

La génesis de la locura: el pájaro enjaulado de *Thérèse Desqueyroux*

The Genesis of Madness: The Caged Bird of *Thérèse Desqueyroux*

AINHOA CUSÁCOVICH TORRES
Universidad de Valladolid
ainhoa.cusacovich@uva.es

Résumé

Thérèse, protagoniste de l'œuvre de François Mauriac (1927), vit un dédoublement constant entre réalité et évasion. Sa frustration la pousse à une tentative de meurtre qu'elle ne comprend pas elle-même, révélant la dualité psychologique. Dans cette étude, nous nous proposons d'examiner la dimension animale du roman et la stratégie à travers laquelle le monde civilisé se révèle à la fois terrifiant et contraignant, tandis que le naturel apparaît comme l'unique échappatoire possible pour un esprit individualiste. Prisonnière des normes sociales, du mariage et de la maternité, qui en représentent l'accomplissement ultime, Thérèse est comparée à des animaux sauvages tels que la louve ou le taureau, symboles de l'indomptable, ainsi qu'à des proies en cage, reflet de son asphyxie. En tant qu'archétype d'Eve, elle incarne la quête du savoir; son péché réside dans l'exploration du profond et de l'extraordinaire, en opposition au monde factice qui l'entoure, dans l'examen de son propre moi, égaré au sein des processus de dressage. La métaphore animale souligne ainsi sa désespérance et son désir de se libérer d'une société qui réprime sa véritable essence.

Mots-clés

Dédoublement, écocritique, normes sociales, Eve, animalité.

Abstract

Thérèse, the protagonist of François Mauriac's novel (1927), experiences a constant duality between reality and escape. Her frustration drives her to an attempted murder that she herself does not fully comprehend, revealing her psychological dualism. In this study, we aim to examine the animal dimension of the novel and the strategy through which the civilized world emerges as both terrifying and restrictive, while nature appears as the only possible escape for an individualistic spirit. A prisoner of social norms, of marriage and motherhood—which represent their ultimate fulfilment—Thérèse is compared to wild animals such as the she-wolf or the bull, symbols of the untamed, as well as to caged prey, a reflection of her suffocation. As an archetype of Eve, she embodies the pursuit of knowledge; her sin lies in the exploration of depth and the extraordinary, in opposition to the artificial world that surrounds her, and in the examination of her own self, lost amid processes of conditioning. The animal metaphor thus underscores her despair and her desire to break free from a society that represses her true essence.

Key-words

Doubling, ecocriticism, social rules, Eve, animality.

1. Introducción

Thérèse Desqueyroux, publicada en 1927, es una de las novelas más destacadas de François Mauriac. La obra narra la vida de Thérèse, una mujer atrapada en un matrimonio opresivo en la Francia rural, que intenta envenenar a su marido, Bernard, y sufre las consecuencias sociales y personales de su tentativa.

En 1906, Henriette-Blanche Canaby fue juzgada en Francia por intentar envenenar con arsénico a su marido, un respetado farmacéutico. Se alegó que había intentado librarse de él debido a un matrimonio infeliz y a la opresiva vida doméstica. Durante el juicio, se revelaron detalles sobre el carácter controlador del marido y el aislamiento emocional sufrido por Mme Canaby. La defensa argumentó que los actos reflejaban desesperación más que maldad premeditada, mientras que la fiscalía insistió en su intencionalidad deliberada. Finalmente, Mme Canaby fue absuelta, lo que provocó un intenso debate público sobre el papel de la mujer y las restricciones sociales que le eran impuestas en la época (Lefrançois, 2023: 53-64).

Se trata de un momento extremadamente complejo para las mujeres y crímenes como este no hacen sino acentuar la idea presente en la sociedad de lo femenino como elemento vengativo y despiadado. El siguiente texto es el escrito de un periodista de la época, que traduce, a la vez, lo vil del acto cometido por Mme Canaby, pero también la visión de la sociedad con respecto a la mujer a principios del siglo XX. Y es precisamente este suceso el que inspira la novela a Mauriac (Brunel, 2002: 636), que retomará en ella los aspectos sórdidos del crimen y el juicio social al que se vio expuesta la protagonista.

Le poison est l'arme des lâches, l'arme des femmes surtout, et il semble que de nos jours, où les crimes passionnels trouvent dans leur exécution brutale, dans la sauvagerie d'un coup de revolver ou de poignard des excuses, des atténuations ou des indulgences auprès de la justice, l'empoisonnement, longuement prémédité, savamment mûri, habilement servi à petites doses, par un surcroît de perversité, ne peut inspirer que horreur et commander une sévérité exemplaire comme le plus odieux des crimes. (Lefrançois, 2023: 53)

Una sociedad, la de principios del siglo XX, marcada por la misoginia y unas normas sociales estrictas, sobre todo en lo que se refiere a la mujer y su vida matrimonial, éste es el contexto, tanto del suceso narrado anteriormente, como de la novela objeto de estudio. Así comienza *Thérèse Desqueyroux*, con una presentación de una de las temáticas centrales de la obra: la locura y su génesis, así como su relación con la construcción social de la feminidad. Observamos ya desde el comienzo de la obra una tensión entre la exigencia social y el delicado equilibrio emocional de las mujeres, expuestas a la crítica y a las fuertes presiones de las convenciones. Comprensión y misericordia o crítica encubierta paternalista, el mensaje de la sociedad queda reflejado en la cita de Mauriac tomada de Baudelaire:

Seigneur, ayez pitié, ayez pitié des fous et des folles! O Créateur! peut-il exister des monstres aux yeux de celui-là seul qui sait pourquoi ils existent, comment *ils se sont faits*, et comment ils auraient pu ne pas se faire. Charles BAUDELAIRE. (Mauriac, 1989: 18)

La protagonista, Thérèse, se ve privada de libertad en su propio domicilio tras haber intentado envenenar a su marido. Sus acciones, aunque no se justifican de manera expresa en el texto, parecen ser, al menos en parte, resultado de las presiones impuestas a la mujer en el ámbito de la maternidad, el matrimonio y la vida restrictiva de una esposa de un terrateniente católico en la Francia rural de los años veinte. La figura de la mujer se ve atrapada en las expectativas sociales y familiares, observamos una clara limitación de sus decisiones y deseos vinculada al rol tradicional impuesto por la sociedad de la época. La novela está marcada por una sensación de asfixia y desesperanza que la protagonista no logra superar. La influencia del contexto social y cultural en su existencia se convierte, así, en un factor determinante en su comportamiento.

2. La locura y la alienación femenina

En un intento de comprender a la protagonista, podemos preguntarnos sobre el porqué de sus actos, sobre el desencadenante que lleva a Thérèse a un final tan desgraciado, que en realidad no es más que el principio de una nueva forma de tortura para ella.

A partir de un momento dado, Thérèse vive en su imaginación como forma de evasión, inventa vidas y experiencias que nunca llegará a vivir, pues la realidad se le hace insoportable. Su mayor anhelo consiste en ser libre, y así lo expresa en numerosas ocasiones: “Libre... que souhaiter de plus?” (Mauriac, 1989: 33). Se produce, así, un desdoblamiento entre cuerpo y mente, gracias al cual es capaz de sobrevivir a la condena que se le ha impuesto, el encierro, la falta de libertad. Así lo expresa el autor: “La pensée de Thérèse se détachait du corps inconnu qu’elle avait suscité pour sa joie, elle se lassait de son bonheur, éprouvait la satiété de l’imaginaire plaisir –inventait une autre évasion” (Mauriac, 1989: 126).

Se produce continuamente un desdoblamiento de la protagonista, su cuerpo existe en una realidad de la que su mente y su imaginación intentan evadirse constantemente, muestra de la insatisfacción, pues antes de apresarla físicamente, ella ya era un alma encerrada en una vida que no le gustaba:

Un fiancé se dupe aisément; mais un mari! N’importe qui sait proférer des paroles menteuses; les mensonges du corps exigent une autre science. Mimer le désir, la joie, la fatigue bienheureuse, cela n’est pas donné à tous. Thérèse sut plier son corps à ces feintes et elle y goûtait un plaisir amer. Ce monde inconnu de sensations où un homme la forçait de pénétrer, son imagination l’aidait à concevoir qu’il y aurait eu là, pour elle aussi peut-être, un bonheur possible –mais

quel bonheur? Comme devant un paysage enseveli sous la pluie, nous nous représentons ce qu'il eût été dans le soleil, ainsi Thérèse découvrait la volupté. (Mauriac, 1989, 50)

Esta disociación constituye, en sí misma, una patología, pues desemboca en un intento de asesinato fallido. Sin embargo, y de modo más encubierto, da cuenta de una dualidad presente en todo ser humano, un ansia de libertad desmedida que ocasiona un malestar y un desasosiego completos pero que, una vez resuelto, la situación no mejora. Así, la insatisfacción continúa en ella cuando Thérèse disfruta de su libertad en París, pero le surge entonces un sentimiento de vértigo y vacío. La obligación de cumplir con lo que se supone representa la bondad provoca esta alienación en la mujer. Como describe Estés (2001): “El hecho de ser buena, ordenada y obediente en presencia del peligro interior o exterior o con el fin de ocultar una grave situación de la psique o de la vida real priva a una mujer de su alma. La aísla de su sabiduría y de su capacidad de actuar” (263).

La obra representa de forma magistral la dualidad, especialmente en el caso de las mujeres, que se ven sometidas a presiones sociales y familiares insoportables. Ellas desean, entonces, una libertad que, una vez lograda, tampoco consigue hacerlas felices. Toda la obra gira en torno a esta búsqueda de sí misma en Thérèse, al origen de sus motivaciones, investigaciones y explicaciones que ella misma describe al final de la novela como: “Cette confession longuement préparée, dans la victoria, au long de la route du Nizan, puis dans le petit train de Saint-Clair, cette nuit de recherches, cette quête patiente, cet effort pour remonter à la source de son acte [...]” (Mauriac, 1989: 141). Una explicación que, de hecho, no será revelada en la novela.

Thérèse necesitaba algo hacia su marido, un sentimiento de cualquier tipo, en una existencia carente de toda emoción ni muestra de ella. En la siguiente frase con un alto componente de patología mental, le dice a Bernard: “Il se pourrait que ce fût pour voir dans vos yeux une inquiétude, une curiosité, du trouble enfin: tout ce que depuis une seconde j'y découvre” (Mauriac, 1989: 182). Hacia el final de la novela, se observa incluso un comportamiento de masoquismo, pues, tras días de completa apatía, la necesidad de sentir algo le hace experimentar con su propio dolor: “Sans que ce fût selon une volonté délibérée, sa douleur devenait ainsi son occupation et —qui sait?— sa raison d'être au monde” (Mauriac, 1989: 128).

La protagonista necesitaba sentirse viva, de ahí la insistencia constante en la imagen del agua como símbolo de renovación, esa agua que no disfruta en una tierra estéril y árida. La protagonista no es capaz de apreciar en los demás nada más que carcasas o máscaras, carentes de profundidad, que se adecuan a lo convencional en la superficie, pero de las que no puede obtener nada extraordinario, nada que la saque de la apatía. Así, Thérèse afirma: “Que sais-je de Bernard, au fond? N'y a-t-il pas en lui infiniment plus que cette caricature dont je me contente, lorsqu'il faut me le représenter?” (Mauriac, 1989: 81).

Es, de hecho, en el curso de su embarazo, cuando Thérèse se convierte, más que nunca, en envase, receptáculo de vida, carcasa, pero carente de ningún valor intrínseco si no es por el contenido, como se explica en la novela:

Les La Trave vénéraient en moi un vase sacré; le réceptacle de leur progéniture; aucun doute que, le cas échéant, ils m'eussent sacrifiée à cet embryon. Je perdais le sentiment de mon existence individuelle. Je n'étais que le sarment; aux yeux de la famille, le fruit attaché à mes entrailles comptait seul. (Mauriac, 1989: 92)

Se produce así, en la protagonista, una despersonalización total, un vacío de su propio yo del que se ve empujada a huir. Así, esta pulsión que podría resultar egoísta, se explica en la afirmación siguiente, que viene a expresar la necesidad de cuidar de su propio ser:

Elle ne comprendrait pas que je suis remplie de moi-même, que je m'occupe tout entière. Anne, elle, n'attend que d'avoir des enfants pour s'anéantir en eux, comme a fait sa mère, comme font toutes les femmes de la famille. Moi, il faut toujours que je me retrouve; je m'efforce de me rejoindre... (Mauriac, 1989: 134)

En ese afán de huida de lo vulgar, de lo ordinario en el peor sentido de la palabra, la protagonista parece disociarse. Este desdoblamiento con respecto a la realidad en el personaje de Thérèse se ve enfatizado por el uso de la fórmula “l'être”, tanto para referirse a sí misma como a otros personajes con los que fantasea. Esta cuestión reviste a estos “seres” de un halo de ambigüedad y en ocasiones de irrealidad que encaja en lo onírico del relato. Así se describe, en esta continua ensoñación, a sí misma en: “Elle aspire de nouveau la nuit pluvieuse, comme un être menacé d'étouffement” (Mauriac, 1989: 26) y algo más adelante, aparece de nuevo la oscilación entre la que fue y la que es: “La femme perdue de ce soir, c'est bien le jeune être radieux qu'elle fut durant les étés de cet Argelouse or voici qu'elle retourne furtive et protégée par la nuit” (Mauriac, 1989: 38).

Hay una segunda personalidad maligna que nace en ella y que se va gestando desde el día de su boda. Así, ella, al observarse, se percata de esta doble entidad: “[...] elle découvrit, l'espace de quelques secondes, une disproportion infinie entre ces forces obscures de son cœur et la gentille figure barbouillée de poudre” (Mauriac, 1989: 50). De hecho, incluso los asistentes a la ceremonia pudieron percatarse de que algo oscuro estaba naciendo, pues la describieron como “laide et même affreuse: ‘Elle ne se ressemblait pas, c'était une autre personne...’” (Mauriac, 1989: 50).

Existen, a lo largo de la novela, momentos que desencadenan estos ataques irrefrenables de ira en los que la protagonista está fuera de sí. Es el caso de su reacción a una carta que recibe de su amiga Anne, en la que ella le relata sus deseos amorosos para con Azévédou, lo que la hace enloquecer hasta el punto de imaginar su propio suicidio (Mauriac, 1989: 61). Thérèse no es capaz de percibir las palabras de su amiga sin sentir rabia, pues hay en ella una amargura fruto de la envidia, pues ella, hasta ese momento en la novela, nunca ha sentido una pasión tan abrumadora, producto de un primer amor de

un alma inocente. Quiere, entonces, destrozar la relación con la intención de demostrarle a su amiga que el verdadero amor no existe.

La idea de desdoblamiento también se ve reforzada por el cambio de estilo directo e indirecto que el narrador realiza, en ocasiones, de forma brusca, como si se tratara, de hecho, de una conversación entre las personalidades desdobladas de Thérèse. Estos “intercambios” nos hacen plantearnos, como lectores, las ambigüedades de la personalidad de la protagonista que, enfrentada a una situación desgarradora, se debate por segundos entre el pensamiento racional y la tragedia emocional:

Il suffisait à Thérèse d’avoir résolu de tout dire pour déjà connaître, en effet, une sorte de desserrement délicieux: ‘Bernard saura tout; je lui dirai...’. Que lui dirait-elle? Par quel aveu commencer? Des paroles suffisent-elles à contenir cet enchaînement confus de désirs, de résolutions, d’actes imprévisibles? (Mauriac, 1989: 34)

Aunque el tratamiento de la psicología y la psiquiatría aplicado a las mujeres a principios del siglo XX tenía tendencia a denominar a todas las que parecían no “estar en sus cabales” como histéricas, sabemos a día de hoy que este apelativo escondía numerosos trastornos, algunos transitorios y otros más profundos. Escondía también, en la época, una crítica y una censura en las mujeres a todo lo que pudiera contravenir los designios de una sociedad claramente patriarcal, en la que cualquier intento de subversión se consideraba una patología mental. Así se expresa Thérèse en la obra pensando en alusión a padre: “Cela seul compte: son ascension vers le Sénat interrompue, compromise à cause de cette fille (toutes des hystériques quand elles ne sont pas des idiots)” (Mauriac, 1989: 27).

Se podría deducir, en términos médicos o psiquiátricos, que Thérèse sufre una disociación, entendida del siguiente modo:

Closely allied to somatisation, but distinct from it, is the concept of ‘dissociation’, in which a psychological stressor or conflict leads to loss of normal psychological integration. In dissociative disorders, symptoms reflect impairment of memory (dissociative amnesia), awareness of one’s own actions (dissociative fugue) or the sense of self or identity (dissociative identity disorder) and cultural variants such as trance and possession disorders. (Chandra *et al.*, 2009: 66)

Observamos este trastorno en el momento en que la protagonista no es consciente de sus actos, y, sobre todo, de las motivaciones que la impulsan a realizarlos. Se refiere, de hecho, a sí misma, como a una criatura extraña e irreconocible para su marido en la siguiente escena: “Si Bernard était rentré à cette minute dans la chambre, il se fût aperçu que cette femme assise sur le lit n’était pas sa femme, mais un être inconnu de lui, une créature étrangère et sans nom” (Mauriac, 1989: 55).

Tanto es así, que ella habla de “la otra”, como si de una doble personalidad se tratara, una de ellas buena esposa, conformista y feliz con las convenciones, la otra enjaulada y sufriendo:

Mais maintenant, Bernard, je sens bien que la Thérèse qui, d’instinct, écrase sa cigarette parce qu’un rien suffit à mettre le feu aux brandes, —la Thérèse qui aimait compter ses pins elle-même, régler ses gemmes; —la Thérèse qui était fière d’épouser un Desqueyroux, de tenir son rang au sein d’une bonne famille de la lande, contente enfin de se caser, comme on dit, cette Thérèse-là est aussi réelle que l’autre, aussi vivante; non, non: il n’y avait aucune raison de la sacrifier à l’autre. (Mauriac, 1989: 145)

Insiste Thérèse en descargar responsabilidades del crimen atroz que se le imputa, alegando que se trataba, en ese instante, de una fuerza sobrehumana, de un poder que la forzó a cometer sus actos. Reafirma, la protagonista, en el siguiente extracto, lo impredecible de su comportamiento, ya que su voluntad no jugó —aparentemente— ningún papel en la historia.

Moi, je ne connais pas mes crimes. Je n’ai pas voulu celui dont on me charge. Je ne sais pas ce que j’ai voulu. Je n’ai jamais su vers quoi tendait cette puissance forcenée en moi et hors de moi: ce qu’elle détruisait sur sa route, j’en étais moi-même terrifiée... (Mauriac, 1989: 34)

Se incide en el relato en la falta de expresividad de Thérèse, que ya desde las primeras páginas de la novela se muestra como ausente, falta de sentimientos. Así lo expresa Mauriac (1989): “Les deux hommes, un instant, observèrent la jeune femme immobile, serrée dans son manteau, et ce blême visage qui n’exprimait rien” (24), o incluso en: “L’enfance de Thérèse: de la neige à la source du fleuve le plus sali. Au lycée, elle avait paru vivre indifférente et comme absente des menues tragédies qui déchiraient ses compagnes” (Mauriac, 1989: 36). Afecciones como la neurastenia, citada por Bernard en la novela (Mauriac, 1989: 109) vienen a intentar justificar su conducta, con un desapego patológico. Ella misma justifica el comienzo de su descenso a los infiernos por pereza, por una incapacidad de reaccionar que la mantiene estática, el silencio que rodea la vida en las Landas se convierte en cómplice del intento de asesinato, pues es por éste que Bernard duplica su medicación: “Elle s’est tue par paresse, sans doute, par fatigue. Qu’espère-t-elle à cette minute?, ‘Impossible que j’aie prémédité de me taire.’” (Mauriac, 1989: 98). En numerosas ocasiones, la literatura ha planteado este conflicto femenino que se manifiesta con un silencio patológico, de hecho, como anuncia Estés (2001) en *Mujeres que corren con los lobos*, las mujeres que consiguen adecuarse a su cautividad, que aceptan, resignadas, las normas sociales que les son impuestas, resultan, a menudo, presas del silencio:

Es posible que se desesperen y, como un niño que se ha pasado el rato llorando desconsoladamente sin que nadie acuda a consolarlo, pueden hundirse en el silencio y en una desesperanza mortal. Después sobreviene el cansancio y la desesperación. La jaula está cerrada. (266)

El intento de envenenamiento de su marido no se produce por odio o por venganza. Hay en Thérèse una necesidad de huir de una vida en la que se siente alienada. La locura viene desatada por la asfixia, por la obligación diaria de ser y parecer alguien que no es. Quisiera entonces ella volar, cambiar de planeta y convertirse en otra cosa:

Elle ne le haïssait pas; mais quel désir d'être seule pour penser à sa souffrance, pour chercher l'endroit où elle souffrait! Simplement qu'il ne soit plus là; qu'elle puisse ne pas se forcer à manger, à sourire; qu'elle n'ait plus ce souci de composer son visage, d'éteindre son regard; que son esprit se fixe librement sur ce désespoir mystérieux: une créature s'évade hors de l'île déserte où tu imaginais qu'elle vivrait près de toi jusqu'à la fin; elle franchit l'abîme qui te sépare des autres, les rejoint, –change de planète enfin... mais non: quel être a jamais changé de planète? (Mauriac, 1989: 58)

Este sentimiento se ve señalado a lo largo del relato, y reforzado con expresiones como “comme un être menacé d'étouffement” (Mauriac, 1989: 26). Además, está directamente vinculado a la idea del matrimonio, pues ya en el capítulo IV comienza describiendo el día de la boda como “le jour étouffant des noces” (Mauriac, 1989: 49). Los vínculos familiares son para la protagonista los límites de su libertad y la familia su cerco:

La famille! Thérèse laissa éteindre sa cigarette; l'œil fixe, elle regardait cette cage aux barreaux innombrables et vivants, cette cage tapissée d'oreilles et d'yeux, où; immobile, accroupie, le menton aux genoux, les bras entourant ses jambes, elle attendrait de mourir. (Mauriac, 1989: 60)

Thérèse sufre por tener que actuar, que interpretar un personaje que no es ella, un rol que le ha sido impuesto por la sociedad y, sobre todo, por su familia. Así lo explica:

Ce que je voulais? Sans doute serait-il plus aisé de dire ce que je ne voulais pas; je ne voulais pas jouer un personnage, faire des gestes, prononcer des formules, renier enfin à chaque instant une Thérèse qui.... Mais non, Bernard; voyez, je ne cherche qu'à être véridique [...]. (Mauriac, 1989: 144)

En el momento en que la protagonista se encuentra con Azévédo, siente la ilusión de redescubrirse, de volver a ser ella misma, de reencontrar la autenticidad de su yo, y lo hace gracias a una descripción que él le proporciona, como un reino de libertad (Mauriac, 1989: 84).

La falta de acción enfatiza la angustia de la protagonista al sentir que todo es estático. La tensión se hace insoportable en ese camino de vuelta a Argelouse, ya que nada va a cambiar, excepto la reclusión que hará de sus siguientes años un infierno del que no podrá escapar, en una espiral de angustia y desesperación:

Une confession qui n'a pu être dite; un pardon qui n'a pas été prononcé: à cela se réduit l'action. [...] Thérèse est libre, et Bernard convalescent. Meurtre inachevé, crime sans victime, et non-lieu: rien de ce passé n'a abouti. (Maucuer, 1970: 33)

Además, y para concluir en este apartado, señalaremos que se aprecia un rechazo hacia lo débil por parte de Thérèse. Ella no soporta en su marido la debilidad, un rasgo que la exaspera y en el que ella insiste a lo largo de la novela. Así, por ejemplo, se refiere a él como “*homme geignard*” (Mauriac, 1989: 72) y le espeta, con condescendencia, frases como “*Que tu es drôle, Bernard, avec ta peur de la mort!*” (Mauriac, 1989: 73). No es, sin embargo, solamente su marido quien le resulta molesto, pues encuentra a todos los hombres mediocres. En parte, este desprecio radica en la búsqueda incesante de lo único, pues hay que tener en cuenta que la protagonista conoce ejemplos de personajes novelescos extraordinarios. Así, afirma: “*Elle exécrait dans les romans la peinture d'êtres extraordinaires et tels qu'on n'en rencontre jamais dans la vie*” (Mauriac, 1989: 74) y desprecia profundamente lo anodino, como muestra el extracto: “*mais quoi! c'était un homme comme tous les hommes, —enfin, un mari*”, hablando del joven Deguilhem (Mauriac, 1989: 134).

A nuestro parecer, para la protagonista, esta búsqueda en una continua insatisfacción, viene motivada por la pérdida de singularidad que supone el matrimonio y la posterior maternidad, teniendo que relegar su propia persona a un segundo plano. Esta tensión de la desaparición del “yo” está estrechamente relacionada con la noción del pecado bíblico, de una Eva que quiso conocer más allá, que no se conformó con el papel que le había sido otorgado.

3. El arquetipo de Eva y el pecado: la crítica social

El matrimonio, y, sobre todo, la noche de bodas, se presenta en la novela como el desencadenante de la tragedia. A partir de este momento, que la protagonista definirá como el fin de la ingenuidad, se produce el mismo efecto que observáramos en la Biblia con el pecado de Eva. De hecho, ella compara su yo anterior al matrimonio con una Eva inocente, pero, sobre todo, ingenua: “*Tout ce qui précède mon mariage prend dans mon souvenir cet aspect de pureté; contraste, sans doute, avec cette ineffaçable salissure des noces*” (Mauriac, 1989: 37).

Esta pureza se equipará a la de su amiga Anne, símbolo, para ella, de la ingenuidad. No resulta, entonces, realmente, una virtud, sino más bien una falta de conocimiento, una ignorancia semejante a la del Edén antes del episodio de la manzana.

Encore la pureté d'Anne de la Trave était-elle faite surtout d'ignorance. Les dames du Sacré-Cœur interposaient mille voiles entre le réel et leurs petites filles. Thérèse les méprisait de confondre vertu et ignorance: 'Toi, chérie, tu ne connais pas la vie...', répétait-elle en ces lointains étés d'Argelouse. (Mauriac, 1989: 37)

La novela plantea una visión crítica del matrimonio, considerado no como la culminación del amor, sino como un punto de inflexión que transforma la individualidad en un compromiso social. Según esta interpretación, el matrimonio se convierte en el desencadenante de la tragedia, un estado en el que el amor puro y sin responsabilidades da paso a una relación estructurada y convencional, que implica la pérdida de la autonomía personal, especialmente para la mujer. El propio Bernard expresa de este modo este deber automatizado, obligado por la sociedad, hablando del bebé que tendrán: "Il vaut mieux l'avoir tout de suite, dit Bernard, après, on n'aura plus à y penser" (Mauriac, 1989: 62). Esta transición es descrita como un desgaste emocional y físico. La metáfora del matrimonio como fin del ideal romántico está acompañada de un rechazo hacia las estructuras sociales convencionales. El esposo deja de ser dueño de su mundo y entra en un estado de descontrol, sacrificando su independencia para cuidar del otro. Bernard le hace saber a Thérèse que nunca volverá a ser libre, reencauzándola por el camino de lo socialmente correcto. Apreciamos en este extracto la crueldad y la frialdad del marido de la protagonista que, en esta muestra de carencia de sentimientos, nos hace comprenderla mejor: "Mais cette femme, qu'il n'entendait même plus respirer, gisait enfin; elle avait trouvé sa vraie place. Tout rentrait dans l'ordre. [...] Bernard était fier d'avoir réussi ce redressement" (Mauriac, 1989: 111) y más adelante, en el comentario expresado por una criada: "M. Bernard s'y connaît pour dresser les mauvais chiens. Tu sais, quand il leur met le 'collier de force'? Celle-là, ça n'a pas été long de la rendre comme une chienne couchante" (Mauriac, 1989: 130).

El matrimonio, además, se describe como la máxima expresión de lo prosaico, un abandono de la espontaneidad. En este contexto, la relación matrimonial se asocia con la renuncia a ideales personales y a una vida apasionada, sustituida por un deber impuesto por la sociedad. Mauriac emplea para ilustrar esta cuestión una metáfora clara, la de las vías de un tren que marcan el camino y a las que la protagonista ha de ceñirse y adaptarse: "De même qu'ici toutes les voitures sont 'à la voie', c'est-à-dire assez larges pour que les roues correspondent exactement aux ornières des charrettes, toutes mes pensées, jusqu'à ce jour, avaient été 'à la voie' de mon père, de mes beaux-parents" (Mauriac, 1989: 81). En la misma línea, y hacia el final de la novela, esta metáfora se une con la de la domesticación de los animales, utilizando el término "brancard" (Mauriac, 1989: 138).

El matrimonio marca el fin de la inocencia infantil y el inicio de una etapa de sometimiento. Así, en palabras de Mauriac, hace florecer en el individuo un germen que ya estaba presente, una maldad dormida: "Telle inclination, enfouie dans notre chair avant qu'elle fût née, a grandi comme nous, s'est combinée avec la pureté de notre adolescence

et, lorsque nous avons atteint l'âge d'homme, a fleuri brusquement sa monstrueuse fleur” (Mauriac, 1989: 846).

Thérèse desafía el orden establecido al asumir su deseo de conocimiento y su independencia. Como Eva, su pecado radica en pensar por sí misma, lo que la convierte en una amenaza para la estructura patriarcal. Este pecado que nace de querer conocer más le viene presentado por Jean Azévédo, el personaje-manzana, metáfora de la tentación y el pecado, de quien está enamorada su amiga y cuñada Anne, y con el que tantas cosas comparte. La relación matrimonial, ya estropeada, se ve sacudida por la llegada de este joven y ella, hechizada, se va desconectando de su esposo: “Elle ne l'entendait pas, le corps et l'âme orientés vers un autre univers où vivent des êtres avides et qui ne souhaitent que connaître, que comprendre [...]” (Mauriac, 1989: 83). De hecho, Bernard se reprocha a sí mismo haber querido saber más sobre las motivaciones para el crimen de Thérèse, cuando para él hubiera sido más simple no saber nada. Se habla a sí mismo así: “Pourquoi avait-il cédé à ce brusque désir de comprendre? Comme s'il y avait quoi que ce fût à comprendre, avec ces détraquées!” (Mauriac, 1989: 143-144).

La protagonista corresponde, de este modo, con el arquetipo cristiano de Eva, como el que se presenta en el siguiente extracto de Castel:

Mère et Epouse. Être inférieur de par sa naissance et rivale de l'homme. Considérée comme impure de par sa physiologie et pourtant c'est elle qui donne la vie. Elle représente la force spirituelle en même temps que la tentation. Son pouvoir de séduction la fait jeter hors du Paradis, mais lui permet aussi, en cas de péril, de sauver son peuple de la destruction. (...) l'image d'Eve tentatrice et responsable des malheurs de l'humanité. (Castel, 1996: 51-52)

Además, la mujer es mostrada a menudo como un ser irracional por naturaleza, frente al hombre, cuyas características prototípicas están más relacionadas con lo intelectual. Se produce, en el imaginario colectivo judeocristiano, la dicotomía bien conocida: “Ève est considérée comme la première femme, la première épouse, la mère des vivants. Sur un plan d'intériorité, elle symbolise l'élément féminin dans l'homme [Anima] (...) Ève signifie la sensibilité de l'être humain et son élément irrationnel” (Chevalier & Gheerbrant, 2012: 487).

Showalter (1987), ya en el prefacio de *The Female Malady*, nos presenta a la mujer como “typically situated on the side of irrationality, silence, nature, and body, while men are situated on the side of reason, discourse, culture, and mind” (3-4) y señalará la locura como el precio a pagar por buscar la creatividad y la autoafirmación en un mundo patriarcal. Esta cuestión se va a ver revertida en la novela objeto de estudio, en la que es ella quien se encuentra conectada con el mundo intelectual, con una curiosidad que torna en insatisfacción. Bernard, sin embargo, se ve relacionado con lo terrenal, vinculado a los terrenos y la caza, a lo instintivo y material. De este modo, los juicios emitidos por Bernard, incluso sobre lo inmoral del acto cometido por Thérèse y su vinculación con el pecado, pasan a desvalorizarse, pues lo vemos como un ser inferior, de alguna manera,

dominado por su propio ego, acompañado por la grandeza de su esposa y feliz tras conseguir “adiestrarla”. Así lo expone Mauriac:

C'est que les gens, maintenant, ne tiennent plus assez compte des principes; ils ne croient plus au péril d'une éducation comme celle qu'a reçue Thérèse; un monstre, sans doute; tout de même on a beau dire: si elle avait cru en Dieu... la peur est le commencement de la sagesse. Ainsi songeait Bernard. (Mauriac, 1989: 112)

Eva representa para la moral judeocristiana, además de fuente de creación y, por tanto, elemento sagrado, un componente maléfico, en lo que en ella está conectado con el pecado, como señala Struve-Debaux (2002):

L'envers de cette image idyllique [renvoyant à une] constellation imaginaire reliant la femme idéale à la nature et à la mère, cependant est celle d'Ève coupable, figure archétypale de la femme fatale – l'Autre pourvu de tout son pouvoir maléfique d'altération (726).

Pero es ella, Thérèse, la que, como la Eva bíblica, desafía al orden establecido, impulsada por una individualidad que la convierte en pecadora por definición. En *Thérèse Desqueyroux*, Mauriac muestra cómo el pecado funciona como un mecanismo de control patriarcal, imponiendo a las mujeres una culpa constante que limita su libertad. La sociedad castiga cualquier desviación de la norma, asegurando su sumisión. Thérèse encarna esta lucha, atrapada entre la moral impuesta y su deseo de autonomía. Así explica Robles (1996) el vínculo entre el pecado y la libertad femenina:

[...] en la supuesta debilidad implícita de Eva camina la libertad de tomar sus propias decisiones. Es ella [...] quien explora una experiencia espiritual vivificante y profana, auténticamente suya. Es Eva también la que arrastra la peculiaridad de un carácter pensante que [...] desatiende el mandato divino y asume el derecho de vivir entre el bien y el mal [...] (29).

Thérèse también comparte características con la diosa Atenea. Se trata de una mujer que posee rasgos tradicionalmente asociados al hombre. La sabiduría es uno de los más relevantes, lo cual queda plasmado en las inquietudes espirituales e intelectuales de este personaje. Su búsqueda y el comportamiento decidido y firme acercan a este personaje a características relacionadas normalmente con personajes masculinos:

Atenea es una mujer masculina; en cierto modo podría ser etiquetada como andrógina. Es mujer en apariencia asociada a las labores femeninas y a la fertilidad del olivo, pero muchos de sus atributos han estado tradicionalmente asociados a los hombres. Es la diosa de la sabiduría, considerada una cualidad masculina por los griegos. (Pomeroy, 1987: 18)

4. Símbolos animales y su relación con el encierro de Thérèse

Thérèse se siente encerrada, presa de una familia y una sociedad que le exigen un comportamiento encorsetado y una apariencia impecable. Toda esta exigencia, junto con la propia de la maternidad, acaba por convertirla en un pobre animal, prisionero en su jaula, “la jaula de la familia”, como se describe ya en las primeras páginas de la novela. Como explica Showalter (1987): “[...] nursing proved another trap- the lack of independence, the drudgery, the emphasize on obedience rather than curiosity” (234). Así, girando en círculos como una loba, se nos presenta a una protagonista desesperada: “Que de fois, à travers les barreaux vivants d’une famille, t’ai-je vue tourner en rond, à pas de louve; et de ton œil méchant et triste tu me dévisageais” (Mauriac, 1989: 21). El carácter animal de la protagonista se asimila a la imagen de la loba. Este animal tiene numerosas connotaciones, siendo sinónimo, sobre todo en su parte masculina, de lo salvaje. Sin embargo, la versión femenina ha sido relacionada históricamente con el libertinaje y la depravación, asociado tanto a la fecundidad como a la voracidad, por sus grandes fauces. Evoca, así, la idea de la fuerza mal contenida, el descontrol de la furia (Chevalier & Gheerbrant, 2012: 487-488). Estas ideas encajan a la perfección con el personaje de Thérèse, sometida a una presión que no es capaz de controlar y que, como ya se ha expuesto, provoca en ella un desdoblamiento. Además, este aspecto salvaje e indomable, que provoca –y provocaba– rechazo, supone una fuente de crítica por la falta de adaptación a las normas sociales, como expone Estés (2001):

[...] a las lobas se les habla a veces de la siguiente guisa: “Estás demasiado hambrienta, tienes unos dientes demasiado afilados, tus apetitos son demasiado interesados.” Tal como ocurre con las lobas, a veces se habla de las mujeres como si sólo un cierto temperamento, sólo un cierto apetito moderado fuera aceptable. (215)

También es la loba la imagen de lo primitivo, lo primordial, asimilándola a Luperca, la loba capitolina del mito de la fundación de Roma:

La louve, en particulier, représente un état de vie sauvage basée sur le rapt et l’absence des lois et renvoie à un temps et à un ordre du monde en amont de l’histoire romaine [...] la vie auprès de la louve représente un espace de liminalité [...] c’est-à-dire un espace caractérisé par l’absence de culture et de temporalité. C’est la manière romaine de penser une sorte d’âge d’or, pendant lequel la nature offre spontanément la nourriture et les êtres sauvages apportent de l’aide. La louve est donc l’image d’un monde révolu, où l’ordre romain n’est pas encore établi. (Prescendi, 2017: 49)

Aparece también en la obra una metáfora perteneciente al imaginario colectivo gracias al Génesis bíblico: la serpiente. En la cita siguiente, Mauriac (1989) muestra ya

como un preludio al pecado del asesinato, la tentación que ha nacido en Thérèse para el mal, y que vive en su pecho: “Jamais Thérèse ne connut une telle paix, –ce qu’elle croyait être la paix et qui n’était que le demi-sommeil, l’engourdissement de ce reptile dans son sein” (48).

En ella encontramos rasgos animales, pero su marido también es comparado a otro tipo de animales. Es el caso de la imagen del cerdo, que corresponde a Bernard y su deseo salvaje por Thérèse. La descripción de ellos dos en su noche de bodas no puede ser más clara: “Il était enfermé dans son plaisir comme ces jeunes porcs charmants qu’il est drôle de regarder à travers la grille, lorsqu’ils reniflent de bonheur dans une auge (‘c’était moi, l’auge’, songe Thérèse)” (Mauriac, 1989: 51).

El cerdo es, como metáfora, una imagen cercana a la propuesta por el jabalí, de la misma familia. Sin embargo, se trata en este caso de un animal más cercano al hombre, más domesticado. De este modo, lo doméstico toma un matiz negativo y se pone en valor lo salvaje como sinónimo de primitivo, en el sentido positivo de la palabra. Lo primitivo se interpreta en su cercanía a la tierra o a lo terrenal y es concebido como más libre, menos artificial, civilizado y corrupto.

Las metáforas relacionadas con el cerdo nos llevan, por lo general, al terreno de lo sucio, de lo lujurioso y de la ignorancia. Podemos leer en el *Dictionnaire des symboles* de Chevalier y Gueerbrant (2012): “Le porc est très généralement le symbole des tendances obscures, sous toutes leurs formes de l’ignorance, de la gourmandise, de la luxure et de l’égoïsme. [...] le porc prend son plaisir dans la fange et le fumier” (900).

Aprovechando el entorno rural de las Landas y los animales que lo habitan, el autor realiza un ágil uso de animales tales como las ovejas, a las que describe en un entorno apacible y ordenado. Mauriac utiliza esta metáfora sobre la gente que rodea a Thérèse para insistir en el carácter de rebaño que sigue las convenciones marcadas. Así, existe una diferencia entre estos animales en momentos previos al matrimonio: “Des brebis s’épandaient sous les chênes” (Mauriac, 1989: 45) para transformarse en animales caóticos y salvajes, en el mal sentido del término: “Un troupeau coulait comme du lait sale” (Mauriac, 1989: 81).

Si el cerdo representa la lujuria y la domesticación corrompida, el perro nos lleva a otra dimensión de lo doméstico: la sumisión y la dependencia, características encarnadas en Bernard: “Il filait comme un chien à la cuisine, friand des restes du garde-manger; déjeunait sur le pouce d’une carcasse, d’une tranche de confit froid, ou encore d’une grappe de raisins et d’une croûte frottée d’ail” (Mauriac, 1989: 72).

Por otra parte, y queriendo insistir en la idea del animal preparado para ser sacrificado, Thérèse se compara en la novela con un toro, mientras se encuentra en la iglesia, rodeada y amenazada, como describe la siguiente cita:

Cernée de toutes parts: la foule derrière, Bernard “à droite, Mme de la Trave à gauche, et cela seulement lui est ouvert, comme l’arène au taureau qui sort de la nuit: cet espace vide, ou, entre deux enfants, un homme déguisé est debout, chuchotant, les bras un peu écartés. (Mauriac, 1989: 118)

No es casual la utilización metafórica de este animal, pues evoca “l’idée de puissance et de fougue irrésistibles” (Chevalier & Gheerbrant, 2012: 1073), incluso, en la tradición griega “les taureaux indomptés symbolisaient le déchaînement sans frein de la violence” (Chevalier & Gheerbrant, 2012: 1074). Existe en la protagonista un deseo de huida constante e irrefrenable que la obligará a acometer cualquier acto, por horrible que sea, que le permita llevar a cabo su propósito: ser libre.

Observamos, tanto la aparición de animales en la novela, con comparaciones con los personajes, como la alusión a estos animales en términos generales de caza, como el que sigue: “Sans perdre son gibier des yeux” (Mauriac, 1989: 32). O más adelante: “Elle marchait vite, avec un cœur angoissé de gibier, se couchait dans la brande pour attendre que fût passée une bicyclette” (Mauriac, 1989: 120). Esto acentúa la idea de animal amenazado, privado de libertad, que está presente a lo largo del relato.

Numerosas imágenes evocan la idea de asfixia y encierro, como la angustiada escena en la que Bernard vuelve de la caza y deja sus presas, en una bolsa, mientras come tranquilamente: “[...] Bernard, au fond de la cuisine proche, enlevait ses bottes, racontait en patois les prises de la journée. Les palombes captives se débattaient, gonflaient le sac jeté sur la table [...]” (Mauriac, 1989: 86). La propia Thérèse se identifica con las aves, sin capacidad de movimiento ni de respiración.

Es en comunión con la naturaleza donde la protagonista se considera realmente libre, y sólo en el bosque, en compañía de pájaros y jabalíes, se siente ella misma. Vemos este intento de refugio desesperado en el bosque, lejos de toda crítica y necesidad de aparentar:

La forêt ne me fait pas peur, ni les ténèbres. Elles me connaissent; nous nous connaissons. J’ai été créée à l’image de ce pays aride et où rien n’est vivant, hors les oiseaux qui passent, les sangliers nomades. Je consens d’être rejetée; brûlez toutes mes photographies; que ma fille même ne sache plus mon nom, que je sois aux yeux de la famille comme si je n’avais jamais été. (Mauriac, 1989: 106)

Las aves, por lo general, se mantienen como imagen de presa, de seres perseguidos, enjaulados y vigilados. Sin embargo, aparece en la novela la lechuza que escapa de este encierro, del silencio: “Les gens qui ne connaissent pas cette lande perdue ne savent pas ce qu’est le silence: il cerne la maison, comme solidifié dans cette masse épaisse de forêt où rien ne vit, hors parfois une chouette ululante [...]” (Mauriac, 1989: 86). Se trata de un ave que personifica la sabiduría (Chevalier & Gheerbrant, 2012: 582), volviendo a la idea de que ésta lleva a la libertad.

Thérèse, en este contexto de caza de las Landas reflejado en la novela, aparece como un animal enjaulado, pero también perseguido, que debe refugiarse, esconderse de las amenazas como si se tratara de una presa. Así la vemos a menudo en la obra, como “proie chassée”, lo que provoca compasión y comprensión: “Thérèse était demeurée seule

à Argelouse; mais quelle que fût sa solitude, elle percevait autour d'elle une immense rumeur; bête tapie qui entend se rapprocher la meute" (Mauriac, 1989: 101). Se trata de una idea explorada por Estés en *Mujeres que corren con los lobos*, las presiones sociales que alienan a las mujeres y su necesidad de libertad las proponen como víctimas, presas sometidas a persecuciones y desprovistas de sus características naturales primitivas: la intuición y el estado de alerta. Dice Estés (2001):

Yo afirmo que la mujer fiera es la que antes se encontraba en un estado psíquico natural —es decir, en su sano Juicio salvaje— y que después fue atrapada [...], convirtiéndose con ello en una criatura exageradamente domesticada y con los instintos naturales adormecidos. (231)

Como la mujer descrita en la cita, su regreso a la rebeldía la expone a nuevas trampas y castigos, convirtiéndola en una presa de su propia lucha por escapar, atrapada entre la domesticación forzada y el riesgo de su naturaleza reprimida.

No es casual, tampoco, la opción del jabalí como metáfora en la novela, pues se trata de un animal relacionado con la libertad y lo intrépido. Aunque se es un animal que pertenece a la misma familia que el cerdo, las ideas evocadas por la metáfora del jabalí son muy distintas.

Le mythe est issu de la tradition hyperboréenne, Le sanglier y figure l'autorité spirituelle. Ce qui peut être en rapport avec la retraite solitaire en forêt du druide ou du brahmane, ou avec la propriété du sanglier de déterrer la truffe, mystérieux produit de la foudre, selon d'anciennes légendes, et de se nourrir des fruits du chêne, arbre sacré. (Chevalier & Gheerbrant, 2012: 976)

El jabalí aparece normalmente relacionado con el valor y la temeridad, vinculando ambas características al aspecto salvaje y, por tanto, más libre del animal. Aunque, si se confunde su simbología con la del cerdo, aparecen matices negativos que lo acercan a la ignorancia. El carácter libre y activo del animal lo vinculan también en ocasiones a la falta de control y la impulsividad, simbolizando, en este caso, el gobierno de la pasión. Es por esto que aparece en la novela el femenino del "sanglier", la "laie", en un contexto en el que se enfatiza el carácter libre e indómito de Thérèse: "Bernard la lâcherait dans le monde, comme autrefois dans la lande cette laie qu'il n'avait pas su apprivoiser" (Mauriac, 1989: 137).

Se percibe en Thérèse un intento de huida continuo, primero de su vida junto a su marido, después de la región landesa que tanto parece incomodarla. Es en su conversación con Azévédó cuando descubrimos su admiración por París y las expectativas que la ciudad le evoca, sobre todo en lo referente a revelar su verdadero yo, ser auténtica, a la posibilidad de poder dejar de mentir y disimular continuamente: "Jean Azévédó me décrivait Paris, ses camaraderies, et j'imaginai un royaume dont la loi eût été de 'devenir soi-même'. 'Ici vous êtes condamnée au mensonge jusqu'à la mort'" (Mauriac, 1989: 84).

Será durante su estancia en París cuando Thérèse tomará conciencia de su estado de insatisfacción constante, de la falta de adaptación que parece expresar la incomodidad frente a las relaciones que experimenta con otros seres humanos, lo que no sucede con sus interacciones con la naturaleza. Su vinculación con la naturaleza, a lo primitivo en el buen sentido de la palabra, es mucho más fuerte que con la idea de civilización que transmite la gran ciudad. Expone, de este modo, en este interesante párrafo, cómo el ruido incesante de la naturaleza, por agotador que fuera, sigue siendo más tranquilizador para ella que el tumulto de la gente parisina:

Thérèse aimait ce dépouillement que l'hiver finissant impose à une terre déjà si nue; pourtant la bure tenace des feuilles mortes demeurerait attachée aux chênes. [...] Elle se souviendra, dans les étés qui vont venir, des cigales du jour et des grillons de la nuit. Paris: non plus les pins déchirés, mais les êtres redoutables; la foule des hommes après la foule des arbres. (Mauriac, 1989: 138)

A lo largo de la novela, la protagonista es comparada con una loba, figura temida y marginada, símbolo de su soledad y su naturaleza indomable. Luego, el toro representa su fuerza contenida, sujeta a la violencia de un entorno que busca doblegarla. El jabalí, perseguido y acorralado, refleja su lucha desesperada contra un destino opresivo. Finalmente, los pájaros aparecen como un anhelo de libertad, frágil pero persistente. A través de estas imágenes, Mauriac traza un recorrido de enajenación y opresión que, a pesar de todo, deja entrever el deseo inquebrantable de Thérèse por escapar de la jaula impuesta por la sociedad.

Thérèse encaja, por último, en el mito femenino de la “loca salvaje”, descrito en el *Dictionnaire des Mythes féminins* de Brunel. En armonía con lo indómito de la naturaleza, encontramos el personaje de Kundry, que posee una fuerza sobrehumana y poderes inquietantes, semejantes a los de las bacantes cuando se retiran lejos de las ciudades. Así la concibió Wagner en *Parsifal* como “la mujer salvaje” (“das wilde Weib”). Oscilando entre la apatía y la furia, encarna lo eterno femenino en su lucha por desprenderse de las ataduras del instinto. Su mente suele estar sumida en la oscuridad y sus palabras apenas logran articularse como en los silencios de Thérèse. Es, a la vez, una bestia, una pagana, una hechicera destinada a la lujuria y, paradójicamente, una criatura sagrada, cuyo martirio redime todos los pecados (Brunel, 2002).

La imagen final de Thérèse como “loca salvaje”, vinculada a Kundry en *Parsifal*, refuerza su destino de mujer atrapada en un mundo que la rechaza. Sin embargo, más que simple locura, su estado representa una forma de resistencia ante una sociedad que la despoja de voz y autonomía. Su animalización no es solo un mecanismo de opresión, sino también una afirmación de su diferencia, su negativa a ser completamente domesticada. Como la loba, el toro y el jabalí, Thérèse encarna una fuerza indomable, y en su aparente derrota se esconde una rebeldía silenciosa que desafía las reglas impuestas.

5. La locura y los monstruos: Mauriac entre la religión y la libertad individual

En numerosas ocasiones, Thérèse se refiere a sí misma como un “monstruo”, horrorizada quizá por las acciones que es capaz de cometer. En ocasiones parece, sin embargo, desprenderse de toda culpabilidad y hacer responsable así a Dios, por permitir a una de sus criaturas que lleve a cabo un acto tan atroz como provocar su propia muerte.

Elle, qui n'hésitait pas à y précipiter autrui, se cabre devant le néant. Que sa lâcheté l'humilie! S'il existe cet Être (et elle revoit, en un bref instant, la Fête-Dieu accablante, l'homme solitaire écrasé sous une chape d'or, et cette chose qu'il porte des deux mains, et ces lèvres qui remuent, et cet air de douleur); puisqu'il existe, qu'il détourne la main criminelle avant que ce soit trop tard; –et si c'est sa volonté qu'une pauvre âme aveugle franchisse le passage, puisse-t-il, du moins, accueillir avec amour ce monstre, sa créature. (Mauriac, 1989: 117)

De hecho, y como ya introdujimos en el primer apartado de este trabajo con el extracto de Baudelaire, se produce una reclamación, una petición de explicaciones, de algún modo, sobre cómo se permite la existencia de estos seres monstruosos en el mundo.

La palabra locura, sin embargo, no se aplica únicamente a la protagonista, sino que también equipara, a su manera, la falta de cordura de ambos personajes. Resurge en este párrafo que describe la incapacidad de amar como germen de la locura:

Rien n'est vraiment grave pour les êtres incapables d'aimer; parce qu'il était sans amour, Bernard n'avait éprouvé que cette sorte de joie tremblante, après un grand péril écarté: ce que peut ressentir un homme à qui l'on révèle qu'il a vécu, durant des années, et à son insu, dans l'intimité d'un fou furieux. (Mauriac, 1989: 111)

La rigidez del marido de la protagonista y su adecuación a las convenciones sociales de la época lo sitúan en la novela como portavoz de lo que se considera bueno y malo, relacionado, respectivamente, con principios cristianos y ateos. En una ocasión en la que Mauriac da la palabra a Bernard, éste cree encontrar el origen de la maldad de Thérèse, lo que la ha convertido en un ser desnaturalizado, y que no es otra cosa que una educación carente de moral, o al menos de la moral de la Iglesia. Expone el autor que, de haber creído en Dios, el miedo la habría hecho comportarse con rectitud.

Sin embargo, Thérèse, nuevamente exculpándose, no sólo responsabiliza de su crimen a una fuerza superior externa que la habría forzado a cometerlo, sino que, además, equipara las acciones de su familia a partir de ese momento, a un acto criminal que estaría al mismo nivel: una acción premeditada y cruel que la llevaría a desaparecer, no físicamente, sino en espíritu. Compara ambas crueldades y resulta eficaz, pues se logra comprender la mente de Thérèse capaz de planear un asesinato, ahora ajusticiada de un modo aún más atroz que la muerte, un encierro asfixiante del que no puede escapar:

Non, non: elle avait obéi à une profonde loi, à une loi inexorable; elle n'avait pas détruit cette famille, c'était elle qui serait donc détruite; ils avaient raison de la considérer comme un monstre, mais elle aussi les jugeait monstrueux. Sans que rien ne parût au-dehors, ils allaient, avec une lente méthode, l'anéantir. (Mauriac, 1989: 114)

Thérèse sufre, a lo largo de su vida, esa presión que la angustia por no ser capaz de cumplir las expectativas con respecto a lo que se supone que debe ser socialmente, pero es que, además, existe en ella un rechazo de la sexualidad como la entiende su marido. Esto provocará una situación traumática en cada uno de sus encuentros, vivida por ella prácticamente como una violación.

El autor describe a Bernard como una bestia falta de consciencia y de sentimientos, lo que lo acerca a la idea de “monstruo”. Resulta curioso que sea Thérèse la que emplee ese término para describir a Bernard, cuando es ella la que ha intentado cometer un asesinato, quizá en busca de una explicación a su crimen, una justificación que los equipararía. En cada descripción de escenas sexuales con su marido, de hecho, se vuelve a la misma idea de acto bestial, consentido a medias, que repugna a nuestra protagonista.

Mais le désir transforme l'être qui nous approche en un monstre qui ne lui ressemble pas. Rien ne nous sépare plus de notre complice que son délire: j'ai toujours vu Bernard s'enfoncer dans le plaisir, —et moi, je faisais la morte, comme si ce fou, cet épileptique, au moindre geste eût risqué de m'étrangler. Le plus souvent, au bord de sa dernière joie, il découvrait soudain sa solitude; le morne acharnement s'interrompait. Bernard revenait sur ses pas et me retrouvait comme sur une plage où j'eusse été rejetée, les dents serrées, froide. (Mauriac, 1989: 52)

Más allá de la exploración de la locura y la monstruosidad, cabe preguntarse hasta qué punto estos elementos reflejan inquietudes personales del propio Mauriac. Mucho se ha debatido sobre el componente autobiográfico de la novela. Para el autor, Thérèse no es un personaje más, sin aludir directamente a lo autobiográfico, hay todo un espacio que el autor explora en su novela en torno al pecado, a la moral y a su propia fe que se ve reflejado en la protagonista de su novela. Tanto es así, que el personaje hace un largo recorrido transtextual, presente en otras novelas del autor como *Thérèse chez le docteur* y *Thérèse à l'hôtel* publicadas en *Candide* en 1933. Como expondría en el prólogo de *Œuvres complètes* (1950) Mauriac nos habla de ella como: “Non certes moi-même, sinon au sens où Flaubert disait: ‘Mme Bovary, c'est moi’ —à mes antipodes sur plus d'un point, mais faite pourtant de tout ce qu'en moi-même j'ai dû surmonter, ou contourner, ou ignorer!” (Mauriac, 1989: 11¹).

¹ Esta frase está tomada del prólogo de 1950 a la edición de *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque Bernard Grasset, Arthème Fayard, T. II, p. V.

6. El agua de la vida: aridez, asfixia y ahogamiento

Las Landas constituyen el paisaje ideal para la representación del estado de ánimo de Thérèse. La sequía de la tierra que la rodea, a la que llama ‘desierto’, es también una metáfora de su falta de motivación e indiferencia. La aridez y el silencio son ideas recurrentes en la novela, incidiendo sobre la idea de la muerte al expresar la falta de agua que fluye: “Thérèse demeure attentive au silence prodigieux d’Argelouse. L’heure des coqs est encore éloignée; aucune eau vive ne court dans ce désert, aucun vent n’émeut les cimes innombrables” (Mauriac, 1989: 107).

De hecho, la sequía y su carácter asfixiante aparecen a lo largo de la novela, muy vinculados al paisaje que rodea a Thérèse, y que no hace sino ahogar a la protagonista, que parece en busca de humedad y agua de forma continua. Esta sequedad se vuelve aún más evidente en las palabras de Bernard, quien advierte sobre la ausencia de agua en la región:

Ils suivaient, en ce printemps de leurs fiançailles, ce chemin de sable qui va d’Argelouse à Vilméja. Les feuilles mortes des chênes salissaient encore l’azur; les fougères sèches jonchaient le sol que perçaient les nouvelles crosses, d’un vert acide. Bernard disait: ‘Faites attention à votre cigarette; ça peut bruler encore; il n’y a plus d’eau dans la lande’. (Mauriac, 1989: 47)

Argelouse se presenta como una especie de infierno que la recibe, en su viaje de vuelta del juicio, amenazante y sofocante, abrumador y carente de vida. El paisaje sufre una personificación, se trata de un personaje más al que la protagonista debe enfrentarse: “Des fumées d’herbes brulées trainaient au ras de cette pauvre terre qui avait donné son seigle; par une entaille dans le talus, un troupeau coulait comme du lait sale et paraissait brouter le sable” (Mauriac, 1989: 81-82). Tanto es así que, cuando se atisba un momento de libertad para Thérèse, es la naturaleza, los pinos de la región, quienes parecen abrir este camino, invitar a la protagonista hacia una vida diferente: “Elle n’avait plus peur d’Argelouse; il lui semblait que les pins s’écartaient, ouvraient leurs rangs, lui faisaient signe de prendre le large” (Mauriac, 1989: 137).

Así, todo lo que asfixia a Thérèse, lo que no le deja la libertad que necesita, es descrito como “brulant”, incluso su esposo, a quien rechaza en la cama y describe de la forma siguiente: “alors elle sentit contre elle ce grand corps brulant; elle le repoussa et, pour n’en plus subir le feu, s’étendit sur l’extrême bord de la couche” (Mauriac, 1989: 60).

En los momentos de esperanza, la protagonista relaciona sus percepciones sensoriales con la humedad, que para ella está directamente vinculada a la vida.

L’odeur de fournil et de brouillard n’était plus seulement pour elle l’odeur du soir dans une petite ville: elle y retrouvait le parfum de la vie qui lui était rendue enfin;

elle fermait les yeux au souffle de la terre endormie, herbeuse et mouillée.
(Mauriac, 1989: 24)

El agua se encuentra históricamente relacionada con la creación vital, ya presente en los textos bíblicos, en el Corán y en numerosos relatos mitológicos:

[...] l'eau symbolise la vie: l'eau de la vie, que l'on découvre dans les ténèbres, et qui régénère. Le poisson jeté au confluent des deux mers, dans la Sourate de la Caverne (Coran 18, 61, 63), ressuscite quand il est plongé dans l'eau. Ce symbolisme fait partie d'un thème initiatique: le bain dans la Source de l'immortalité. (Chevalier & Gheerbrant, 2012: 436)

Mauriac define las Landas como “le pays de la soif”, una tierra dominada por la sequía y los veranos abrasadores: “En septembre, elles pouvaient sortir après la collation! et pénétrer dans le pays de la soif: pas le moindre filet d'eau à Argelouse; il faut marcher longtemps dans le sable avant d'atteindre les sources du ruisseau appelé la Hure” (Mauriac, 1989: 44). Observamos la misma relación entre la vida y la humedad en:

Marie, à cette heure, déjà s'endort dans une chambre d'Argelouse et Thérèse arrivera tard, ce soir; alors la jeune femme entendra, dans les ténèbres, ce sommeil d'enfant; elle se penchera, et ses lèvres chercheront comme de l'eau, cette vie endormie. (Mauriac, 1989: 26)

Este es, probablemente, el único momento de ternura que nos muestra la protagonista, de hecho, el único instante en el que llora. Mauriac muestra cómo, incluso en el alma más fría, la maternidad consigue conectar a Thérèse con la humanidad, en la esperanza de una vida que despierta, llena de posibilidades y opciones, una promesa.

Paradójicamente, el agua, fuente de vida que tanto ansiaba la protagonista, se convierte en una nueva forma de amenaza, pues a su llegada a París, Thérèse parece cambiar la asfixia por una forma de ahogamiento bajo el agua en sus numerosas manifestaciones: “Le flot humain” (Mauriac, 1989: 140), “fleuve de boue et de corps pressés” (Mauriac, 1989: 142), “fleuve humain” que puede “rouler” Thérèse (Mauriac, 1989: 146) o el peligroso “remous” (Mauriac, 1989: 148) que la intimida. Así, el agua, que representa la esperanza de vida, termina por ahogarla en la multitud de París, reforzando la idea de que Thérèse nunca encontrará un verdadero alivio, solo una transformación de su sufrimiento.

De este modo, el agua, tradicionalmente símbolo de vida y purificación, se transforma en París en una amenaza, reflejando el deterioro psicológico de Thérèse. Lejos de su entorno rural, el agua deja de ser un elemento regenerador y se convierte en un símbolo de encierro y asfixia. Esta transformación acompaña su progresiva alienación: en lugar de ofrecer renovación, la ciudad la sumerge en una angustia creciente, intensificando su sensación de desarraigo y pérdida.

7. Conclusiones

En *Thérèse Desqueyroux*, François Mauriac construye un universo simbólico en el que la protagonista es constantemente asimilada a diversas imágenes animales. Atrapada en una sociedad opresiva, su figura se asocia con la loba, emblema de lo salvaje e incontrolable, pero también connotada históricamente con la depravación y el instinto voraz. La jaula que la encierra no es solo la familia, sino también la maternidad, el matrimonio y la moral impuesta. Este encierro la transforma en una presa acosada, una bestia confinada que intenta resistir a su destino.

El imaginario animal no se limita a Thérèse, sino que también se extiende a su esposo Bernard, cuya figura se vincula al cerdo, imagen de lo grosero y lujurioso. A su vez, la novela recurre a símbolos como el toro, que encarna la fuerza contenida y el sacrificio, o el jabalí, que remite a la libertad indómita. En contraposición, los animales domésticos —el perro, las ovejas— representan la sumisión y el orden impuesto por las reglas y condicionantes sociales.

La naturaleza se erige como un refugio para Thérèse, quien encuentra en el bosque un espacio de autenticidad, lejos de las normas sociales. Sin embargo, incluso en su huida hacia París, la protagonista descubre que su insatisfacción es perpetua y que la civilización tampoco le ofrece la liberación anhelada.

Por otra parte, hemos argumentado cómo Thérèse encarna el arquetipo de la “loca salvaje”, un ser atrapado entre el instinto y la racionalidad, la transgresión y el sacrificio. En su búsqueda de libertad, su destino queda marcado por la incompreensión y la reclusión, lo que enfatiza la brutalidad de un mundo que reprime a quienes desafían sus reglas. Mauriac, a través de esta red de metáforas, nos ofrece una poderosa reflexión sobre la alienación femenina en una sociedad que domestica lo indómito a cualquier precio.

Resulta aparentemente contradictorio encontrar un relato de estas características en un autor profundamente católico. Sin embargo, existió en él una lucha entre lo que observaba como unos límites artificiales impuestos a la libertad individual y la fe cristiana. De hecho, el autor parece querer desencadenar la reflexión sobre lo irracional de los esquemas religiosos, sobre la importancia de la libertad en una sociedad tan rígida y la dificultad para seguir los preceptos cristianos. La novela examina el pecado de Thérèse, mostrándola como culpable, pero al explorar con tanta profundidad su psicología y sus motivaciones, Mauriac parece sugerir una justificación parcial de su crimen.

Mauriac (1989) consigue lo improbable, que el lector logre despreciar al marido Bernard, definiéndolo como “son demi-bourreau ou sa demi-victime” (10) por su vileza y su falta de profundidad. Consigue que el lector se ponga en la piel de Thérèse y se deteste el martirio que sufre en su reclusión, observando el envenenamiento como un simple detalle, pues el énfasis está en la reclusión. Es la mitad de la población la que se ve representada en cierto modo, y la otra mitad la que comprende, que la represión y la obligación de portar una máscara continuamente vuelven loco al más cuerdo. Es esta ambigüedad entre lo correcto o incorrecto, de lo moral o inmoral, lo que muestra

magistralmente la multiplicidad de matices, el enorme abanico de motivaciones y sentimientos que hacen destacar a la protagonista sobre los personajes planos y previsibles, convirtiéndola en una especie de heroína.

Así, Mauriac nos deja con una protagonista que desafía las categorías de víctima y culpable, una figura compleja que encarna la lucha entre el instinto y la moral, la libertad y la opresión. Es en esta ambigüedad donde radica la verdadera fuerza de la novela.

Referencias bibliográficas

BRUNEL, Pierre (dir). 2002. *Dictionnaire des mythes féminins*. Paris, éditions du Rocher.

CASTEL, Edith. 1996. *L'éternité au féminin. La femme dans les religions*. Paris, Assas Editions.

CHANDRA, Prabha S., Helen HERRMAN, Jane E. FISHER, Marianne KASTRUP, Unaiza NIAZ, Marta RONDON & Ahmed OKASHA. 2009. *Contemporary Topics in Women's Mental Health: Global perspectives in a changing society* World Psychiatric Association. USA, John Wiley & Sons.

CHEVALIER, Jean & Alain GHEERBRANT. 2012. *Dictionnaire des Symboles. Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*. Paris, Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. 2001. *Mujeres que corren con los lobos*. Barcelona, Editorial B.

LEFRANÇOIS, Mark. 2023. *Les grandes criminelles de l'Histoire: De l'affaire des poisons à nos jours*. Paris, Armand Colin.

MAUCUER, Maurice. 1970. *Analyse critique. Thérèse Desqueyroux, Mauriac, Profil d'une œuvre*, nº9. Paris, Hatier.

MAURIAC, François. 1950. *Thérèse Desqueyroux: suivi de Thérèse chez le docteur, Thérèse à l'hôtel [et] La fin de la nuit*. Paris, Grasset.

MAURIAC, François. 1989 [1927]. *Thérèse Desqueyroux, avec préface de Jean Touzot*. Paris, Librairie Générale Française.

POMEROY, Sara B. 1987. *Diosas, rameras, esposas y esclavas*. Madrid, Akal Universitaria.

PRESCENDI MORRESI, Francesca. 2017. "Romulus et Rémus, la louve et la prostituée" in *Anthropozoologica*, 52, 45-51. Publications scientifiques du Muséum national d'Histoire naturelle.

ROBLES, Martha. 1996. *Mujeres, mitos y diosas*. Méjico, Fondo de Cultura Económica.

SHOWALTER, Elaine. 1987. *The female malady: women, madness, and English culture, 1830-1980*. Nueva York, U.S.A., Penguin Books.

STRUVE-DEBEAUX, Anne. 2002. "Ève" in Brunel, Pierre. *Dictionnaire des Mythes Féminins*. Paris, Éditions du Rocher.