los tres autores asocian la llegada del mal tiempo con la idea de "peso", en concreto, refiriéndose al agua al helarse y a la pesada capa de nieve.

En *Maria Chapdelaine* y en *Trente arpents*, el invierno es descrito como una condena. En *Maria Chapdelaine*, Louis Hémon lo menciona frecuentemente, caracterizándolo como una estación de espera y, posteriormente, de muerte, muy negativamente connotada, al igual que el bosque, descrito en relación con el óbito, ya que es escenario de la pérdida y consiguiente fallecimiento del personaje de François Paradis.

No obstante, Ringuet y Germaine Guèvremont configuran en general al invierno como una estación bastante positiva, de descanso de las duras faenas agrícolas.

Louis Hémon y Germaine Guèvremont caracterizan el invierno de largo y, en oposición, la primavera y el verano como demasiado cortos.

Los mecanismos empleados para la configuración del elemento natural en los autores y obras objeto de estudio son similares. Principalmente, los recursos empleados son semánticos, como la sinonimia, la connotación y la utilización recurrente de los

mismos campos semánticos; y retóricos, como la comparación, la metáfora, la alegoría, la personificación, la repetición, el paralelismo y la antítesis, en relación a referentes naturales. Aún así, el tratamiento de cada autor difiere, según privilegie uno u otro aspecto.

Para evocar los elementos naturales, los tres escritores emplean campos semánticos extensos, y recurren también a los sinónimos con la finalidad de evitar la repetición de términos y conferir variedad y riqueza al tratamiento del universo natural en cada una de las novelas. En especial, el campo semántico del sonido se halla presente en las cuatro novelas para configurar el entorno natural, en concreto en relación con la llegada de la primavera. Louis Hémon también lo emplea frecuentemente refiriéndose a elementos naturales como el deshielo, el verano o la fauna.

Louis Hémon emplea la connotación para la configuración del universo natural y connota muy negativamente el bosque y el rudo clima invernal, para poner de relieve y caracterizar positivamente la vida rural y para justificar la permanencia final de la protagonista de la novela, en consonancia con las tesis agriculturistas.

Por su parte, Ringuet connota negativamente el trabajo agrícola, lo que va a llevar al lector a comprender la solución de la emigración a la ciudad que plantea en la segunda parte de la novela.

Por otro lado, los tres novelistas recurren también a la naturaleza como elemento constitutivo de sus figuras retóricas. La comparación es uno de los mecanismos de configuración del universo natural.

Louis Hémon compara frecuentemente elementos naturales con elementos no naturales, como los troncos del bosque con términos en relación con la arquitectura, para poner de relieve la aparente inmutabilidad del bosque frente a las circunstancias y los sentimientos de los personajes.

Ringuet emplea también la comparación, tomando con frecuencia los elementos naturales como base, fundamentalmente la tierra, el agua, y los animales, para configurar el entorno natural.

En general, Germaine Guèvremont recurre a la comparación de elementos naturales con otros elementos de origen natural, tomando como referente frecuentemente el agua y la fauna para configurar el entorno, caracterizar a los personajes y los sentimientos de estos, poniendo de relieve la omnipresencia de la naturaleza en el universo rural.

Los tres autores utilizan la fauna y la flora como base de sus metáforas y de sus comparaciones, para caracterizar a los personajes, sus actitudes, sentimientos y entorno y poner de relieve la vinculación de los animales y de la naturaleza con la vida rural que se retrata en las novelas. En concreto, Germaine Guèvremont recurre a la fauna en mayor medida que los otros dos escritores.

La metáfora y la alegoría son otros de los mecanismos de configuración del elemento natural utilizados también por los tres novelistas.

En *Maria Chapdelaine*, Louis Hémon recurre a la metáfora y la alegoría continuamente para conferir riqueza a la descripción del entorno natural. También, utiliza la terminología bélica para referirse metafóricamente a la dureza de las faenas agrícolas.

Asimismo, en *Trente arpents*, Ringuet emplea la metáfora y la alegoría frecuentemente y en mayor medida que los otros autores, recurriendo a éstas para configurar el universo natural y, en especial, a la tierra, a la que identifica metafóricamente con diversos personajes, generalmente femeninos, como una diosa, una amante, una esposa, etc. con el objeto de conferirle la importancia que este elemento cobra en la novela.

Germaine Guèvremont también recurre a la metáfora y a la alegoría para la configuración de los personajes y del entorno. Esta escritora y, en especial, Ringuet recurren ambos a la alegoría para caracterizar el transcurso del tiempo como cíclicamente inexorable

La personificación es otro de los mecanismos de configuración del universo natural en estas cuatro novelas del *terroir*, utilizado para atribuir rasgos de los seres animados a los diferentes elementos naturales lo que hace que estos alcancen rango de actantes.

En *Maria Chapdelaine*, Louis Hémon emplea la personificación para poner de relieve la dureza del clima y de la vida de los pioneros. El frío, la nieve, el viento y otros elementos naturales son retratados actuando como si fuesen seres vivos.

En *Trente arpents*, Ringuet utiliza la personificación para dar protagonismo a la naturaleza, con frecuencia en combinación con el uso de la metáfora y de la alegoría. El novelista procede de tal manera fundamentalmente con la tierra, haciendo hincapié en la dureza de la vida agrícola y en la estrecha relación del agricultor con su parcela de tierra cultivable.

La recurrencia es otro recurso para configurar el universo natural en estas cuatro novelas. Sus autores emplean la repetición y el paralelismo fundamentalmente con función de insistencia.

En *Maria Chapdelaine*, Louis Hémon emplea la repetición con frecuencia, yuxtaponiendo un epíteto a muchos de los elementos naturales. Por ejemplo, el invierno es invariablemente calificado como "largo", o el verano como "corto".

En *Trente arpents*, Ringuet emplea la repetición también, así como el paralelismo, insistiendo en la idea de sucesión cíclica de las estaciones, del tiempo cronológico y meteorológico, en la monotonía de las labores agrícolas y de la vida rural.

La antítesis es también un recurso para configurar el universo natural en estas novelas, para hacer hincapié en el contraste entre diferentes elementos opuestos y para poner de relieve un elemento frente a otro.

En *Maria Chapdelaine*, Louis Hémon estructura su novela en función de varias oposiciones, empleando la oposición cromática para describir el universo natural,

oponiendo la luminosa urbe, objeto de ensoñación, al oscuro bosque. Otra oposición que se establece en la novela es la antítesis bosque/campo cultivable, que sirve para confrontar dos concepciones opuestas de la vida, la nómada y la sedentaria, encarnadas respectivamente por los personajes del nómada François Paradis y de Laura Chapdelaine, adalid de la vida agrícola.

En *Trente arpents*, Ringuet utiliza asimismo la oposición entre elementos, ayudándose también de la luz y del color y estableciendo la dualidad campo/ciudad para resaltar la diferencia entre ambos modos de vida y poner de relieve la deshumanización de la vida urbana frente a la dureza de la vida rural.

En *Le Survenant* y en *Marie-Didace*, Germaine Guèvremont recurre también a la antítesis, principalmente tradición/innovación, sedentarismo/nomadismo y luminoso y deslumbrante exterior natural contrapuesto al interior del hogar en penumbra. Alude al agua, al camino y al sol, elementos en relación directa con el personaje del Survenant, para evocar su carácter nómada y marcar el contraste con sus sedentarios convecinos de la pequeña comunidad agropecuaria del Chenal du Moine. Como Ringuet, la autora recurre al color y a la luz para marcar dichas oposiciones.

Germaine Guèvremont establece la dicotomía agua/tierra entre los sedentarios campesinos y los forasteros El Survenant y la Acayenne, cuyo referente y anclaje espacial e ideológico es bien distinto, ya que se hallan vinculados a elementos más dinámicos que la tierra, en especial el agua.

La presente tesis ha puesto de relieve el inesperado potencial poético de muchas de las creaciones analógicas analizadas. Imágenes que emplean el color, la luz, la oscuridad o el agua poseen una clara intencionalidad poética, son comunes a todas las obras estudiadas y constituyen un elemento original y de cohesión de éstas.

El estudio específico del elemento natural en estas obras nos ha permitido determinar su presencia, función y procedimientos de configuración así como su relevancia en esta muestra, y los datos recabados nos han permitido comparar las recurrencias y divergencias en cada obra y plantearnos la extrapolación de los resultados obtenidos a otras novelas del *terroir*.

La extrapolación de los resultados obtenidos a todo el subgénero literario de la novela del *terroir* es una cuestión que se halla en estrecha relación con las características y dimensiones del *corpus* estudiado. Con todo, el tamaño de la muestra ofrece la posibilidad de generalización de los hallazgos a otras muestras con características similares. La presente investigación plantea la posibilidad de ampliación del tamaño del *corpus* y abre una nueva vía de estudio que posteriores trabajos críticos podrán completar en el futuro.

15.

SUGERENCIAS

PARA INVESTIGACIONES ULTERIORES.

15. SUGERENCIAS PARA INVESTIGACIONES ULTERIORES.

A tenor de los datos resultantes, respecto de la presencia, función y mecanismos de configuración del elemento natural en cuatro novelas del *terroir*, mencionaremos a continuación una serie de orientaciones en orden a posibles investigaciones futuras.

De las aportaciones obtenidas, se plantea la posibilidad de la necesidad de replicar la investigación con otros sujetos, una muestra más amplia de obras representativas del mismo género, con la finalidad de averiguar si existe una correlación entre los procedimientos de configuración del universo natural en todas ellas e incrementar así la posibilidad de generalizar los resultados.

En esta línea, sería interesante estudiar la posibilidad de función que los elementos naturales tienen en una selección más amplia de novelas del *terroir* y analizar si existe una homogeneidad en el tratamiento de la naturaleza, si ésta tiene un papel preponderante, y si, en el caso de que así fuese, esta preponderancia tiene igual peso en todas las obras.

En concreto, se trataría de averiguar si los mecanismos para el tratamiento de la naturaleza son extrapolables de una obra a otra y si, por tanto, se podrían generalizar unas constantes vertebradoras que implicasen a todo el género en lo que respecta a la configuración de los elementos del universo natural en todas ellas y que permitiese alcanzar una visión de conjunto de los procedimientos de configuración de la naturaleza por los autores de la novela del *terroir* canadiense.

16.

REFERENCIAS.

16. REFERENCIAS.

- Académie des Lettres du Québec. http://www.academiedeslettresduquebec.ca/germaine_guevremont.html [Consultada el 30/01/09].
- "Acre." Real Academia Española de la Lengua (R.A.E.). http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=acre. [Consultada el 16/11/08].
- "Acto." Vicens, Francisco, Coord. y Juan Salvat, Dir. Diccionario Enciclopédico Salvat Universal. Vol.1. Barcelona: Salvat Editores, 1969. 38, 141, 149.
- "Acto cuadrado." Vicens, Francisco, Coord. y Juan Salvat, Dir. Diccionario Enciclopédico Salvat Universal. Vol.1. Barcelona: Salvat Editores, 1969. 149.
- Alfaro, Margarita. "Evolución de la poesía en Quebec" in Fernández Sánchez, Carmen, Coord. Literatura francocanadiense: la literatura quebequesa. [Oviedo]: Universidad de Oviedo, 2001. 221, 253, 257.
- Allegret, Marc. Maria Chapdelaine / The Naked Heart. Anglaterra & France: Everest Picture & Régina, 1950. [Película].
- Angers, F.A. "Naissance de la pensée économique au Canada français." in Revue d'Histoire de l'Amérique française, XV, 2, sept 1961, 204-229. 204 in

- Proulx, Bernard. Le roman du territoire. Montréal: Les cahiers d'études littéraires, Université de Québec à Montréal, 1987. 92.
- Anoll, Lidia. "El relato breve en Quebec" in Carmen Fernández Sánchez, Coord. Literatura francocanadiense: la literatura quebequesa. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2001. [103]-139. 111.
 - Anoll, Lúdia, Fernández, Carmen et Estrella de la Torre. Literaturas francófonas de América y Europa. Madrid: Editorial Síntesis, 2006. 36.
 - Anoll, Lúdia et Marta Segarra, Eds. Voix de la francophonie. Belgique, Canada, Maghreb. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1999. 247-254. 247.
 - Anónimo (Straubinger, Juan, Ed.). "Génesis" in Sagrada Biblia. Versión directa de los textos primitivos. Chicago: La Prensa Católica / The Catholic Press, Inc., 1967. 3:19.
 - "Arpend." García-Pelayo y Gross, Ramón, Jean Testas et al. Larousse Gran Dictionnaire Espagnol-français/français-espagnol. Paris: Larousse & Bordas, 1992. 39.
 - "Arpend." Larousse, Ed. Petit Larousse. Paris: Larousse, 1959. 66.
 - "Arpende." Vicens, Francisco, Coord. y Juan Salvat, Dir. Diccionario Enciclopédico Salvat Universal. Vol. 3. Barcelona: Salvat Editores, 1969. 131.
 - Aubet, Maria Eugènia et al. "Las venus paleolíticas" in Fontana, Josep, Dir. Vol.1. Historia Universal Planeta. Orígenes del hombre y de la civilización. Barcelona: Planeta, 1991. [82]-[83].
 - Beaudoin, Réjean. Le Roman québécois. Montréal: Boréal, 1991.43.
 - Bednarski, Betty. "Constantes de la littérature québécoise." in Dorion, Gilles et Marcel Voisin, Eds. Littérature québécoise: voix d'un peuple, voies d'une

autonomie. Bruxelles: Presses de l'Université de Bruxelles, 1985. [231]-250.
[231].

- Bernard, Harry. La Terre vivante. Montréal: Bibliothèque de l'Action française, 1925.
- Bessette, Gérard, Geslin, Lucien et Charles Parent. "Le Survenant." Histoire de la littérature canadienne-française par les textes. Montréal: Centre éducatif et culturel, Inc., 1968.
- Bessette, Gérard, Geslin, Lucien et Charles Parent. "Marie-Didace." Histoire de la littérature canadienne-française par les textes. Montréal: Centre éducatif et culturel, Inc., 1968.
- Boilard, Joël, Marie-Ève Landry et Sara-Lise Rochon. "Bibliographie de Germaine Guèvremont." Voix et images, vol. 33, n° 3, (99). Montréal: Université de Québec à Montréal (U.Q.A.M.) , 2008. 81-93. Consulta disponible en la dirección <http://id.erudit.org/iderudit/018674ar>. [Exhaustiva bibliografía de Germaine Guèvremont]. [Consultada 03/02/2008].
- Boivin, Aurélien. "Chronologie" in Germaine Guèvremont. Marie-Didace. Coll. Bibliothèque québécoise. Beauceville:B.Q., 1980. 207-210.
- Boivin, Aurélien. "Damase Potvin: chef de file du mouvement régionaliste et animateur des lettres canadiennes-françaises." in Dorion, Gilles y Marcel Voisin, Eds. Littérature québécoise: voix d'un peuple, voies d'une autonomie. Bruxelles: Presses de l'Université de Bruxelles, 1985. 205.
- Bouchette, Errol. Robert Lozé, Montréal: Pigeon, 1903.
- Brogan, Hugh. "The planting of the West" in The Penguin History of the United States of America. London: Penguin Books, 1985. [224]-254.

- Brunet, Michel. "Trois dominantes de la pensée canadienne-française: l'agriculturisme, l'anti-étatisme et le messianisme in La Présence anglaise et les Canadiens. 119 in Servais-Maquoi, Mireille. Le roman de la terre au Québec. Québec: Presses de l'Université Laval, 1974. 5.
- Brunot, Ferdinand. Histoire de la langue française. Paris: Colin, 1938.
- Buck, Pearl S. The Good Earth. New York: John Day Publishing Co., 1931. [Premio Pulitzer 1932].
- Canuel, Eric, Dir. Le Survenant, Alliance Atlantis Vivafilm, 2005. [Película protagonizada por Jean-Nicolas Verreault, en el papel del Survenant; Gilles Renaud, como Didace Beauchemin; Anick Lemay en el papel de Angéline Desmarais; Cathérine Trudeau, como Alphonsine Beauchemin; y Dominique Pétain, como la Acayenne].
- Carle, Gilles, Dir. Maria Chapdelaine. Canada & France: Cinemusique, 1983. [Película].
- Chamberland, Paul. Terre Québec. Montréal: Librairie Deom, 1964.
- Chauveau, Pierre-Joseph-Olivier. Charles Guérin. Roman de moeurs canadiennes. Coll. du Nénuphar. Montréal: Fides, 1978. [Ed. de Maurice Lemire].
- Chenel, Eugénie. La Terre se venge. Montréal: Roger Garand, 1932.
- Choquette, Ernest. Claude paysan. Montréal: Cie d'imprimerie et de gravures Bishop, 1899.
- Choquette, Ernest. La Terre. Montréal: Librairie Beauchemin Limitée, 1916.
- Cinq-Mars, Alonzo et Potvin, Damase. Maria Chapdelaine, pièce en cinq actes in Le Terroir. Montréal: mai-sept.1919. [Obra de teatro].

- Clapin, Sylva. Alma-Rose. Montréal: Fides, 1982. [Secuela de Maria Chapdelaine].
- "Clasificación climática de Köppen." Vicens, Francisco, Coord. y Juan Salvat, Dir. Diccionario Enciclopédico Salvat Universal. Vol. 7. Barcelona: Salvat Editores, 1969. 127-130.
- Clément, René, Dir. Monsieur Ripois. London: Transcontinental Film Productions, 1954 [Película basada en la novela homónima de Louis Hémon. Guión de René Clément. Ganadora del premio especial del jurado del Festival de Cine de Cannes 1954, ganadora de un Jussi Award 1955, nominada a los premios BAFTA Film Award 1955.].
- Cotnam, Jacques. "Préface" in Ringuet (Philippe, Philippe Panneton alias). Trente arpents. Paris: Flammarion, 1938. 1, 12, 13.
- Dantin, Louis "Trente arpents par Ringuet" in "L'Avenir du Nord, 43^e année, 9. 3.
- Deschamps, Nicole. "Avant-propos" in Louis Hémon. Maria Chapdelaine. Montréal: Boréal, 1988. [VII], [IX].
- Dionne, René. "Jean Rivard et son auteur" [estudio de la obra Jean Rivard, le défricheur. Récit de la vie réelle suivi de Jean Rivard, économiste, de Antoine Gérin-Lajoie]. Coll. Textes et documents littéraires. Montréal: Hurtubise HMH, 1977.
- "Domaine des Trente arpents". <http://www.lcf-rothschild.com/fr/groupe/art/agriculture/ferme.asp> [Consultada el 12/03/07].
- Donohue-Gaudet, M.L. Le vocalisme et le consonantisme français. Règles fondamentales et exercices. Paris: Delagrave, 1969. 63, 65, 66, 68.

- Dugré, Adélard. La Campagne canadienne. Montréal: Imprimerie du Messenger, 1925.
- Dupuis, Jean-Yves. <http://jydupuis.apinc.org/dotclear/index.php/2005/05/28/78-le-survenant-de-germaine-guevremont> [Antológico repertorio de quebecismos elaborado por Germaine Guèvremont que se incluía en las primeras ediciones de *Le Survenant*] [Consultado el 17/12/2009].
- Durham, lord (John George Lambton, Earl of Durham). Rapport de Lord Durham sur les affaires de l'Amérique septentrionale britannique. 69 in Roy, Camille. Nos origines littéraires. Québec: Imprimerie de l'action sociale, 1909. 13.
- Duvivier, Julien, Dir. Maria Chapdelaine, France, 1934. [Película. Mención especial en el Festival de Venecia 1935].
- "Fanega de tierra." Vicens, Francisco, Coord. y Juan Salvat, Dir. Diccionario Enciclopédico Salvat Universal. Vol. 11. Barcelona, Salvat Editores, 1969. 38.
- Ferland, Albert. Le Canada chanté. Montréal: Déom Frère, 1908-1909 [reed. 1995].
- Fernández Sánchez, Carmen. "La literatura francocanadiense" in Porras Medrano, Adelaida, Coord. Literaturas francófonas. Sevilla: Mergablum, 2002. 116.
- Fernández Sánchez, Carmen, Coord. Literatura francocanadiense: la literatura quebequesa. [Oviedo]: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2001. 111.
- Fernández Sánchez, Carmen. "Novela y sociedad en Quebec" in Fernández Sánchez, Carmen. Coord. Literatura francocanadiense: la literatura quebequesa. [Oviedo]: Universidad de Oviedo, 2001. [9]-101. 33.

- Gagnon, Denys, Martin, Jo et Maurice Leroux, Dirs. Le Survenant. Montréal: CBFT, 1954. [Serie televisiva. Extracto audiovisual disponible en la dirección <http://cinemaquebecois.telequebec.tv/#/Films/121/Clips/427/Default.aspx>] [Consultada el 30/01/09].
- García-Pelayo y Gross, Ramón, Jean Testas et al. Larousse Gran Dictionnaire Espagnol-français/français-espagnol. Paris: Larousse & Bordas, 1992. 66, 598. 1037.
- Gérin-Lajoie, Antoine. Jean Rivard, économiste, Montréal: Les Soirées Canadiennes, 1874.
- Gérin-Lajoie, Antoine. Jean Rivard, le défricheur, Montréal: Les Soirées Canadiennes, 1876.
- Girouard, Pierre. Germaine Guèvremont et son oeuvre cachée. Saint-Ours: éditions de Neveurmagne, 1985. 21 in Lepage, Yvan G. "Genèse d'un mythe" in Guèvremont, Germaine. Le Survenant. Montréal: Bibliothèque nationale du Québec, 1990. 9. [Relato].
- Gourdeau, Gabrielle. Maria Chapdelaine ou le Paradis retrouvé. Montréal: Quinze, 1992. [Secuela de Maria Chapdelaine. Premio Robert-Cliche, 1992 y Premio literario Desjardins 1992].
- Grandpré, Pierre de (pseudónimo de Pierre Dutaud). Histoire de la littérature française du Québec. Montréal: Beauchemin, 1967.
- Grasset, Bernard, Ed. "Maria Chapdelaine." in Hémon, Louis. Maria Chapdelaine. Col. Le livre de poche. [Paris]: Librairie Générale Française, 1954. [1].
- Grignon, Claude-Henri. Un Homme et son péché. Montréal: Editions du Totem, 1933.

- Guèvremont, Germaine. "A l'eau douce". Montréal: Châtelaine, vol. 8, n° 4, avril 1967. 34 y ss. in Lepage 10. [Capítulo de sus memorias inacabadas].
- Guèvremont, Germaine. "Au pays du Survenant". La Revue moderne, vol. 39, n°1, mai 1957, 14 in Lepage, Yvan G. "Genèse d'un mythe" in Guèvremont, Germaine. Le Survenant. Montréal: Bibliothèque Québécoise, 1990. 14.
- Guèvremont, Germaine. En pleine terre, Paysanneries, Trois contes. [1ª ed.]. Montréal: les éditions Paysana Itée, 1942. [Antología de cuentos].
- Guèvremont, Germaine. "Le Premier Miel". Montréal: Le Devoir, 1967 [Capítulo de sus memorias inacabadas].
- Guèvremont, Germaine. Le Survenant, roman. Montréal: éditions Beauchemin, 1945. [1ª edición].
- Guèvremont, Germaine. Le Survenant. Montréal: Fides, 1977. [Edición de lujo ilustrada con diez litografías de André Bergeron].
- Guèvremont, Germaine. Le Survenant. Coll. Bibliothèque du Nouveau Monde. Montréal: Presses de l'Université de Montréal (P.U.M.), 1989. [Edición crítica establecida por Yvan G. Lepage].
- Guèvremont, Germaine. Le Survenant. Montréal: Bibliothèque québécoise, 1990. [Texto de la edición crítica, establecido por Yvan G.Lepage]. [Las citas de la presente tesis se refieren a esta edición].
- Guèvremont, Germaine. "Les Demoiselles Mondor." La Revue moderne, vol. 22, n° 1, mai 1941, 9-36.
- Guèvremont, Germaine. "Les Demoiselles Mondor" in En pleine terre. 1942. 149-159.
- Guèvremont, Germaine. "Les Survenants" in Paysana, vol. I, n° 1, mars 1938, 11-12.

- Guèvremont, Germaine. Marie-Didace. Montréal: Le Monde français, 1947. [Publicada por entregas].
- Guèvremont, Germaine. Marie-Didace, roman. Montréal: éditions Beauchemin, 1947.
- Guèvremont, Germaine. Marie-Didace. Montréal: Bibliothèque québécoise, 1980. [Las citas de la presente tesis se refieren a esta edición].
- Guèvremont, Germaine. Monk's Reach. London: Evan Bros, 1950 [Traducción al inglés de Eric Sutton. Le Survenant y Marie-Didace forman un único volumen].
- Guèvremont, Germaine. The Outlander. New York-Londres-Toronto: Whittlesey House, Mc Graw-Hill Book Company, 1950. [Traducción al inglés de Eric Sutton, que obtuvo el *prix du Gouverneur Général* 1950].
- Guèvremont, Germaine. "Tu seras journaliste". Paysana, vol. 3, n° 2, mai 1940. 24-25, 32. [Novela parcialmente autobiográfica, publicada por entregas].
- Guèvremont, Germaine. "Un Sauvage ne rit pas". La Revue moderne, vol. 24, n° 11, mars 1943. 10-11 in Lepage, Yvan G. "Genèse d'un mythe" in Guèvremont, Germaine. Le Survenant. Montréal: Bibliothèque nationale du Québec, 1990. 11.
- Guèvremont Germaine. "Un Sauvage ne rit pas." in La Revue moderne, 24, n° 11, mars 1943. Montréal: Editions de la Revue moderne, 10-11. [Cuento].
- Guèvremont, Germaine. Une grosse nouvelle. Théâtre Mont-Royal. Montréal: 26 y 27 de enero de 1939. [Obra de teatro].
- Hamel, Réginald, Hare, John et Paul Wyczynski. "Hémon, Louis." in Dictionnaire illustré des auteurs français. Paris: Seghers, 1961. 685-688.
- Hémon, Louis. Battling Malone, pugiliste. Paris: Bernard Grasset, 1925. [Novela escrita en 1909 y publicada póstumamente].

- Hémon, Louis. Colin Maillard. Paris: Bernard Grasset, 1924. [Novela escrita en 1908 y publicada póstumamente].
- Hémon, Louis. Itinéraire. Paris: Bernard Grasset, 1924. [También publicado bajo el título Au Pays de Québec (récit de voyage)].
- Hémon, Louis. La Belle que voilà. Paris: Bernard Grasset éditeur, 1923. [Relatos].
- Hémon, Louis. La Conquête. Paris: L'Auto, 1906. [Relato deportivo. Reeditado bajo el título Récits sportifs. Alma: Les éditions du Royaume, 1982].
- Hémon, Louis. La Rivière. Paris: Le Vélo, 1904. [Relato deportivo. Reeditado bajo el título Récits sportifs. Alma: Les éditions du Royaume, 1982].
- Hémon, Louis. Lizzi Blakeston. Paris: Le Temps, 1908. [Novela publicada por entregas].
- Hémon, Louis. Louis Hémon: lettres à sa famille. Montréal: P.U.M., 1968.
- Hémon, Louis. Maria Chapdelaine. Montréal: J.A. Lefebvre [o LeFebvre] Ed., 1916. [Edición canadiense en lengua francesa. Prefacio de Emile Boutroux y de Louvigny de Montigny. Ilustrada con 25 dibujos originales de Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté].
- Hémon, Louis. Maria Chapdelaine. Paris: Grasset, 1921.
- Hémon, Louis. Maria Chapdelaine. A Roman of French Canada. A.T. Chapman, 1921.
- Hémon, Louis. Maria Chapdelaine. A Tale of the Lake Saint John Country. Macmillan, 1921.
- Hémon, Louis. Maria Chapdelaine. Roman. Ernstes bis fünftes Tausend. Rascher & cie. A.-G. Verlag, [c.1922].

- Hémon, Louis. Maria Chapdelaine. Roman. Ernstes bis fünftes Tausend. Rascher Verlag, [c.1922].
- Hémon, Louis. Maria Chapdelaine. Fortaelling fra Fransk-Canada. P. Haase & Soons forlag, 1922.
- Hémon, Louis. Maria Chapdelaine. Novela canadiense. Madrid: Librería y editorial Rivadeneyra, [c.1923]).
- Hémon, Louis. Maria Chapdelaine. Roman. Vilimek, 1923.
- Hémon, Louis. Marja Chapdelaine. Opowiadanie osnute na tle stosunkow w Kanadzie francieskié. Nakladem Wydawnictwa, "Eos", 1923.
- Hémon, Louis. Maria Chapdelaine. Berattelse fran del franska Kanada. Victor Pettersons, bokindustriaktiedbolagg, [1923].
- Hémon, Louis. Maria Chapdelaine. Racconto del Canada francese. G.B. Paravia & c., 1924.
- Hémon, Louis. Maria Chapdelaine. Coll. Le Livre de poche. Paris: Grasset, 1958 [Las citas de la presente tesis se refieren a esta edición].
- Hémon, Louis. Maria Chapdelaine. Ed. Legendre, 1980.
- Hémon, Louis. Maria Chapdelaine. Adaptación de Brigitte Tabet. Genève: Editions de l'Agora / Editions de l'Eventail, 1983. [Edición adaptada e ilustrada para niños].
- Hémon, Louis. Maria Chapdelaine. Casterman, 1983. [Edición para adolescentes con ilustraciones de Nicole Baron].
- Hémon, Louis. Maria Chapdelaine. Adaptación de Rajka Kupesic. Tundra Books, 2004. [Edición infantil].
- Hémon, Louis. Maria Chapdelaine. [Ed. digital ilustrada. Se consideró que la novela formaba un todo con las ilustraciones que la acompañaron en las

primeras ediciones, por lo que se consultaron ediciones ilustradas para el estudio de las imágenes referidas a los elementos naturales. La edición digital de estos documentos se pueden encontrar en línea en la dirección <http://www.livresse.com/Livres-enligne/Maria-chapdelaine/maria-chapdelaine00.htm>. [Consultada el 23/10/06].

- Hémon, Louis. Maria Chapdelaine. <http://jydupuis.apinc.org/pdf/Hemon-Maria.pdf>. [Consultada el 23/10/06].
- Hémon, Louis. Maria Chapdelaine. <http://jydupuis.apinc.org/pdf/hemon1.pdf>. [Con ilustraciones de Clarence Gagnon] [Consultada el 23/10/06].
- Hémon, Louis. Maria Chapdelaine. <http://www.fsj.ualberta.ca/biblio/default.htm>. [Consultada el 23/10/06].
- Hémon, Louis. Maria Chapdelaine. <http://www.gutenberg.org/files/13525/13525-8.txt>. [Consultada el 23/10/06].
- Hémon, Louis. Maria Chapdelaine. [Edición digital. Consulta disponible en la dirección: <http://www.gutenberg.org/files/13525/13525-h/13525-h.htm>]. [Consultada el 23/10/06].
- Hémon, Louis. Monsieur Ripois et la Némésis. Paris: Grasset, 1926. [Novela escrita en 1910 y publicada póstumamente].
- Hémon, Louis. Récits sportifs. Alma: Les Éditions du Royaume, 1982. [Escritos entre 1904 y 1906].
- Heroux, Raymond et Villeneuve, Normand. Le Mythe de Maria Chapdelaine. Montréal: Presses de l'Université de Montréal (P.U.M.), 1980. 229.
- Juneau, Marcel et Poirier, Claude. "Le TLFQ: une approche d'un vocabulaire régional" in Travaux de linguistique québécoise, t. 3. 1979. 1-39. 45, 46, 50, 51,

69 [También disponible en la dirección http://fs.oxfordjournals.org/cgi/pdf_extract/XXXVI/1/119].

- Kinder, Hermann et Hilgemann, Werner. "La colonización francesa e inglesa de Norteamérica. Francia." in Atlas histórico mundial I. De los orígenes a la Revolución Francesa. Vol. I. Col. Fundamentos. Madrid: Istmo, 1990. 15.
- Laberge, Albert. La Scouine. Montréal: Imprimerie Modèle, 1918.
- Lacombe, Patrice. La Terre paternelle. Montréal: Beauchemin & Valois, 1871.
- Lafortune, Monique. "Période de l'idéologie de conservation" in Le Roman québécois, reflet d'une société. Laval: Mondia, 1985. 9-25. 23.
- Lalonde, Michèle. Terre des hommes. Poème pour deux récitants. Montréal: Editions du Jour, 1967.
- Landry, Kenneth. "Le Nigog et la critique littéraire" in Wyczynski, Paul, Gallays, François et Robert Vigneault, Dirs. Archives des Lettres Canadiennes. Tome VII. Le Nigog. Montréal: Fides, 1987 [217].
- Landry, Kenneth in Lemire, Maurice, Dir. Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec. Volume IV. Montréal: Fides, 1984. 771.
- Le Gouriadec, Loic. Maria Chapdelaine. Drame en trois actes. [Obra de teatro representada el 26 de febrero de 1923 en el Théâtre national de Montréal y repuesta en 1947 en el Ottawa Little Theatre. Manuscrito en la Bibliothèque nationale du Québec].
- Le May, Pamphile. Les Gouttelettes. Montréal: Beauchemin, 1904 in Lessard, Jean-Louis. Laurentiana. <http://laurentiana.blogspot.com/2007/05/les-gouttelettes.html> [Consultada 29/08/09].

- Leclercq, Marie-Claude et Lizé, Claude. Littérature et société québécoise: histoire, méthode et textes. Sainte-Foy: Editions du Griffon d'argile, 1991. 194-195.
- Leclerc, Rita. Germaine Guèvremont. Montréal: Fides, 1963. 27 in Lepage, Yvan G. "Genèse d'un mythe" in Guèvremont, Germaine. Le Survenant. Montréal: Bibliothèque nationale du Québec, 1990. 9.
- Leduc, Paul, Dir. "Chenal du Moine" in Les Grands Romans Canadiens. Radio-Canada, 1951. [Radionovela con gui3n de Germaine Guèvremont, 31 de agosto de 1953-6 de mayo de 1955. Reemitida en CKVL, 24 de septiembre de 1962-29 de junio de 1965].
- L3gar3, C3line. "Confidences film3es d'une romanci3re: Germaine Gu3vremont doit 3 Balzac l'art de situer ses personnages." in La Presse, 19 mars 1959, 18 in Lepage, Yvan G. "Gen3se d'un mythe" in Gu3vremont, Germaine. Le Survenant. Montr3al: Biblioth3que nationale du Qu3bec, 1990. 9.
- L3gar3, Romain. "Litt3rature et climat de culture". Culture, tome III. 1942. 197, 198.
- Legendre, G. "H3mon, Louis." in Dictionnaire illustr3 des auteurs fran3ais. Paris: Seghers, 1961. 685-688. 686.
- Lema3tre, Henri. "H3mon, Louis." in Le Dictionnaire Bordas de litt3rature fran3aise et francophone. Paris: Bordas, 1985. 368, 369. 368.
- Lema3tre, Henri. "Ringuet" in Le Dictionnaire Bordas de litt3rature fran3aise et francophone. Paris: Bordas, 1985. 663.
- Lemire, Maurice, Dir. Dictionnaire des oeuvres litt3raires du Qu3bec. Volume IV. Montr3al: Fides, 1984. 771.

- Lemire, Maurice. Introduction à la littérature québécoise (1900-1939). Montréal: Fides, 1981.
- Lemoine, Mario. Dossier Germaine Guèvremont. http://www.germaine-guevremont.ca/necrits_de.html 1943. [Bibliografía de Germaine Guèvremont]. [Consultada el 30/01/09].
- Léonard, Jean, Dir. Une grosse nouvelle. CBFT, 23 juin 1954-1960. [Adaptación para la televisión de la obra homónima de Germaine Guèvremont].
- Lepage, Yvan G. "Genèse d'un mythe" in Guèvremont, Germaine. Le Survenant. Montréal: Bibliothèque Québécoise, 1990. 2, 7-12, 14, 15, 21, 24-34.
- Lessard, Jean-Louis. "Le Terroir". www.litterature-quebecoise.org/terroir.htm y <http://membres.lycos.fr/vigno/terroir.htm>. [Consultadas el 13/05/06].
- Lessard, Jean-Louis. "Le Terroir". http://membres.lycos.fr/vigno/Terroir/poetes_terroir%23.htm. [Consultada el 10/06/09].
- Major, R. Jean Rivard ou l'art de réussir. Sainte-Foy: Les Presses de l'Université Laval, 1991.
- Marcotte, Gilles. "Ringuet romancier" in Laurendeau, André, Dir. L'Action nationale Vol. XXXV, n° 1. Montréal: Ligue d'Action nationale, janvier 1950. 64-76. [Consulta digital también disponible a través de la dirección <http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/actionnationale/>].
- Martin, Jo, Dir. Au Chenal du Moine. Montréal: Société Radio-Canada, 1957. [Serie de televisión con guión de Germaine Guèvremont. Emitida entre 1957 y 1958].
- Martin, Jo, Dir. Marie-Didace. Montréal: Société Radio-Canada, 1958. [Serie de televisión con guión de Germaine Guèvremont. Protagonizada entre otros por

Patricia Nolin en el papel de Marie-Didace y Béatrice Picard como Angéline Desmarais].

- Melançon, B. "Québec (littérature du)." in Dictionnaire illustré des auteurs français. Paris: Seghers, 1961. 1824-1826. 1830.
- Ménard, J. Dictionnaire Littré. Paris: Hachette. [109]. [Consulta digital también disponible en la dirección: <http://francois.gannaz.free.fr/Littré/accueil.php>].
- Menzies, Gavin. El año en que China descubrió el mundo. Random House Mondadori, 2004. 26-27, 259, 278, 327, 347.
- "Moisan." <http://www.memoireduquebec.com> [Consultada el 10/12/08].
- "Musée Louis Hémon. Complexe touristique Maria Chapdelaine". <http://museelh.destination.ca/> [Consultada el 20/03/06].
- "MRC (Municipalité Régionale de Comté) Maria Chapdelaine." <http://fr.wikipedia.org/wiki/Maria-Chapdelaine>. [Consultada el 20/03/06].
- Nantel, Adolphe. À la hache. Montréal: Editions Albert Lévesque, 1932.
- Pagnol, Marcel. La fille du puisatier. Paris: Éditions de Fallois, 1989. 242.
- Pagnol, Marcel. Regain. Paris: Éditions de Fallois, 1988 [Guión cinematográfico del propio Pagnol basado en el relato homónimo de Jean Giono].
- Panneton, Jean, Roméo Arbour et Jean-Louis Major. Trente arpents. Coll. Bibliothèque du Nouveau Monde. Montréal: P.U.M., 1991.
- Paquin, Eric. "Femme modèle" in Éva Bouchard: la légende de Maria Chapdelaine. <http://www.voir.ca/livres/livres.aspx?iIDArticle=31392>. [Consultada el 18/09/07].
- Patry, Pierre, Dir. Germaine Guèvremont, romancière. Montréal: Office national du film du Canada (ONF), 1959. [Documental sobre la vida de la autora, emitido

en televisión. Se puede consultar un extracto en la dirección <http://www3.onf.ca/collection/films/fiche/?id=539>].

- Pinsonneault, Jean-Paul. Terre d'aube. Montréal: Fides, 1967.
- Poré-Kurer, Philippe. La Fiancée du Lac. Coll. Livre de poche féminin. Paris: Lgf, 1997. [Secuela de Maria Chapdelaine].
- Porras Medrano, Adelaida. "El *roman du terroir* canadiense: características y evolución" in Anoll, Lúdia y Marta Segarra, Eds. Voix de la Francophonie (Belgique, Canada, Maghreb). Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1999. 247-254. 247.
- Porras Medrano, Adelaida. "La novela" in García Peinado, Miguel Angel, Coord., Álvarez Jurado, Manuela, Porras Medrano, Adelaida et Juan Pedro Monferrer Sala. Introducción a la literatura canadiense francófona. Málaga: Analecta Malacitana, 2001. 228.
- Porras Medrano, Adelaida. "*Le Survenant* de Germaine Guèvremont ou la création d'un mythe corrosif" in Serrano Mañes, Montserrat, Molina Romero, M^a Carmen y Lina Avendaño Anguita, Dirs. La Littérature au féminin. Granada: Universidad de Granada, 2002. [555]-562.
- Porras Medrano, Adelaida. Estructura narrativa y estructura temática en la novela de Maurice Barrès. Madrid: Universidad Complutense, 1987 [tesis] in http://www.cibernetia.com/tesis_es [Consultada 30/08/09].
- Porras Medrano, Adelaida, Coord. Literaturas francófonas. Sevilla: Mergablum, 2002. 116.
- Porras Medrano, María Adelaida, Trad. Los Desarraigados, de Maurice Barrès. Colección Letras universales. Madrid: Cátedra, 1996.

- Porras Medrano, Adelaida. "Paseo por el Canadá francés: *Maria Chapdelaine*, de Louis Hémon" in G.I.T.A.L. (Grupo de Investigación en Traducción y Análisis Literarios), Ed. Primera antología narrativa del mundo francófono contemporáneo. Paisajes personales. Sevilla: G.I.T.A.L., 1996. 16, 145-173. 154, 157.
- Potvin, Damase. L'Appel de la terre. Roman de moeurs canadiennes. Québec: L'Evenement, 1919.
- Potvin, Damase. Le Français. Montréal: Ed. Eduard Garand, 1925.
- Potvin, Damase. Restons chez nous. Roman canadien. Québec: Librairie française, 1908. [Réed. en Montréal: Granger, 1945].
- Proulx, Bernard. "Trente arpents" y "Maria Chapdelaine" in Le Roman du territoire. Montréal: Les cahiers d'études littéraires, Université de Québec à Montréal, 1987. 14, 21, 43, 92, [229], 230, 231-233.
- "Québec"http://fr.wikipedia.org/wiki/Qu%C3%A9bec#Reconnaissance_de_la_nation_qu.C3.A9b.C3.A9coise [Consultada el 08/07/2009].
- Racine, Marcelle. Éva Bouchard: la légende de Maria Chapdelaine. Montréal: Vlb éditeur, 2005.
- Ringuet (pseudónimo de Philippe, Philippe Panneton). Confidences. Montréal: Fides, 1965.
- Ringuet (pseudónimo de Philippe, Philippe Panneton). Fausse monnaie. Montréal: Éditions Variétés, 1947.
- Ringuet (pseudónimo de Philippe, Philippe Panneton). Journal. Montréal: Guérin, 1998.
- Ringuet (pseudónimo de Philippe, Philippe Panneton). L'Amiral et le facteur ou comment l'Amérique ne fut pas découverte. Montréal: Éditions Variétés, 1954.

- Ringuet (pseudónimo de Philippe, Philippe Panneton). Le Carnet du cynique. Montréal: Guérin, 1998.
- Ringuet (pseudónimo de Philippe, Philippe Panneton). L'Héritage et autres contes. Montréal: Éditions Variétés, 1946.
- Ringuet (pseudónimo de Philippe, Philippe Panneton). Le Poids du Jour. Montréal: Éditions Variétés, 1949.
- Ringuet (pseudónimo de Philippe, Philippe Panneton) et Louis Francoeur. Littératures à la manière de..... Montréal: Édouard Garand: 1924 [Prix David 1924].
- Ringuet (pseudónimo de Philippe, Philippe Panneton). Trente arpents. Paris: Flammarion, 1938 [Las citas de la presente tesis remiten a esta edición].
- Ringuet (pseudónimo de Philippe, Philippe Panneton). Un Monde était leur empire. Montréal: Éditions Variétés, 1943.
- "Ringuet." http://www.geocities.com/pauline_emilienne/terroirauteur3.html. [Consultada 21/06/07].
- Savard, Félix-Antoine. Menaud, maître draveur. Coll. Alouette bleue. Montréal et Paris: Fides, 1960. 241.
- Seghers, Ed. "Hémon, Louis." Dictionnaire illustré des auteurs français. Coll. Seghers. Paris: Seghers, 1961. 685-688. 686.
- Servais-Maquoi, Mireille. Le Roman de la terre au Québec. Coll. Vie des lettres québécoises. Québec: Presses de l'Université Laval, 1974. 5, 7, [47]-68, 242, 248.
- Sternhell, Zeev. Maurice Barrès et le nationalisme français. Bruxelles: Éditions Complexe, 1985 in http://fr.wikipedia.org/wiki/Maurice_Barr%C3%A8s [Consultada 10/07/09].

- Straubinger, Juan, Ed. "Génesis" in Sagrada Biblia. Versión directa de los textos primitivos. Chicago: La Prensa Católica / The Catholic Press, Inc., 1967. 3:19.
- Tardivel, Jules-Paul. La Vérité, 1902 in Servais-Maquoi, Mireille. Le Roman de la terre au Québec. Coll. Vie des lettres québécoises. Québec: Presses de l'Université Laval, 1974. 7.
- "Terroir." García-Pelayo y Gross, Ramón, Jean Testas et al. Larousse Gran Dictionnaire Espagnol-français/français-espagnol. Paris: Larousse & Bordas, 1992. 598.
- Théâtre du Chenal-du-Moine. <http://tcm.qc.ca/html>. [Consultada el 01/02/2009].
- VVAA. Le Terroir. Montréal, 1909. [Revista fundada en 1909 que, con una efímera existencia de apenas un año, conagró los principios básicos del género e infloyó de manera decisiva en la literatura del momento].
- Valdombre (pseudónimo de Claude-Henri Grignon) <http://www.pum.umontreal.ca/ca/fiches/2-7606-1541-3.html>. [Consultada el 15/02/08].
- Vernois, Paul. Le Roman rustique de George Sand à Ramuz, 320 in Servais-Maquoi, Mireille. Le Roman de la terre au Québec. Coll. Vie des lettres québécoises. Québec: Presses de l'Université Laval, 1974. 242.
- Vicens, Francisco, Coord. y Juan Salvat, Dir. Diccionario Enciclopédico Salvat Universal. Barcelona, Salvat Editores, 1969. 9, 38, 141, 149.
- Voaden, Herman Arthur. Maria Chapdelaine. 1938. [Obra de teatro escrita en 1938 y no publicada. Texto completo accesible en la dirección: <http://www.lib.unb.ca/Texts/Theatre/voaden/maria.htm>. [Consultada el 22/09/06].

- Wei. El descubrimiento chino de América, inédito [Aún inédito, citado por Menzies, Gavin. El año en que China descubrió el mundo. Random House Mondadori, 2004]. 278.
- Weir Foundation 2006. <http://www.weirfoundation.org>. [Consultada el 15/03/06].