

1

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

VOLUMEN 25 | NÚMERO 1
MAYO - OCTUBRE 2022



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

EQUIPO EDITORIAL

DIRECTORA EDITORIAL

Claudia Ruiz García | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

SECRETARIA DE REDACCIÓN

Berenice Ortega Villela | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

COMITÉ EDITORIAL

Pénélope Cartalet | Université de Lille (Francia)

Nair Anaya Ferreira | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Rosalba Lendo Fuentes | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Sabina Longhitano Piazza | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Alma Miranda Aguilar | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Luciana Namorato | Indiana University Bloomington (Estados Unidos)

Alejandro Patat | Università per Stranieri di Siena (Italia)

Ute Seydel | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Angélica Tornero Salinas | Universidad Autónoma del Estado de Morelos (México)

Lilia Irlanda Villegas Salas | Universidad Veracruzana (México)

COMITÉ CIENTÍFICO

Marina Fe Pastor | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Noelle Groult | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Maria Pia Lamberti | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Laura López Morales | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Federico Patán López | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

GESTIÓN EDITORIAL

COORDINACIÓN DE INVESTIGACIÓN, FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

Gemma Argüello Manresa | Coordinadora

Isabel del Toro Macías Valadez | Técnica académica editorial

José Maximiliano Jiménez Romero | Técnico académico editorial

Andrea Salles Agostoni | Servicio social

Alejandra Liñán Vargas | Servicio social

DISEÑO

Logotipo | Ana Paulina García Treviño

Portada | José Maximiliano Jiménez Romero

Formación | Isabel del Toro Macías Valadez

Cuidado editorial | José Maximiliano Jiménez Romero | Alejandra Liñán Vargas



Anuario de Letras Modernas, volumen 25, número 1, mayo — octubre 2022, es una publicación semestral de acceso abierto editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de la Coordinación de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras, Ciudad Universitaria, Alcaldía de Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México. Teléfono: (55) 5622 1863. Correo electrónico: anuario.modernas@filos.unam.mx. Dirección web: <http://www.revistas.filos.unam.mx/index.php/anuariodeletrasmodernas>. Editora responsable: Dra. Claudia Ruiz García. Reserva de derechos al uso exclusivo del título: 04-2021-101917590000-102. ISSN: 2683-3352. Reserva de derechos e ISSN otorgados por el Instituto Nacional de Derecho de Autor, México.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores y no refleja el punto de vista de la revista ni el de la UNAM. Todos los textos publicados en *Anuario de Letras Modernas* se distribuyen bajo una licencia pública internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivados 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0), con la cual se autoriza a toda persona a copiar, distribuir y comunicar públicamente cualquiera de los textos publicados en esta revista siempre y cuando sea sin fines de lucro, se cite de manera adecuada la fuente y se remita a la publicación original. Cualquier tipo de reproducción comercial o derivada de un trabajo publicado en *Anuario de Letras Modernas* requiere de los permisos correspondientes, que deberán solicitarse por correo electrónico a anuario.modernas@filos.unam.mx. *Anuario de Letras Modernas* no cobra a sus autores por publicar sus textos, ni a sus lectores por acceder a las publicaciones.

Número publicado a través de un sitio implementado por el equipo de la Subdirección de Revistas Académicas y Publicaciones Digitales de la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM sobre la plataforma OJS3/PKP.

DOI: [10.22201/ffyl.01860526p.2022.25.1](https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2022.25.1)

CONTENIDO

ARTÍCULOS

Les influences familiales et culturelles de Charles Baudelaire, instigateur de la Modernité 6 <i>Monique LANDAIS CHOIMET</i>	6
La minuciosa construcción del personaje Lucien de Rubempré en <i>la Comédie humaine</i> de Honoré de Balzac..... 23 <i>Diego MEJÍA ESTÉVEZ</i>	23
Transustanciación de género en <i>La montaña mágica</i> de Thomas Mann 40 <i>Omar ALCÁNTARA ISLAS</i>	40
“New phoenix wings”: el soneto “A John Keats (1795-1821)” de Jorge Luis Borges..... 60 <i>Gabriel LINARES</i>	60
<i>As personagens</i> de Ana Teresa Pereira: circularidade, enigma, segredo..... 74 <i>Ana Rita SOUSA</i>	74
Lexical Analysis Using Corpus Linguistics: Comprehending How EFL Students Are Writing 91 <i>Natin GUZMÁN ARCE, Jimmy RAMÍREZ ACOSTA y Sonia RODRÍGUEZ SALAZAR</i>	91
Por una narratología transmedial..... 106 <i>Raphaël BARONI</i>	106

RESEÑAS

LINO, Patrícia. (2020). <i>O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial</i> . Edições Macondo..... 134	134
GAZALÉ, Olivia. (2019). <i>Le Mythe de la virilité. Un piège pour les deux sexes</i> . Robert Laffont..... 137	137

A
ARTÍCULOS
L
M

LES INFLUENCES FAMILIALES ET CULTURELLES DE CHARLES BAUDELAIRE,
INSTIGATEUR DE LA MODERNITÉ

THE FAMILY AND CULTURAL INFLUENCES OF CHARLES BAUDELAIRE,
INSTIGATOR OF MODERNITY

Monique LANDAIS CHOIMET

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: moniquelandais@filos.unam.mx

Resumen

A fin de celebrar el bicentenario del nacimiento de Charles Baudelaire, el presente artículo tiene como objetivo reconstruir el universo familiar y social del vate parisino a fin de percibir mejor, a través de los encuentros nodales experimentados durante su corta vida, las singularidades de su obra poética. De hecho, ciertas personas influyeron definitivamente en el poeta y crítico de arte para que éste revolucionara la visión poética decimonónica. Un padrastro que llega de manera abrupta para romper la armonía familiar impregnada del amor al arte profesado antes por el padre; la belleza negra africana descubierta durante un viaje por el hemisferio sur y sublimada desde entonces como una de las figuras femeninas más inspiradoras; las amistades parisinas tanto poetas como pintores o hasta críticos, quienes marcaron con un sello único y distintivo los constantes intercambios con el poeta maldito; las relaciones amorosas personificadas por la musa ideal dotada de una triple faceta: mujer, hermana e hija. Asimismo, este breve recorrido acaba con un encuentro crucial, aunque efímero, por fungir como síntesis del *ars poética* baudelaireana, *A una transeúnte*.

Palabras clave: Charles Baudelaire; influencias; romanticismo; modernidad; instigador; encuentros; poesía; innovaciones; melancolía

Abstract

To celebrate the bicentennial of Charles Baudelaire, this article seeks to reconstruct the family and social universe of the Parisian poet in order to better perceive, through the nodal encounters experienced during his short life, the singularities of his poetry. In fact, certain people definitely influenced the poet and art critic to revolutionize the nineteenth-century poetic vision. A stepfather who arrives abruptly to break the family harmony impregnated with the love of art previously professed by the father; the black African beauty discovered during a trip to the southern hemisphere and sublimated ever since as one of the most inspiring female figures; Parisian friends, poets, painters, or even critics, who marked the constant exchanges with the accursed poet with a unique and distinctive stamp; love relationships personified by the ideal muse endowed with a triple facet: wife, sister and daughter. And this brief tour ends with a crucial, albeit ephemeral, meeting for serving as a synthesis of the Baudelairean *poetic ars*, *To a Passerby*.

Keywords: Charles Baudelaire; influences; romanticism; modernity; instigator; encounters; poetry; innovations; melancholia

Heureux homme ! homme digne d'envie ! Il n'a aimé que le Beau ! Il n'a cherché que le Beau ; et quand un objet grotesque ou hideux s'est offert à ses yeux, il a su encore en extraire une mystérieuse et symbolique beauté ! Homme doué d'une faculté unique, puissante comme la Fatalité ...

—CHARLES BAUDELAIRE, “ RÉFLEXIONS SUR QUELQUES-UNS DE MES CONTEMPORAINS ”

Introduction

Nous gardons aujourd'hui de Charles Baudelaire l'image prégnante d'un rebelle qui, dès l'enfance, refuse l'autorité du cadre familial recomposé et, plus tard, toute forme de système imposé par les institutions. S'interdisant de participer à toute production matérialiste qu'il considère aliénante, il opte fièrement pour le rôle d'un “ Hercule sans emploi ”, selon ses propres termes (Baudelaire, 1999c : 538). Il est donc résolu à suivre un chemin, qu'il veut absolument personnel et singulier, quel que soit le prix à payer. Une telle posture radicale et irréversible engendre le véritable caléidoscope humain que nous connaissons tous : le jeune homme aux mœurs licencieuses, le critique d'art éclairé, le zélateur de la Modernité, le poète maudit, le parangon du décadentisme, l'allégorie vivante du flâneur et du dandy, le provocateur par antonomase, le chantre de l'imagination et de l'inspiration perpétuelles. Riche est son héritage et persistantes sont ses traces.

Comme chacun sait, l'être social que nous sommes se construit au fur et à mesure des rencontres qui peuvent être soit le fruit du hasard, soit le fait de circonstances particulières à notre entourage. Or, il s'avère que ces conjonctions tracent un fil conducteur déterminant pour l'édification de l'identité et de l'œuvre de Charles Baudelaire. Ainsi que nous le verrons au cours de cet article qui lui est consacré pour le bicentenaire de sa naissance, certaines personnes qui l'ont côtoyé durant sa courte vie ont été à l'origine de décisions déterminantes prises par le poète, qu'il s'agisse de pensées, de comportements ou encore de convictions poétiques. Partager ses expériences distinctives constitue présentement une sorte d'introduction à la lecture ou relecture de son œuvre à partir d'une perspective plus existentielle, sans être loin de là biographique. En effet, cet objectif précis poursuit le désir de fomentier chez le lecteur une approche polysémique car polyphonique, et non réductrice à des données archivées concernant uniquement l'auteur.

S'il est vrai que Baudelaire a eu le privilège de naître dans un environnement artistique grâce à son père, collectionneur d'art et visiteur averti du Louvre, il n'en reste pas moins qu'il tombera dès l'âge de cinq ans entre les mains du général Aupick, son beau-père, peu enclin aux sensibleries artistiques. Rêvant très vite d'une indépendance aisée, le jeune homme profite amplement de l'héritage de son père et mène alors une vie parisienne dissolue. Cependant, la famille qui se montre soucieuse de ces inconvenances met immédiatement Baudelaire sous tutelle et l'envoie faire un voyage vers les Indes ; éloignement qu'elle espère salutaire. Le jeune homme de 21 ans rejoint Paris plus tôt que prévu, émerveillé par la beauté noire découverte en Afrique et certain de vouloir l'immortaliser par ses dons de rhapsode. À son retour, c'est en flâneur et en dandy qu'il sillonne les rues de Paris, affirmant ainsi une personnalité qui veut être reconnue comme unique et originale, en rupture avec son siècle.

De fait, Baudelaire n'apprécie guère son époque, agressé qu'il se sent en permanence par la vie urbaine, trop agitée et cruelle. Il souffre au plus profond de son être de tous les changements rapides et brusques surgis du développement industriel, technique et scientifique. Afin de résister d'une certaine façon à ce courant chaotique qui mène le peuple à ce qu'il considère comme un désastre, il s'efforce de capter le moment présent, si fugace soit-il. En qualité de poète visionnaire, il entreprend désormais la recherche rigoureuse de la Beauté idéale afin de fonder sa propre Modernité, sans pour autant opérer une rupture avec un certain passé. Il préconise alors une dualité paradoxale qui engendre la conjonction du présent déconcertant et du passé encore enraciné dans la cosmovision contemporaine. Entouré d'artistes plus ou moins notoires, poètes, peintres et critiques, il n'a de cesse d'affirmer le changement entendu comme source vitale de sa création poétique. À l'aube d'une nouvelle ère artistique, il fait l'éloge de ses épigones, quel que soit leur domaine : Théophile Gautier, Charles Asselineau, Eugène Delacroix, Constantin Guys, parmi tant d'autres. Ce dernier, artiste-imagier, intéresse l'instigateur de la Modernité par ses subtils dessins capables de capter l'instantané, le vif instant juste avant le souvenir. Ses liaisons passionnelles avec les femmes, bien sûr, permettent à l'aède insatiable de vivre intensément, excessivement, les expériences amoureuses, érotiques, lorsque tous les sens sont en émoi et libèrent le génie prêt à ce moment pour ériger ce poème, À une passante, qui résume la quintessence de son art.

La trace indélébile du père et de la mère

Dès sa naissance, Baudelaire côtoie les œuvres d'art grâce à son père qui, avec de modestes moyens, s'intéresse à les collectionner (Quesnel, 1987). Passe-temps qui n'est qu'un des détails peu banals de sa brève existence car Joseph-François Baudelaire, né en 1759, sera successivement prêtre, fonctionnaire d'État et dessinateur. Cependant, sa sympathie pour les idéaux du siècle des Lumières l'induit à quitter ses fonctions ecclésiastiques après les avoir exercées durant 4 ou 5 ans. Une fois sa liberté recouvrée, il se marie avec Caroline Dufaÿs, trente-quatre ans plus jeune que lui. De ce mariage naissent deux enfants ; Charles étant le cadet. Dessinateur amateur et féru d'art, ce père aimant crée un cadre familial artistique qui, sans nul doute, éveille suffisamment la curiosité de l'enfant pour assurer la pérennité de cette passion partagée. Ensemble, ils visitent assidument le Musée du Louvre ainsi que les Salons ; ce qui contribue évidemment à la formation bien fondée du futur critique d'art. Il est aisé d'imaginer, par ailleurs, l'influence des rencontres régulières avec les critiques, peintres et artistes de tout genre sur la sensibilité à fleur de peau de l'enfant ; condition optimale pour le développement d'une imagination fertile et d'une créativité libre de tout carcan. Une telle sphère propice à la naissance d'une vocation artistique, explique également pourquoi Baudelaire attribuera plus tard à cette faculté de créer des mondes parallèles, le suivant avatar, *la* perception enfantine ; métaphore qu'il explique clairement dans un passage de son essai, “ Le Peintre de la vie moderne ” inclus dans le recueil si précieux pour nous, exégètes du poète, intitulé *Écrits sur l'art*:

L'enfant voit tout *en nouveauté*. [...] L'homme de génie a les nerfs solides ; l'enfant les a faibles. Chez l'un la raison a pris une place considérable ; chez l'autre, la sensibilité occupe presque tout l'être. Mais le génie n'est que *l'enfance retrouvée* à volonté, l'enfance douée d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme des matériaux involontairement amassés. (Baudelaire, 1999c : 512)

Nous percevons ici l'empreinte de l'enfance comme facteur déterminant pour la formation de l'artiste. L'approche précoce de l'art pictural, la contemplation coutumière des œuvres et l'écoute des conversations entre les peintres octroient, selon le poète, une certaine naïveté nécessaire pour s'ouvrir à l'altérité, pour se laisser émouvoir par une subjectivité et une sensibilité différentes de la sienne. Observateur attentif

et perspicace de disparités multiples, l'enfant entrevoyait déjà un monde pluriel et changeant.

Malheureusement, son père meurt quand il avait tout juste six ans et il s'ensuit une véritable disgrâce lorsque sa mère se remarie avec le capitaine Aupick. Cet événement imprévu et fort perturbant pour l'enfant peut être interprété comme suit, par cette réflexion éclairante de l'éditeur Lambert-Lucas à propos de l'essai de Josette Larue-Tondeur “ Ambivalence et énantiosémie. Des tendances et désirs de la psyché au langage et à la poésie ” (2009) à partir d'un point de vue psychanalytique freudien :

L'ambivalence psychique, ou coprésence de tendances ou de désirs opposés, se reflète dans la langue par l'énantiosémie, qui est la coprésence des contraires. Freud en avait eu l'intuition en prenant connaissance des travaux du linguiste Abel. L'apprentissage du langage s'opère au moment de l'ambivalence entre fusion et séparation d'avec la mère et la langue en porte la marque profonde. Le désir est ambivalent et la sublimation s'effectue sur le mode ambivalent. L'énantiosémie de la langue s'avance masquée, comme l'Inconscient, mais reste sous-jacente dans le lexique, la syntaxe et la sémantique —en particulier dans le domaine de la négation—, dans la prosodie et la phonologie, ainsi que dans les figures de style. Elle est liée à la plasticité de la langue qui peut dire à la fois quelque chose et son inverse. Enfin, elle est au fondement de la pensée et de l'imaginaire. La poésie la magnifie dans l'harmonie des contraires. (Fabula, 2011)

Cette lecture révèle un des aspects fondamentaux non seulement de l'esthétique baudelairienne, mais aussi de toute l'existence du poète, déchirée par les contradictions qu'il voulait à tout prix résoudre. Séparé d'une mère qu'il adore par un intrus qu'il abhorre, il a l'air de s'identifier avec Georges Bataille (1957) : “Je crois que l'homme est nécessairement dressé contre lui-même et qu'il ne peut se reconnaître, qu'il ne peut s'aimer jusqu'au bout, s'il n'est pas l'objet d'une condamnation” (31). Ainsi donc le capitaine Aupick, qui n'apprécie nullement le milieu fréquenté par son beau-fils, pourrait bien avoir participé à cette déchirure entre Baudelaire et le monde, sans en être évidemment le seul responsable. Quoi qu'il en soit, entre le jeune garçon et son beau-père se tisse une relation conflictuelle ; cause pour le premier d'infortunes, parmi lesquelles un voyage forcé dont la destination devait être les Indes, un exil, en guise de punition infligée par sa famille afin de l'éloigner de cette vie bohème qu'il menait dans le Quartier Latin à Paris, vie de débauche et fort dispendieuse. Cependant et contre toute prévision, le voyage s'achève à l'Île Bourbon, aujourd'hui

connue comme La Réunion, puisque le bateau souffre une avarie. Le jeune homme y reste quarante-cinq jours durant lesquels il découvre les éléments exotiques qui nourriront toute sa poésie : la mer, les parfums enivrants des Tropiques (le benjoin, l'encens, le musc, le coco, etc.), les évasions lointaines, soit *l'ailleurs*, le charme et la volupté de la beauté noire qui le subjugué. À partir de cet instant, il rend un culte fervent à la peau couleur d'ébène, exactement sept ans avant l'abolition de l'esclavage en 1848, ainsi que le relate l'excellent reportage réalisé par Réunion la 1ère (2018). Il convient de souligner que ce périple qui s'apparente au départ à une sanction devient ironiquement une véritable illumination : le jeune rebelle tire en réalité profit d'un voyage initiatique qui confirme en lui le poète encore latent, jusqu'alors ignorant de son puissant talent, et qui ressent subitement le besoin urgent de se retrouver à Paris afin de donner libre cours à son inspiration poétique.

Au fil des rencontres parisiennes : le flâneur et le dandy

Ces précisions éclairent, d'une part, le refus définitif de l'idéalisation classique de la Beauté, fondée sur une vision monolithique, occidentale, eurocentriste et, d'autre part, l'admiration pour Eugène Delacroix, le peintre des odalisques exotiques. Notons que ces préférences révèlent un esprit insoumis et transgresseur, avide d'apporter des changements à un art qu'il considère sclérosé et inadapté à son époque. Et pour accomplir cette mission capitale, il lui faut mettre à profit tout son temps, en toute liberté et avec une insouciance absolue. C'est ainsi qu'il adopte à Paris la même attitude de l'héritier fortuné qu'il avait arborée pendant son séjour à La Réunion et qui lui avait permis de jouir du plaisir de découvrir le nouveau, le surprenant, l'inouï ; en un mot, *l'ailleurs*. C'est donc en flâneur qu'il parcourt les rues de la capitale, une certaine allure que María Jesús Godoy Domínguez (2008) de l'Université de Séville décrit ainsi :

Quand l'artiste part à la conquête de la rue en arborant fièrement son rôle de flâneur, ou de passant oisif et solitaire, et se perd parmi la foule uniforme qui y transite —effet de la récente division du travail, qui s'accorde sur une tenue commune pour tous ses membres, et conséquence des exigences minimales de profession, de domicile et de décorum attendues de chacun d'entre eux par la société rationnelle émergente— il le fait aussi pour obtenir de cette dissolution

personnelle dans les flux et reflux humains fortuits de la ville l'accumulation d'expériences à recomposer et à doter de sens par le biais de l'imagination. (13)

Cette citation prouve bien à quel point la présence physique, l'immersion du corps dans la foule résulte indispensable pour Baudelaire qui cherche constamment à expérimenter des sensations fortes qu'il veut sublimer par sa création poétique. L'alchimie issue des correspondances d'où émane l'inspiration baudelairienne nécessite de "descendre dans la ville, sur les pavés, et même dans cette ville qu'est le faubourg, [...] trébuchant sur les mots comme sur les pavés", selon les dires d'Agnès Spiquel (Nantes Université, 2015: 8:15). C'est au cours de ces errances que l'artiste se donne entièrement à l'écoute de ses sens, aiguisés à l'extrême, guettant toute possible rencontre prometteuse ; engagement à générer un changement, suite à l'impact de l'inespéré, de l'étrange, de l'étranger. Par conséquent, l'identité dynamique, protéiforme et empathique de l'artiste moderne engendre un art contrasté.

Une conception de l'art duelle, qui impose par sa nature même le paradoxe comme principe recteur de la Modernité. D'ailleurs, le *Spleen per se* intègre également cette double présence, paradoxale et pourtant incluante : une douleur cosmique doublée d'une angoisse insondable. Baudelaire expérimente la catabase, la descente irrésistible vers un gouffre, un abîme qui s'avère à la fois source de terreur et de jouissance ainsi que le précise Carlo Ossola (2021). Le poète maudit qu'il est devenu partage avec ses contemporains *le Mal du siècle* qui dérive de la mélancolie causée par la perte fatale et irréversible de l'essentiel. De ce vide existentiel naît une quête permanente, désespérée et inexorable, d'un idéal de Beauté ; une Beauté scindée et dichotomique (un véritable oxymore en soi), à la fois canonique et innovatrice, c'est-à-dire historique donc moderne. Cette conception singulière semble surgir de la vision frappante des deux hémisphères, nord et sud, acquise lors de son séjour en Afrique et gravée à tout jamais dans sa chair et dans son esprit. À ce moment-là, il s'est de fait créé une altérité radicale, née de la fusion impossible du monde extérieur et de sa propre intériorité singulière ; ce qui revenait à vivre une expérience éthique (l'acceptation de l'autre dans sa différence) et esthétique (la fascination pour des sensations extraordinaires) qui déterminerait à l'avenir son appréhension de la réalité, fruit d'une perception dévoyée et d'une imagination fougueuse. Une telle orientation marque assurément la fin du désir romantique de la consonance harmonieuse avec la nature puisqu'elle impose désormais l'étrangeté en créant une réalité hostile et chaotique, à travers laquelle déambule le poète décadent sous l'effet des paradis artificiels tels que

le haschich ou l’opium. C’est de fait l’impression qui émane de *La chambre double* de Charles Baudelaire :

Une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement spirituelle [...] À quel démon bienveillant dois-je d’être ainsi entouré de mystère, de silence, de paix et de parfums ? [...] Non ! Il n’est plus de minutes, il n’est plus de secondes ! Le temps a disparu ; c’est l’Éternité qui règne, une éternité de délices !

[...]

Mais un coup terrible, lourd, a retenti à la porte, et, comme dans les rêves infernaux, il m’a semblé que je recevais un coup de pioche dans l’estomac.

Et puis un Spectre est entré. C’est un huissier qui vient me torturer au nom de la loi ; [...]

Dans ce monde étroit, mais si plein de dégoût, un seul objet connu me sourit : la fiole de Laudanum [...] ; féconde en caresses et en traîtrises.

Oh ! Oui ! Le temps a reparu ; le Temps règne en souverain maintenant ; [...] (Baudelaire, 2006: 110-112)

En dépit de ces divergences avec les principes poétiques dominants, le poète parisien adhère à la conception romantique en ce qui concerne la certitude d’être investi d’une mission quasi divine. Imbu de cette fonction, il voue corps, âme et esprit à sa vocation de critique et de rhapsode, de théoricien et de prosateur poétique, sans nulle concession, ne ménageant aucun effort. Il œuvre tant et si bien dans ce sens qu’il opte pour se démarquer à simple vue, pour se distinguer par son apparence singulière, pour ne pas dire excentrique. Afin d’afficher son style artistique, Baudelaire fait sien le costume de Théophile Gautier, l’inventeur du dandysme ; ce poète de l’art pour l’art, dont il ne suivra pas l’axe créateur, mais qu’il considérera toujours comme son maître au point de lui dédier *Les Fleurs du Mal*. Le fondateur du Parnasse, comme chacun sait, préconise la pratique d’un art épuré, au plus près de l’Idéal dépourvu de tout intérêt social ou politique, de toute utilité revendiquée ; sa raison d’être culmine par l’atteinte d’une forme sculptée à la façon des émaux et camées qui va de pair avec l’austérité d’une tenue noire, stricte et soignée, exposant par sa seule présence le deuil de son allégresse. Sans doute est-ce la manière la plus éloquente d’intégrer dans un même symbole visuel l’intégrité de la personne et du poète ; en concrétisant ainsi le dandysme dans sa manière de se vêtir et d’agir, simple et élégante, sévère et divergente, stoïque et transcendante. Image vivante du flâneur, Baudelaire érige le dandysme au rang d’allégorie errante. S’agirait-il là d’une représentation hypertrophiée

du moi, indispensable, selon ses concepteurs, à la métamorphose d'envergure dont ils étaient les mentors ?

Le théoricien allemand de la réception, Hans Robert Jauss (2015), note à ce sujet le changement d'identité historique que représente l'usage particulier de l'allégorie dans ce contexte. Pour ce faire, il tient compte du genre spirituel auquel appartient cette figure de style depuis le Moyen Âge. La nouvelle expérience esthétique permet à l'œuvre d'art de " renouveler la perception des choses, émoussée par l'habitude " (Jauss, 2015 : 144). Porteuse de cette *aisthesis* actualisée, l'allégorie introduit la lyrique moderne selon laquelle l'homme cherche une issue à son malheur, déchiré qu'il est entre Dieu et Satan, condamné à la solitude et privé de salut. Dans ce sens, le dandy décrit par Baudelaire (1976) incarne l'aspiration à l'éternel, à l'infini : " Car il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel " (626-627). Le recours allégorique aiguise l'esprit, avive l'expression et enrichit le style. En résumé, il rénove l'expression poétique et intensifie son pouvoir de transcendance.

En guise de lien à travers les siècles, cette allégorie errante du dandy évoque la sculpture de *L'Homme qui marche* d'Alberto Giacometti, une silhouette famélique mais puissante, déterminée à partir en quête de la vérité, de sa vérité ; recherche ascétique et métaphysique, à la fois athée et mystique, d'une vérité éclairée. Le poète et le sculpteur se fondent dans cette image spéculaire de l'homme moderne errant dans l'espace parisien pour construire pas à pas une œuvre pérenne, au détriment de leur propre santé physique et mentale. À travers le portrait qu'il dresse du dandy, figure complexe s'il en est, érigée en effigie de la Modernité, Baudelaire (1999c) convainc le lecteur de la légitimité historique d'une telle attitude :

Que ces hommes se fassent nommer raffinés, incroyables, beaux, lions ou dandys, tous sont issus d'une même origine ; tous participent du même caractère d'opposition et de révolte ; tous sont des représentants de ce qu'il y a de meilleur dans l'orgueil humain, de ce besoin trop rare chez ceux d'aujourd'hui de combattre et de détruire la trivialité. De là naît chez les dandys, cette attitude hautaine de caste provocante, même dans sa froideur. [...] Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences ; [...] Le dandysme est un soleil couchant comme l'astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie. [...] C'est bien là [...] ces attitudes toujours calmes mais révélant la force, qui nous

font penser, quand notre regard découvre un de ces êtres privilégiés en qui le joli et le redoutable se confondent si mystérieusement : “Voilà peut-être un homme riche, mais plus certainement un Hercule sans emploi.” (537-539)

Baudelaire (1999c) souligne avec une emphase soutenue sa résolution inflexible de suivre son propre chemin, sans la moindre concession à qui que ce soit. Il réitère son adhésion inconditionnelle à une religion “ travestie ”, professée par un être réellement exceptionnel doté de “ dons célestes que le travail et l’argent ne peuvent concéder ” (538). Sous cette optique, le poète apparaît investi d’une mission cruciale, à la fois vitale et létale ; dualité extrême qui rappelle la lecture déconstructrice réalisée par Jacques Derrida de l’écriture envisagée par Platon comme pharmakon, à la fois remède et poison. Tout artiste résulte en même temps libre et prisonnier de sa passion ; il est enthousiasmé dans le sens étymologique du terme : inspiré, c’est-à-dire, possédé par les dieux et les démons et, par conséquent, fasciné par sa propre image, tout à la fois séduit et terrorisé. L’image que le poète construit de lui-même dans le poème intitulé “ La voix ” correspond réellement à cette dualité :

Mon berceau s’adossait à la bibliothèque
 Babel sombre, où roman, science, fabliau,
 Tout, la cendre latine et la poussière grecque,
 Se mêlaient. J’étais haut comme un in-folio.
 Deux voix me parlaient. L’une, insidieuse et ferme,
 Disait : “ La Terre est un gâteau plein de douceur ;
 Je puis (et ton plaisir serait alors sans terme !)
 Te faire un appétit d’une égale grosseur. ”
 Et l’autre : “ Viens ! Oh ! viens voyager dans les rêves,
 Au-delà du possible, au-delà du connu ! ”
 Et celle-là chantait comme le vent des grèves,
 Fantôme vagissant, on ne sait d’où venu,
 Qui caresse l’oreille et cependant l’effraie.
 Je te répondis : “ Oui ! douce voix ! ” C’est d’alors
 Que date ce qu’on peut, hélas ! nommer ma plaie
 Et ma fatalité. Derrière les décors
 De l’existence immense, au plus noir de l’abîme,
 Je vois distinctement des mondes singuliers,

Et, de ma clairvoyance extatique victime,
Je traîne des serpents qui mordent mes souliers [...]. (Baudelaire, 1999a: 231)

Sous l'égide de la Modernité

Voyant, visionnaire, Baudelaire l'est sans nul doute quand il calque dans ses écrits une réalité paradoxale, surgie de ses observations mais aussi de ses propres perceptions et imaginations (souvent excessives car imprégnées des paradis artificiels), qui concentrent le moderne et le classique, entrelacés dans une union lourde de tensions. Le poète et critique d'art s'affirme en tant que voyeur sagace des métamorphoses irréversibles de son époque, dérivées d'une dynamique sociale affolée, d'un rythme effréné, inusuel et perturbant, effet de l'aliénation du soi-disant progrès industriel et scientifique ; une illusion de bien-être qu'il scrute d'un œil désenchanté. Dans la mesure où il se considère chargé d'une fonction primordiale consistant à révéler au commun des mortels les invisibles desseins de la société de son temps, il se soumet à l'obligation de montrer le Bien et le Mal qu'il est seul capable d'entrevoir.

La définition duelle de la Modernité émerge de ce contexte complexe afin d'illustrer ce que Baudelaire (1999c) nomme la double postulation, c'est-à-dire, l'union de binômes antagoniques qui construisent l'univers : “ La modernité, c'est le transitif, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable ” (518). Curieusement, le théoricien trouve l'expression optimale de cette ambivalence dans les dessins de Constantin Guys, un artiste-imagier habile, capable de prolonger “ le portrait moral, changeant, vivant de ce qui est éphémère [...] d'exprimer l'essentiel, en peignant la vie réelle ; d'être un miroir plus vrai que l'original ” (Moulinat, 1999: 37). À travers ses dessins et lithographies, l'artiste aux multiples instantanés croqués au hasard des rencontres, relate la chronique de la vie parisienne en la saturant d'une touche très personnelle. Baudelaire souscrit entièrement à cette conception de l'art où la réalité s'imprègne de ce que l'artiste pense, ressent et imagine. L'œuvre acquiert ainsi un cachet original et unique grâce à la vue *en nouveauté* de chaque créateur, tel qu'il a été mentionné auparavant. D'où le caractère spéculaire de chaque composition de Constantin Guys qui parvient à immortaliser les instants de sa propre Modernité : le présent dominant mais nettement marqué par les traits du passé choisis minutieusement par l'artiste. De fait, Baudelaire privilégie avant tout la liberté avec laquelle chacun représente sa contemporanéité, se

démarque des canons imposés par les académies. Ce faisant, il donne à comprendre que l'art pur, enthousiaste, crée une magie suggestive qui contient en même temps l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même. Vus sous l'angle de la Modernité, les dessins de Constantin Guÿs tout comme les peintures d'Eugène Delacroix irradiant une vitalité inédite et gardent la mémoire de leur présent ; aptes, par conséquent, à perdurer comme classiques pour les temps à venir. Le critique d'art dédie d'ailleurs des éloges dithyrambiques au peintre qui sait représenter l'exaltation des révolutionnaires de 1830 tout aussi bien que la douleur d'une orpheline dans un cimetière ou encore la sensualité des femmes discourant dans un harem à Alger. Pour cette polyvalence Baudelaire (1999d) ne tarit pas d'éloges envers le maître de tous les temps :

Dès longtemps il a tout dit, dit tout ce qu'il faut pour être le premier —c'est convenu— il ne lui reste plus —prodigieux tour de force d'un génie sans cesse en quête du neuf— qu'à progresser dans la voie du bien —où il a toujours marché [...] M. Delacroix est plus fort que jamais, et dans une voie de progrès sans cesse renaissante, c'est-à-dire qu'il est plus que jamais harmoniste (55).

Il ajoute à propos de *La Madeleine dans le désert* que Delacroix est “ le peintre le plus original de tous les temps antiques et de tous les temps modernes [...] capable de dessiner d'une manière impromptue et spirituelle ” (Baudelaire, 1999d : 58). L'œuvre du grand peintre manifeste la maîtrise absolue des mouvements, des couleurs harmonieuses, de la composition symbolique, de l'habileté du trait ; caractéristiques qui, à l'instar des synesthésies évoquées dans “Les correspondances” baudelairiennes transcendent la simple réalité et nous permettent d'accéder à *l'ailleurs*. Ces génies nous offrent un univers parallèle au monde quotidien, souvent âpre et hostile, grâce à leur inspiration féconde et généreuse afin d'éviter le pire lorsque nous faisons face à une réalité impitoyable.

L'art poétique

Exigeant et méthodique aux niveaux théorico-critique et poétique, Baudelaire (1999b) nous lègue un poème intitulé “À une passante”. Ce sonnet illustre, selon moi, le processus créateur artistique du poète maudit, représentatif de la Modernité tant en poésie qu'en peinture. Ces quatre strophes ouvrent à elles seules, à manière de

transition, la voie vers des horizons très prometteurs puisqu'elles convoquent déjà l'allusion ésotérique du symbolisme, le rêve surréaliste, le désenchantement postmoderne et l'aporie contemporaine, entre autres indices prophétiques. Il s'avère donc essentiel de l'analyser dans cette optique afin d'en recueillir la substantifique moelle ainsi que le conseillait Rabelais.

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit ! — Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais ! (Baudelaire, 1999b: 145)

En proie à une soudaine inspiration, le poète suit le pas furtif d'une passante, une flâneuse peut-être, une sœur errante, telle une apparition, une révélation, une épiphanie. Tout d'abord, surgie d'on ne sait où, elle s'impose, solitaire et distante, altière et indifférente à la multitude urbaine d'où provient une agitation bestiale exténuante. Près de là, aussi seul qu'elle et lui ressemblant comme un frère ou un amant, le poète ne la quitte pas des yeux, littéralement altéré. Il la regarde, tous ses sens en éveil, dans l'espoir de capter au moins pour un instant, si fugace soit-il mais inoubliable, la Beauté idéale du présent.

Une Beauté irrésistible mais inaccessible, splendide mais vêtue de deuil, visible mais mystérieuse, un corps présent à l'allure excessivement sensuelle qui évoque pourtant une statue rigide de l'Antiquité gréco-romaine. De toute évidence, cette vision rassemble plusieurs binômes antinomiques : le présent et le passé, le transitoire

et le pérenne, le circonstanciel et l’immuable ; la vie et la mort, Eros et Thanatos. Le poète nous offre une allégorie oxymorique dans le sens où l’union des contraires forme un paradoxe incluant qui structure la conception de l’art moderne. À cette propriété s’ajoute la formidable illusion kinesthésique de la scène qui nous donne la sensation de participer à une sorte de court métrage. Par sa puissance évocatrice, le poème incite à la représentation cinématographique de la non-rencontre dont nous sommes les témoins. Cette allusion anticipatrice implique d’autres aspects essentiels de l’esthétique avant-gardiste baudelairienne. Sans nul doute, la conjonction de l’intuition et de l’imagination individuelles pour parvenir à la création poétique sublime poursuit le but principal qui consiste à combler l’espace d’un instant la brèche entre les deux mondes antagoniques, le monde réel et le monde parallèle de l’artiste.

Anxieux de parvenir à l’harmonie, jusqu’alors inaccessible mais toujours désirée, le poète recourt aux correspondances entre les deux univers par le biais des synesthésies. En effet, à la lecture du poème notre sensibilité se voit sollicitée par l’ouïe (“La rue assourdissante autour de moi hurlait”), la vue (“Agile et noble, avec sa jambe de statue”), le toucher (“d’une main fastueuse Soulevant, balançant le feston et l’ourlet”) et le goût (“Moi, je buvais [...] la douceur qui fascine et le plaisir qui tue”). En nous submergeant dans son univers sensoriel, le poète transcende notre réalité immédiate, visible et tangible, pour atteindre une dimension que Francis Moulinat (1999), en tant qu’auteur de la Présentation à l’édition ici référée des *Écrits sur l’art*, appelle surnaturaliste : “Dextérité, maîtrise des moyens artistiques, facultés créatrices, inventions sont les qualités mises par Delacroix au service d’un art *surnaturaliste* selon le mot d’Henri Heine. Ce mot traduit l’idéal contenu dans l’âme humaine, né des données de la nature, mais remodelées, investies d’un sens qui la transcende et la transfigure” (28-29). À ce néologisme, le poète et critique préférera celui de surnaturaliste, anticipant ainsi le surréalisme. Le lecteur ou la lectrice que nous sommes répond alors à cette invitation à partager la vision mystique du poète qui poursuit inlassablement sa quête de l’ailleurs, un au-delà où se mêlent le réel et le spirituel, le quotidien et le mystère, l’ordinaire et le fantastique, le grotesque et le sublime. S’il est vrai que cette recherche demeure insatisfaite, il n’en reste pas moins qu’elle sert de stimulus permanent à la création poétique en perpétuel renouveau. L’éloge de Victor Hugo écrit le 30 août 1857, depuis Hauteville-House suffit à confirmer la valeur hors pair de l’entreprise baudelairienne :

J'ai reçu, monsieur, votre lettre et votre beau livre. L'art est comme l'azur, c'est le champ infini : vous venez de le prouver. Vos *Fleurs du Mal* rayonnent et éblouissent comme des étoiles. Continuez. Je crie bravo ! de toutes mes forces, à votre vigoureux esprit. Permettez-moi de finir ces quelques lignes par une félicitation. Une des rares décorations que le régime actuel peut vous accorder, vous venez de la recevoir. Ce qu'il appelle sa justice vous a condamné au nom de ce qu'il appelle sa morale ; c'est là une couronne de plus. Je vous serre la main, poète. (Hugo, 1973 : 186)

Nous ne pouvons en effet, qu'admirer les quatre strophes à la structure parfaite qui s'entrelacent au tempo d'une chorégraphie envoûtante que nous pourrions dessiner comme suit. Dans un premier mouvement, l'apparition mythique de la femme s'empare du poète, l'emprisonne, le possède par le pouvoir de sa pure beauté. Puis, à son tour, le poète s'empare de la passante lorsqu'il éprouve la passion érotique mêlée à l'ivresse inspiratrice. Mais soudain, cet élan impétueux se voit refoulé par l'indifférence et la disparition subite de celle qui nourrissait tant d'espoir. Eros à peine éprouvé prend vite la saveur amère du souvenir. Le deuil porté par la passante annonçait dès le deuxième vers l'imminence de l'absence. Cependant, il convient de ne pas omettre que cette apparition bien que furtive a réussi à faire renaître le poète ; telle une muse, elle est source constante de création et, comme le dit Victor Hugo dans la citation ci-dessus, l'art est un champ infini et l'artiste-phénix renaît continûment de ses cendres. Un jour prochain, le flâneur rencontrera une autre passante qui lui inspirera une nouvelle plainte. Ce n'est pas autre chose que dit Jacques Dupin, un de nos poètes modernes du XXI^{ème} siècle dont les réflexions suivantes sont rapportées par Jean-Christophe Bailly (1999), préfacier du recueil intitulé *Le corps clairvoyant* de Jacques Dupin :

Ce que dit Jacques Dupin, et ce qu'il dit, je crois, dans tous ses textes, c'est au fond que le manque est l'état natif du poème, c'est que la poésie est le genre même du manque, le genre même du tourment, mais que cette détresse qui la conduit est aussi ce qui la tient dans le langage comme une demande incessante de vérité. [...] "Absente, la poésie l'a toujours été. L'absence est son lieu, son séjour, son lot", dira Jacques Dupin [...] c'est un tourment, c'est le mouvement même de l'inachevable, dont la poésie est la forme passionnée. (16-17)

Considérations conclusives

Par sa nature même, la Modernité est volatile et itérative puisque chaque époque crée sa propre Modernité. Elle s'enrichit insatiablement du génie innovateur de l'artiste qui se tient toujours à l'affût du moindre appel de ses sens. Perdu dans sa solitude mais aliéné à sa cause esthétique, l'adepte entreprend sans cesse un nouveau chemin, mû par la quête d'un idéal, son énergie vitale. Quelques années après l'ère baudelairienne, Marcel Proust mènera sa propre recherche pour vivre une vie plus intense, plus glorieuse à travers l'écriture littéraire qu'il nommera selon sa mystique toute personnelle, l'Adoration perpétuelle. Actuellement, Pascal Quignard continue au cours d'une infatigable errance son odyssée personnelle qu'il nomme *Le dernier royaume*. Il est clair que l'art bénéficie depuis la Modernité d'une aura sacrée, spirituelle, et pourtant essentiellement humaine.

Références bibliographiques

BAILLY, Jean-Christophe. (1999). “Préface”. In Jacques Dupin, *Le corps clairvoyant* (pp. 7-20). Gallimard.

BATAILLE, Georges. (1957). *La littérature et le mal*. Gallimard.

BAUDELAIRE, Charles. (1976). *Œuvres complètes* (Claude Pichois, Ed.). Gallimard II.

BAUDELAIRE, Charles. (1999a). “La voix”. In *Les Fleurs du Mal* (pp. 231-232). Librairie Générale française.

BAUDELAIRE, Charles. (1999b). “À une passante”. In *Les Fleurs du Mal* (p. 145). Librairie Générale française.

BAUDELAIRE, Charles. (1999c [1992]). “Le Peintre de la vie moderne”. In *Écrits sur l'art* (pp. 503-552). Librairie Générale française.

BAUDELAIRE, Charles. (1999d [1992]). “Salon de 1845”. In *Écrits sur l'art* (pp. 49-121). Librairie Générale française.

BAUDELAIRE, Charles. (2005). “Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains”. In *Écrits sur la littérature* (pp.255-402). Librairie Générale française.

BAUDELAIRE, Charles. (2006 [1948]). *Le Spleen de Paris*. Gallimard.

- FABULA: LA RECHERCHE EN LITTÉRATURE (2011, 2 mars). “J. Larue-Tondeur, *Ambivalence et énantiosémie. Des tendances et désirs de la psyché au langage et à la poésie*” (en ligne). Consulté le 27 août 2021 de https://www.fabula.org/actualites/j-larue-tondeur-ambivalence-et-enantioseme-des-tendances-et-desirs-de-la-psyche-au-langage-et-a-la-_43238.php
- GODOY DOMÍNGUEZ, María Jesús. (2008). “Pasajes: El pintor de la vida moderna, de Charles Baudelaire”. *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, (7). <https://revistascientificas.us.es/index.php/fedro/article/view/12703>
- HUGO, Victor. (1973). *Études Baudelairiennes*, 4/5, 185-197.
- JAUSS, Hans Robert. (2015 [1972]). *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard.
- MOULINAT, Francis. (1999). “Présentation”. In Charles Baudelaire, *Écrits sur l’art* (pp. 7-38). Librairie Générale française.
- NANTES UNIVERSITÉ. (2015, 12 mayo). “Agnès Spiquel - Baudelaire et la ville : le beau, envers et contre tout” (fichier vidéo). Consulté le 8 mars 2022 de <https://mediaserver.univ-nantes.fr/videos/agnes-spiquel-charles-baudelaire-au-carrefour-du-xixe-siecle/>
- OSSOLA, Carlo. (2021). *Les 100 mots de Baudelaire*. Presses Universitaires de France.
- QUESNEL, Michel. (1987). “Le portrait de mon père”. Baudelaire solaire et clandestin (pp. 115-139). Presses Universitaires de France.
- RÉUNION LA 1ÈRE. (2018). “Baudelaire et La Réunion” (fichier vidéo). Facebook. Consulté le 13 août 2021 de <https://www.facebook.com/reunionla1ere/videos/ baudelaire-et-la-r%C3%A9union/2162936477281358/>



LA MINUCIOSA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE LUCIEN DE RUBEMPRÉ
EN LA *COMÉDIE HUMAINE* DE HONORÉ DE BALZAC

THE MINUTE CONSTRUCTION OF THE CHARACTER LUCIEN DE RUBEMPRÉ
IN HONORÉ DE BALZAC'S *COMÉDIE HUMAINE*

Diego MEJÍA ESTÉVEZ

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: diego.mejia.estevez@gmail.com

Resumen

Este artículo describe diversos elementos constituyentes del personaje Lucien de Rubempré (aparecido en *Illusions perdues* y *Splendeurs et misères des courtisanes* de Honoré de Balzac): los paratextos que permiten comprender sus filiaciones, su faceta como artista literario, su experiencia como dandi y las interacciones que sostiene con otros personajes y que sellan su destino. Mediante el diálogo con propuestas teóricas y críticas específicas de entre las numerosas que han comentado *Illusions perdues*, en especial aquí del entorno italiano, se muestra cómo distintos aspectos del método realista tienen un vínculo estrecho con la construcción de este héroe y sus escenarios. Asimismo, la comparación con otras creaturas ficcionales del mismo sistema, es decir de la *Comédie humaine*, exponen con claridad las obsesiones de Balzac y las invariantes que imprimió a algunos personajes que se hicieron portavoces de su poética y visión de mundo. Se concluye al enfatizar, con diversos ejemplos, la complejidad y polivalencia de un héroe que sirve para establecer reflexiones metaliterarias y, sobre todo, enlazar los destinos y aventuras de otros personajes de primer orden en el universo de la *Comédie*.

Palabras clave: Lucien de Rubempré; realismo; Balzac; *Illusions perdues*; héroe artista; *Comédie humaine*

Abstract

This article describes various constituent elements of the character Lucien de Rubempré (*Illusions perdues* and *Splendeurs et misères des courtisanes*): the paratexts that allow us to understand his affiliations, his facet as a literary artist, his experience as a dandy and the interactions he has with other characters that seal his destiny. Through the dialogue with theoretical proposals and specific criticisms from among the many who have commented on *Illusions perdues*, especially here from the Italian environment, it is shown how different aspects of the realistic method are closely linked to the construction of this hero and its settings. Comparisons with other fictional creatures of the same system, that is, the *Comédie humaine*, clearly exposes the author's obsessions and the invariants he imprinted on some characters who became spokespersons of his poetics and worldview. It concludes by emphasizing, with various examples, the complexity and versatility of a hero that serves to establish metaliterary reflections and, above all, to link the destinies and adventures of other leading characters in the universe of the *Comédie*.

Keywords: Lucien de Rubempré; realism; Balzac; *Illusions perdues*; artist hero; *Comédie humaine*

El poeta Lucien de Rubempré es uno de los personajes más importantes del monumental entramado narrativo que Honoré de Balzac organizó, en cierto momento, bajo el título de *Comédie humaine*.¹ Esto, sobre todo, a causa de sus interacciones con las otras figuras principales de dicha obra, como Vautrin y Eugène de Rastignac, y debido a protagonizar la epopeya de la industria editorial y el sistema artístico parisinos, quizá el conflicto que más apasionó a Balzac por sentirlo tan propio.

Illusions perdues (1837-1843, parte de las *Scènes de la vie de province*) es el libro que sirve para presentar a Lucien en dicho universo narrativo, mientras que *Splendeurs et misères des courtisanes* (1838-1847, parte de las *Scènes de la vie parisienne*) prosigue el relato de sus andanzas, las cuales lo llevan a compartir escenario precisamente con Jacques Collin —quien, al final de *Illusions perdues*, se presenta bajo la máscara de un supuesto abate español llamado Carlos Herrera—, uno de los más profundos trazos del novelista francés y que ejerce su influencia en numerosas vidas novelescas de su obra. Del mismo modo, se hacen algunas referencias a Lucien en otros sitios de la *Comédie*, por ejemplo en *Madame Firmiani* (1832 en la *Revue de Paris*). Cabe destacar que *Illusions perdues* y *Splendeurs et misères des courtisanes* son, a su vez, extensas obras en su momento divididas en varias partes y publicadas por separado. En el caso de la primera, estas divisiones ostentan los siguientes títulos: “Les Deux Poètes”, “Un grand homme de province à Paris” y “Les Souffrances de l’inventeur”. Considero relevante este preámbulo a causa del lugar que el autor concedió a diversos elementos paratextuales de su obra, como se constata al pensar en la compleja fragmentación de la *Comédie* en las varias “Scènes” y los diversos “Études”. Del mismo modo es de carácter central el famoso “Avant-propos” que detalla la poética del autor y sus intenciones.

Para dimensionar la cuidadosa construcción del poeta Lucien, uno de los personajes más influyentes de la novelística del siglo XIX, basta con acudir a las primeras líneas del libro, donde resalta la dedicatoria a Victor Hugo. Cuando Cesare Segre (1985: 16) busca explicar las particularidades del lector y sus tipos hace referencia al *dedicatio expícito* y al *lector predilecto*. Acerca del primero opina que su elección es de “naturaleza cortesana” y “oportunista”. Menciono esto ya que Balzac, por su lado, hace hincapié en dos puntos de su dedicatoria: resalta el mérito de Hugo por

1 Por ejemplo, Luigi Capuana (1882) recuerda este proceso, cuya anécdota retrata a Balzac contando con gran entusiasmo a su hermana, Laure Surville, la genial idea que ronda por su cabeza, es decir la de una estructura más grande que subsuma sus diversas novelas.

pertenecer a esa clase de artista que posee el don de la genialidad de forma temprana; busca asimismo que el “nom victorieux” del romántico ayude a que su libro triunfe. Según Jacques Noiray (2013), inicialmente el paratexto sólo aparece en la edición Furne, pero, ya que su importancia textual es insoslayable, se reintegra para la edición de la Bibliothèque de la Pléiade de Gallimard, fijada por Marcel Bouteron, como en la edición del mismo Noiray para Folio classique (también de Gallimard). La dedicatoria es la siguiente:

Vous qui, par le privilège des Raphaël et des Pitt, étiez déjà grand poète à l'âge où les hommes sont encore si petits, vous avez, comme Chateaubriand, comme tous les vrais talents, lutté contre les envieux embusqués derrière les colonnes ou tapis dans les souterrains du journal. Aussi désiré-je que votre nom victorieux aide à la victoire de cette œuvre que je vous dédie, et qui, selon certaines personnes, serait un acte de courage autant qu'une histoire pleine de vérité. Les journalistes n'eussent-ils donc pas appartenu, comme les marquis, les financiers, les médecins et les procureurs, à Molière et à son théâtre ? Pourquoi donc *La Comédie humaine*, qui *castigat ridendo mores*, excepterait-elle une puissance, quand la presse parisienne n'en excepte aucune ? Je suis heureux, monsieur, de pouvoir me dire ainsi votre sincère admirateur et ami. (Balzac, 2013: 61)

Balzac alude a la anécdota según la cual Hugo —su dedicatorio explícito—, con tan sólo catorce años, participó en un certamen literario cuyo jurado no creyó que alguien de dicha edad escribiera tales poemas. “Être un Chateaubriand ou rien du tout” fue la contestación de Hugo en tal circunstancia. Esta respuesta es comparable a la declaración de otro de los artífices balzaquianos, el escritor Raphaël de Valentin en *La Peau de chagrin* (1831): “Moi! J'ai souvent été général, empereur ; j'ai été Byron, puis rien” (Balzac, 2007: 495). Es significativo que éstas sean las palabras de un joven apenas llegado a París para escribir allí su gran obra, cuando fantasea, en una humilde buhardilla, con sueños de grandeza. Las pretensiones y sueños de Lucien, a quien el narrador llama alguna vez “Chateaubriand de L'Houmeau”, son de muy similar naturaleza, como se verá más adelante.

Si hay ciertas afinidades entre los héroes balzaquianos que se dedican a algún arte, en especial hay numerosas coincidencias entre los héroes de *Illusions perdues* y de *La Peau de chagrin*; específicamente aquí reluce el que su creador desee que formen parte de un linaje que los entronque con Chateaubriand y con el mismo Hugo a causa de su talento temprano.

Origen e identidad del personaje

Illusions perdues, como bien se sabe, es el cuadro de la desesperada búsqueda del poeta Lucien por alcanzar la gloria artística en el París del que Émile Zola, Charles Baudelaire y el propio Balzac hicieron un mito literario. Lucien es un joven dotado de la sensibilidad y el talento necesarios para gestar grandes obras, pero cuya ubicación social, y hasta geográfica, traza una situación de arranque en la que el éxito pareciera un camino vedado, en consonancia con su contemporáneo Julien Sorel de *Le Rouge et le Noir* (1830).

Dicha situación está también ligada a su nombre. Lucien de Rubempré, o Lucien Chardon, ostenta una compleja identidad que será centro de diversas tensiones a lo largo de su vida narrada. Estos juegos de metamorfosis y ocultamiento se vinculan a la ductilidad que el novelista busca conferir a las creaciones de su universo narrativo que circulan por diversos parajes de la *Comédie*, cambian de oficio, clase social y, sin lugar a dudas, de nombre. Ya Mario Lavagetto, a propósito de Raphaël de Valentin, ponía atención en la fuerte carga semántica con que Balzac modela a algunos de sus protagonistas por medio del nombre y la identidad:

Non ha un nome; ha una storia, ma quella storia risulta per il momento inaccessibile. Bisogna lasciar passare una trentina di pagine perché, uscendo in fretta e furia da una porta, vada a sbattere contro tre giovani passanti che lo riconoscono: “Raphaël”. Ancora dieci pagine perché affiori anche il suo cognome: de Valentin. (Lavagetto, 2003: 204)

Ya que el joven desesperado pase a ser Raphaël para el lector y, poco después, Raphaël de Valentin, es de relieve, en la emblemática escena del banquete que sella su pacto con la piel de zapa, la atención en su apellido por parte del notario de Jean-Frédéric Taillefer y Émile Blondet. El diálogo discurre, sí, con la grandilocuencia del amigo que quiere presentar a Raphaël de Valentin como el héroe de su círculo intelectual —con todas las credenciales, incluida la prerrogativa de un linaje por demás aristocrático—; asimismo detona una reflexión de cariz histórico y político donde trasluce que los apellidos, muchas veces, definen el destino:

Que chantez-vous avec votre Valentin tout court ? s'écria Émile en riant, Raphaël de Valentin, s'il vous plaît ! Nous portons un aigle d'or en champ de sable couronné d'argent, becuqué et onglé de gueules, avec une belle devise : NON CECIDIT ANI-

MUS ! Nous ne sommes pas un enfant trouvé, mais le descendant de l'empereur *Valens*, souche des *Valentinois*, fondateur des villes de Valence en Espagne et en France, héritier légitime de l'empire d'Orient. Si nous laissons trôner Mahmoud à Constantinople, c'est par pure bonne volonté, et faute d'argent ou de soldats. (Balzac, 2007: 467-468)

De la misma manera, ese elemento será vital en el caso del poeta Lucien y sus dos herencias familiares. Su padre, un tal Chardon, quien desarrolló revolucionarios experimentos para abaratar los precios del papel, según el narrador, hereda el genio a su hijo, aunque también su humilde apellido. Su madre, en cambio, desciende de una familia aristócrata venida a menos a causa de los convulsos acontecimientos históricos en la Francia de la época. El poeta, siempre fascinado por estos blasones nobiliarios, toma de ella su apellido; su considerable apostura, don que Balzac resalta en numerosas ocasiones, le viene también de vía materna. Son éstos los dos linajes que definen al personaje y que prefiguran su particular destino. Y es la curiosa conjunción de ellos lo que atrae a Louise de Bargeton, la noble dama de provincias que lo invita a leer su poesía ante la pequeña aristocracia de Angoulême y que, luego de unos pocos encuentros, se enamora ardientemente del poeta y escapa con él a París.

Sin embargo, todo esto es sabido mucho después de que comience la novela. En un rasgo típico de la manera balzaquiana (visible, por ejemplo, en *Le Père Goriot* de 1834), el inicio es una larga diégesis que hará de marco a las andanzas de Lucien. De este modo, opera una extensa descripción de las condiciones en que se desarrollaba la imprenta durante el periodo de la Revolución francesa conocido como *Terreur*, que corre al paralelo de la relación del enriquecimiento de Jérôme-Nicolas Séchard. El método puede ser claramente entendido al seguir a Guido Mazzoni, en *Teoria del romanzo*, y su marbete de *paradigma ottocentesco*, dentro del cual se identifica un inicio como el de *Illusions perdues*. El término de Mazzoni es una síntesis del método realista fincada en los siguientes puntos: 1) un modo de narrar que toma préstamos discursivos de las artes de la esfera pública (la pintura y el teatro). 2) El interés por la narración seria de lo cotidiano y sus actores. 3) La búsqueda de una mimesis que no distorsiona o modifica la *realidad*. 4) Un tipo de narrador omnisciente que, debido a su objetividad, se asemeja al historiador. En el ensamble de estos elementos y estrategias se cristaliza esta particular forma de narrar de la que Balzac se hace referente y que consolida. Tanto el inicio de la novela como otros fragmentos de ella regidos por la diégesis se relacionan, particularmente, con esa manera teatral, y:

servono a ricostruire gli antefatti e a creare ponti fra un episodio drammatico e l'altro, mentre la descrizione dei personaggi e degli sfondi precede e incornicia gli eventi formando come due quinte teatrali: una composta di entità invisibili, di forze storiche, sociales, psicológicas, económicas; un'altra composta di entità visibili, di oggetti, di ambientes. (Mazzoni, 2011: 258)

Es así que la acción del narrador en las páginas iniciales a propósito de la imprenta se vuelve un minucioso mecanismo para construir el escenario del héroe; del mismo modo introduce uno de los elementos simbólicos más relevantes de la obra y que se liga de forma indisoluble con Lucien y su destino: el papel. El papel es un motivo central de las *Illusions perdues*, desde su cariz más elemental, en tanto materia, hasta la producción de significados, efecto último del arte literario. Como lo advierte Noiray (2013),

Une des particularités les plus intéressantes d'*Illusions perdues*, c'est que Balzac a voulu y évoquer, dans toutes ses étapes, l'histoire du papier. Rien n'y manque, du début à la fin de la chaîne : la matière première, la fabrication, le produit brut (les feuilles de papier blanc, les rames de papier journal), l'écriture, la typographie, l'impression, la transformation en livres ou en journaux, la consommation finale (la lecture, les cabinets de lecture). (40)

De tal suerte, el novelista muestra la polivalencia de uno de sus motivos dominantes al mencionar prensas, imprentas, impresores y publicaciones, hasta delinear el rol central en la novela de Lucien de Rubempré.

La formación y las interacciones del héroe

Lucien está fuertemente vinculado al papel, de modo similar a su amigo David Séchard. Ellos son los dos poetas, pues, cada uno a su manera, se dan a la tarea de refinar aquella materia en muy diversos sentidos. Como es fácil advertir ya desde el marco paratextual, el dúo de personajes articula el desarrollo de la obra. Estos jóvenes ostentan una fuerte comunión de intereses y pasiones que fragua su amistad, pero también un genio que el narrador detalla y particulariza en los términos siguientes:

Tous deux, l'esprit gros de plusieurs fortunes, ils possédaient cette haute intelligence qui met l'homme de plain-pied avec toutes les sommités, et se voyaient

jetés au fond de la société. Cette injustice du sort fut un nœud puissant. Puis tous deux étaient arrivés à la poésie par une pente différente. Quoique destiné aux spéculations les plus élevées des sciences naturelles, Lucien se portait avec ardeur vers la gloire littéraire ; tandis que David, que son génie méditatif prédisposait à la poésie, inclinait par goût vers les sciences exactes. Cette interposition des rôles engendra comme une fraternité spirituelle. (Balzac, 2013: 87-88)

Las diferencias sutiles que los distancian sellan también sus distintos futuros, y ponen a Lucien camino a París, el París balzaquiano que ejemplifica con mayor claridad lo que Franco Moretti (1999a) ha llamado una “gigantesca ruleta” a propósito de las interacciones a las que se ven expuestos los personajes en el escenario por excelencia de la novela decimonónica —en especial cuando se trata de un *Bildungsroman* o un *Künstlerroman*—: la ciudad:

Pero si el número de personajes aumenta hasta diez, o veinte, se hace posible (y en realidad inevitable) ampliar el espectro social hasta comprender clases incluso muy distantes y hostiles entre sí: el sistema narrativo se complica, se vuelve inestable, y la ciudad se transforma en una gigantesca ruleta, en que amigos y adversarios se combinan en las formas más extrañas, en una partida que permanece abierta por mucho tiempo y puede terminar de muchas maneras distintas. (Moretti, 1999a: 72-73)

La multiplicidad de los estadios del papel encuentra un correlato en lo diverso de las personas y los lugares que Lucien encuentra en la ciudad. Se muestran fundamentales las interacciones del héroe, las cuales propician abruptos giros, transformaciones y cambios de escenario. Según Mazzoni (2011), la novela realista —especialmente aquella de la primera mitad del siglo XIX—, de modo típico, “si incentra sull'accadere presente e intersoggettivo, proprio come il teatro. L'essenziale riguarda i rapporti pubblici fra le persone e si compone di entità massicce, visibili e udibili: scene, azioni, gesti, discorsi” (260). Esto guarda relación directa con esa cercanía del discurso novelístico y las formas teatrales, de modo que la diégesis construye la atmósfera de la novela, pero es la mimesis la que concentra los núcleos del relato y los vuelcos que definen la existencia narrada.

Al llegar a París con Louise, el joven debe enfrentarse al gran mundo: conoce a la marquesa Jeanne-Clémentine-Athénaïs d'Espard —prima de Louise— y a los petimetres más conspicuos del París de la *Comédie* (como Félix de Vandenesse de *Le*

Lys dans la vallée [1836] y Rastignac, presencia constante del universo balzaquiano); asimismo reencuentra a Sixte du Châtelet, quien confabula en su contra para que sufra el desaire de Louise y los demás, al revelar los pormenores en torno a su pretendido apellido de Rubempré. Abandonado por su amante luego del episodio —que vuelve a corroborar las potencialidades del nombre del personaje—, a su suerte y con apenas algunas monedas, justo a través de ese mismo mecanismo de interrelaciones contingentes, el héroe conoce a otro personaje importante para su porvenir, otro artista, Daniel d'Arthez, en quien vislumbra a un bohemio como él, seguramente porque se cruza con él varias veces tanto en el humilde restaurant Flicoteaux como en la biblioteca. Daniel empatiza con el protagonista, de modo que el poeta pronto ingresa al cenáculo de Quatre-Vents, cuya cabeza fuera Louis Lambert (el desastrado genio en quien Balzac, incluso más que en otros de sus héroes, se retrató a sí mismo), que huyó de París, como lo hará tiempo después Lucien. Allí encuentra un círculo de intelectuales como aquéllos en los que Charles Nodier se inspirara para fundar el suyo.² El diálogo con los miembros del cenáculo forma al joven y la disciplina que con ellos aprende y ejercita parece templar su carácter; empero, su naturaleza inclinada al lujo, la fama y los placeres, en conjunto con su cariz ingenuo y veleidoso, arrastra poco después al artista a practicar el periodismo mercenario. Al inicio de la novela, el narrador habla de este carácter como sello del personaje, aunque también es cierto que coadyuvan las circunstancias familiares: unas altas expectativas malogradas por la muerte del padre y la devoción que le profesan madre y hermana. De ellas comenta el narrador: “La stricte économie de ce ménage rendait à peine suffisante cette somme, presque entièrement absorbée par Lucien. Madame Chardon et sa fille Eve croyaient en Lucien comme la femme de Mahomet crut en son mari ; leur dévouement à son avenir était sans bornes” (Balzac, 2013: 87).

En todo caso, el aprendizaje artístico de Lucien, que había comenzado con los diálogos que sostenía con David, tiene un hondo desarrollo con Daniel, quien hace las veces de editor, gurú, crítico y benefactor. Su enseñanza más aguda sobre el oficio artístico se resume en la sentencia final de una parábola expuesta durante su primera charla: “La patience est, en effet, ce qui, chez l’homme, ressemble le plus au procédé que la nature emploie dans ses créations. Qu’est-ce que l’Art, monsieur ? c’est la Nature concentrée” (Balzac, 2013: 295). A lo largo de la novela, durante sus choques y

2 El cenáculo de Nodier en l’Arsenal, con Hugo y Alexandre Dumas padre, estaba inspirado en comunidades artísticas de las que Nodier tuvo noticia y conoció luego de primera mano.

encuentros con personajes y entornos varios, el poeta tendrá oportunidad de corroborar la validez de dicha sentencia.

De allí se sucede una tercera fase de su formación como escritor, donde Étienne Lousteau lo introduce en el mundillo del periodismo —lo cual ocurre gracias al mismo método de encuentro operado por el azar—. Lousteau es un joven que llegó como él a París con altos sueños y aspiraciones, pero que resulta atraído por el camino fácil que supone el periodismo en el entorno que Balzac retrata magistralmente. El poeta debe seguir a uno u otro gurú, de los que cada uno encarna las dos andanzas del mundo editorial. Como es fácil advertir, Lucien se decanta por el menos áspero camino que le pinta el periodista, y d'Arthez contempla tal asociación con una tristeza que atisba los *mauvais chemins* que esperan al joven poeta: “À son retour, Lucien vit, dans le coin du restaurant, Daniel tristement accoudé qui le regarde mélancoliquement; mais, dévoré par la misère et poussé par l'ambition, il feignit de ne pas voir son frère du Cénacle, et suivit Lousteau” (Balzac, 2013: 326).

Gracias a Lousteau, el héroe se entera del sistema editorial y periodístico que rige París; de la *claque* y de los boletos con que las compañías teatrales retribuyen un comentario elogioso; del temor que puede infundir un crítico entre autores y editores (observa de primera mano, con bastante indignación, cómo Raoul Nathan, a quien tiene por gran novelista, se postra ante Émile Blondet); del modo en que la pluma puede ser una espada al servicio del mejor postor. “A l'aspect d'un poète éminent y prostituant la muse à un journaliste, y humiliant l'Art, comme la Femme était humiliée, prostituée sous ces galeries ignobles, le grand homme de province recevait des enseignements terribles. L'argent ! était le mot de toute énigme” (Balzac, 2013: 361). Es éste el aprendizaje terrible que extrae el joven. A pesar de ello, no deja de entrar al periodismo y resulta bastante hábil para los procedimientos escriturales que éste demanda. Asimismo, queda cada vez más deslumbrado por la cantidad de celebridades que conoce y su imaginación mayormente seducida por las posibilidades que vislumbra. Ya comprendidos los alcances y mecanismos de este género, ve incluso una oportunidad de revancha contra Châtelet y Louise. Se codea con algunos de los hombres que antes lo habían desdeñado, o cuando menos no sabían de su existencia. También es gracias a su introducción en el mundo de los periodistas que conoce a la bella actriz Coralie, quien no tardará en enamorarse profundamente de él.

El tratamiento de los vínculos del artista con las figuras femeninas, en general, está pautado por la dicotomía de la musa y la *femme fatale*. Para observar ejemplos de esto, basta con acudir de nuevo a las andanzas del otro gran escritor de Balzac,

Raphaël de Valentin, quien, al inicio de la novela que protagoniza (me refiero al segundo capítulo, significativamente titulado “La femme sans cœur”), da con la buhardilla que servirá como marco de su bohemia en el hotel Saint-Quentin —donde supuestamente viviera también Jean-Jacques Rousseau—. Llega a dicho establecimiento mientras vagaba entre las calles des Cordiers y de Cluny, aunque más que la asociación del lugar con la morada de Rousseau, aquello que decide al escritor a afincarse allí es la contemplación, fortuita y epifánica, de la joven Pauline, de quien dice que posee una expresión y fisonomía para ser *pintada*. Pauline será su musa y una especie de ángel salvífico con quien compartirá su pobreza, su pasión por el arte, su conocimiento musical; a ella consagrará todo el impulso vital que antes dedicó a la confección de su obra y, luego, a la desbocada concreción de todos sus deseos gracias al talismán mefistofélico con el que pactara.

Retomo la importancia que posee el paratexto del segundo capítulo, el cual no tiene medias tintas para declarar el principal rasgo con que el autor quiere trazar el otro anverso de la moneda, es decir a su *femme fatale*, la condesa Foedora, quien solamente utiliza al escritor para obtener un favor del primo de éste, el duque de Navarreins, situación definitoria para que el joven decida suicidarse. No es en absoluto casual, de nuevo, el nexo de Raphaël con Lucien, ya que sus interacciones con los personajes femeninos se articulan según el mismo patrón. En el caso específico del poeta, éste se desarrolla primero en el vínculo con Coralie y, durante *Splendeurs et misères des courtisanes*, con el de Esther Gobseck. Ambas relaciones siguen el modelo del enlace con Pauline, tanto así que Renato Barilli señala a propósito de ellas:

Ma anche su di lei si stampano le orme di questa fase buonista in cui versa il nostro narratore, sicché anch'essa si muta nel buon genio protettore dei sonni dell'eroe declassato, facendo rinascere l'eterna figura di Pauline, la donna che sa sospendere il codice dell'interesse, la legge inflessibile del denaro per concedersi a un amore puro. In fondo, Rubempré aveva già sperimentato questa dedizione infinita di cui sono capaci le donne, nonostante i tristi destini cui le condanna il fato, attraverso l'attaccamento oltre ogni limite, fino alla morte, che gli aveva riservato Coralie. (Barilli, 2010: s. p.)

Además del amor, la vida narrada de Lucien gira en torno a otros dos grandes ejes: el arte y la posición. A continuación, exploraré estos aspectos y el modo en que determinan el éxito y la caída del poeta.

Esplendor y decadencia de Lucien de Rubempré

Diversos especialistas han señalado una especie de monomanía en los personajes principales de la *Comédie* y, entre las más recurrentes, destaca la avidez de gloria, motivo del cual, como apunta Stefano Agosti (2010), “le cui due figure esemplari ed emblematiche, che ne incarnano rispettivamente l’esito positivo e l’esito negativo, sono Rastignac e Rubempré” (117). El deseo de verse enaltecido atañe tanto al posicionamiento de sus obras en el sistema editorial —o en su defecto a una reputación como la de Blondet—, el favor de las damas más bellas, famosas o refinadas, y una suerte de público reconocimiento en tanto practicante de la elegancia —no es gratuito que una de las derrotas más dolorosas del héroe haya sido presentarse ante Madame d’Espard con un atavío tosco y poco a la moda, lejos del estilo de los dandis que lo circundaban.

Y no es casual entonces que la exitosa etapa del joven en el periodismo coincida con su esplendor en tanto dandi, cuando se torna uno de los más elegantes del París artístico y mundano: “Lucien eut alors des cannes merveilleuses, une charmante lorgnette, des boutons en diamants, des anneaux pour ses cravates du matin, des bagues à la chevalière, enfin des gilets mirifiques en assez grand nombre pour pouvoir assortir les couleurs de sa mise. Il passa bientôt dandy” (Balzac, 2013: 499-500). Asimismo, es precisamente cuando Louise contempla la transformación del poeta provinciano en uno de los *lions* más admirados, una pluma influyente, y amante de una de las más bellas actrices del teatro, que siente el deseo de retomar su vínculo con él. De tal modo, Lucien consigue su revancha, así sea brevemente, y satisface sus inclinaciones de admiración y elegancia:

Ainsi Lucien reparut triomphant là où, quelques mois auparavant, il était lourdement tombé. Il se produisit au foyer donnant le bras à Merlin et à Blondet, regardant en face les dandys qui naguère l’avaient mystifié. Il tenait Châtelet sous ses pieds ! De Marsay, Vandenesse, Manerville, les lions de cette époque, échangeaient alors quelques airs insolents avec lui. Certes, il avait été question du beau, de l’élégant Lucien dans la loge de madame d’Espard, où Rastignac fit une longue visite, car la marquise et madame de Bargeton lorgnèrent Coralie. (Balzac, 2013: 470)

A propósito del dandismo, Susi Pietri (2017) comienza su reflexión sobre la moda balzaquiana con las opiniones que emite el novelista en su *Traité de la vie élégante*

(1833), lo que sirve para enfatizar la importancia de los llamados “fenomeni della *vie extérieure*”. Como se ha visto, la configuración de Lucien está trenzada fuertemente a esta noción de lo externo y, a su vez, ésta se asocia con el método balzaquiano que apoya buena parte de su peso en (de nuevo las palabras son de Mazzoni) “entità massicce, visibili e udibili”. El atavío tiene, en ese sentido, un carácter central en tanto primera impresión visual e índice de la *posición*, que ya señalé como uno de los motores del personaje.

Por lo que respecta a la actividad creadora, reluce el cariz ingenuo y voluble del poeta, quien nunca es capaz de concentrar todos sus esfuerzos en la creación literaria, aunque en realidad tampoco en su proyecto arribista. En la estructura general de la *Comédie*, basada en un sistema de personajes-fuerza en tensión, en lo que Italo Calvino considera una “vera città-giungla” donde “ogni azione ed ogni esplosione di sentimenti paiono risolversi in una prova di salute o di robustezza” (Calvino, 2011b: 31), se intuye el fracaso y la caída en el abismo para un héroe con estas características. Empero, son también éstas las que le conceden un lugar preponderante y sumamente complejo, ya que un personaje como él, ubicado en un rol protagónico, pero sin la fuerza necesaria para luchar por sus ambiciones y afectos auténticos, es susceptible de volverse una suerte de casilla vacía en la que otras fuerzas pueden desplegar su potencia y detonar otros momentos narrativos, como ocurre en el caso de su nexo con Jacques Collin, personaje que, precisamente debido a una enorme fuerza y un talento que Balzac menciona tantas veces, mueve los hilos de numerosos acontecimientos no sólo durante *Splendeurs et misères des courtisanes* sino en diversos momentos y obras del ciclo balzaquiano. Acerca del vínculo de Collin con el poeta, dice el narrador que el primero:

Contraint à vivre en dehors du monde, où la loi lui interdisait à jamais de rentrer, épuisé par le vice et par de furieuses, par de terribles résistances, mais doué d’une force d’âme qui le rongait, ce personnage ignoble et grand, obscur et célèbre, dévoré surtout d’une fièvre de vie, revivait dans le corps élégant de Lucien, dont l’âme était devenue la sienne. Il se faisait représenter dans la vie sociale par ce poète, auquel il donnait sa consistance et sa volonté de fer. (Balzac, 1856: 91)

Es así que estos personajes establecen una relación simbiótica en que Lucien es la cara visible de las ambiciones desmedidas de ambos, y Collin quien las concreta desde las sombras. Y es justo aquí cuando se torna más importante el escenario de *Illusions per-*

dues, cuya teleta teatral —según la terminología de Mazzoni (2011)— está constituida por la fuerza invisible del orden social, cuya lógica tiende a repeler al artista y al ex presidiario, y a obstruir sus objetivos. Los ciclos narrativos que tienen a Lucien como centro se ocupan de una batalla sin cuartel contra la sociedad utilitarista y sus reglas, en la que Balzac sitúa al poeta mártir, su Chateaubriand de L’Houmeau, apoyado por Trompe-la-Mort, villano y antihéroe al que, no obstante, Balzac y Lucien llegan a comparar con Napoléon. Vale recordar que del falso abate es reconocida su fuerza sobrehumana, física y mental, su astucia e, incluso, su sensibilidad. En ese registro, ya desde *Le Père Goriot*, durante un emblemático diálogo, Collin dice a Rastignac: “Je suis un grand poète. Mes poésies, je ne les écris pas : elles consistent en actions et en sentiments” (Balzac, 1891: 131). Así el autor permite que, de algún modo, Collin también se considere poeta, en lo que es, además, una corroboración de la opinión balzaquiana sobre las múltiples variantes de la genialidad.

La manera narrativa de Balzac, basada en la proliferación de *colpi di scena*, por fuerza somete a su héroe a grandes transformaciones, cambios de entorno, reveses y traiciones. En ese sentido es también que el discurso del novelista francés, particularmente en *Illusions perdues*, y luego en *Splendeurs et misères des courtisanes*, tiene un registro teatral basado en abundantes giros de fortuna, reconocimientos y encuentros definitorios, que posee relación no sólo con la estética realista sino también con la forma tradicional del *Künstlerroman*, cuyo motivo por excelencia es el del viaje, lleno de peripecias y aprendizajes, para perfeccionar el oficio artístico.

En consonancia con su pretensión de plasmar el fresco de toda una sociedad, al autor le sirve el marco de un *Künstlerroman* más o menos clásico para practicar lo que Italo Calvino llamó, a propósito de las diferencias entre *Le Chef-d’œuvre inconnu* y la producción posterior de la *Comédie*, una literatura extensiva, es decir una escritura que pretende abarcar la “distesa infinita dello spazio e del tempo brulicanti di multitudini, di vite, di storie” (Calvino, 2011a: 100). Es así que Lucien gesta grandes sueños que lo llevan a abarcar múltiples y vastos escenarios —descritos la mayoría de las veces con cuantioso detalle—; parte de su pueblo a París y luego, sistemáticamente, consigue allanar todas las fronteras de la gran ciudad, y transitar todos sus barrios —Balzac quiere que a través de sus ojos se revele de cuerpo entero la fastuosa y terrible ciudad—. En dicho entorno se desenvuelve, alternativamente, como poeta, periodista, dandi, bohemio y seductor hasta que halla, en el último recoveco de la capital francesa, en la prisión de La Force, el trágico fin de su periplo.

Lucien como artífice de las modas literarias

De los múltiples rostros que componen la efigie novelada de Lucien de Rubempré, Lucien Chardon, o, simple y más precisamente, “el Poeta”, me parece el más sugerente el vinculado a su faceta de artífice por las posibilidades que le otorga a Balzac para exponer sus ideas acerca de la literatura. Por lo demás, es interesante que la postura del personaje en tanto escritor muta de maneras abruptas, justo a partir de sus interacciones, en una corroboración de la fórmula de Mazzoni (2011) con respecto a que “il paradigma ottocentesco si incentra sull'accadere presente e intersoggettivo” (260).

Hay algunos materiales textuales que permiten comprender su perspectiva como artífice y el tipo de escritor que es Lucien. En particular destaca su poema “La tulipe”, que sería el predilecto de Daniel d'Arthez y cuya autoría es, en realidad, de Théophile Gautier. Esto no es casual, pues en el estilo de Gautier traslucen los postulados del parnasianismo que preconizan la búsqueda de la belleza y el desprecio por la utilidad en el arte. El tulipán de Gautier es uno de los motivos que usa del mismo modo en el famoso “Préface” a *Mademoiselle de Maupin* (1835), cuando opina lo siguiente: “je crois qu'il n'y a qu'un utilitaire au monde capable d'arracher une plate-bande de tulipes pour y planter des choux” (Gautier, 1875: 21). De modo complementario, como producto de la presencia o alusión a sus escritos, Balzac delinea a su personaje como un escritor romántico, autor de una novela histórica a la manera de Walter Scott (como se advierte mediante las opiniones del editor Doguereau), que sería a la vez un poeta de un estilo refinado y novedoso a semejanza de Gautier a quien, unos años más tarde, Charles Baudelaire llamaría el “parfait magicien ès lettres françaises” en la consabida dedicatoria de *Les Fleurs du Mal* (1857).

Además, las andanzas del héroe dan oportunidad a Balzac para exponer varios esquemas vitales asociados al arte literario en tanto disciplina, entre los que quizá sea el de d'Arthez el más autorizado por el autor. Cuando el joven poeta entra en contacto con el cenáculo sigue su modelo, el del artista *puro* que sacrifica todo en pos de su creación. Empero, los desbocados sueños y ambiciones del escritor no aceptan otra vía que el vuelo raudo hacia el Olimpo al modo de Belerofonte. Es de notar que este ascenso, sí, motivo frecuente en los personajes de la *Comédie*, es abordado justamente también con una parábola en otro de los sitios angulares de ésta y durante un diálogo que otro de sus héroes más conspicuos, Rastignac, sostiene con Horace Bianchon: “Te souviens-tu de ce passage où il demande [Rousseau] à son lecteur ce qu'il ferait au cas où il pourrait s'enrichir en tuant à la Chine par sa seule volonté un vieux manda-

rin, sans bouger de Paris?” (Balzac, 1891: 163). Este segundo caso, en que Rastignac se sirve de una parábola ajena, sería inverso al que d'Arthez ofrece a Lucien ya que, a la paciencia y disciplina, opone la solución de carácter intempestivo y casi milagroso —que implica, desde luego, una retribución por su carácter mefistofélico— buscada por Rubempré. Por lo demás, los dos pasajes dan cuenta de la encrucijada constante en diversos héroes de la *Comédie* y cuyos desarrollos llegan a ser en extremo disímiles. Basta con recordar los destinos de Vautrin, de Raphaël de Valentin, de Albert Savarus y de los personajes mencionados.

Un artista capaz de ir con las modas y, además, que comprende diversos modelos, géneros y estéticas al conocerlos de primera mano, podría parecer deseable y digno de encomio en algunas épocas. Lucien, con una maleabilidad increíble y con una pluma, al parecer, de prodigioso talento, simplemente escoge mal los géneros que practica y a sus editores. En especial elige de modo incorrecto el momento de dichas asociaciones.

A pesar de la ingenuidad que atribuye a Lucien en otros momentos, el narrador quiere creer con él que el azar y el talento pueden ser una conjunción salvífica. Es así que, en un registro omnisciente, se revela la naturaleza de las esperanzas del joven recién llegado a París, resumidas en su producción artística. “Il se dit vaguement que Paris était la capitale du hasard, et il crut au hasard pour un moment. N'avait-il pas un volume de poésies et un magnifique roman, *l'Archer de Charles IX*, en manuscrit ? il espéra dans sa destinée” (Balzac, 2013: 269). La caída del joven viene con su entrada al periodismo, en un pasaje al que Noiray (2013) llama “L'enfer du petit journal” (46), pues, entre otras cosas, se distancia de la disciplina claustral del artista puro que postulan Daniel d'Arthez y Raphaël de Valentin.

La gran tragedia de Lucien como artista es que deja de confiar en sus obras, que concibió para la posteridad, y abandona la práctica de la poesía y la novela; pone sus esperanzas en el periodismo arribista, un género que ejerce, tantas veces, una noche antes de que se publique, al calor de las copas, con la consigna explícita de apoyar o denostar a personajes en turno, y que configura una poética de lo efímero.

Es por ello que Lucien es un artífice vencido por el mundo que habita y, en términos narrativos, un personaje que se diluye e, incluso, pierde su lugar central y, en el curso de *Splendeurs et misères des courtisanes*, lo delega a ese otro poeta de naturaleza tan distinta: Jacques Collin o Carlos Herrera. Moretti (1999b), concentrado en su exégesis del género de la novela de formación, explícita del siguiente

modo, desde luego con otras consecuencias, la disolución o evanescencia de Lucien en tanto personaje:

Quella stessa duttilità che gli permette di essere costantemente “al passo coi tempi” gli impedisce anche di costituirsi come individualità permanente: lo condanna a non poter essere mai “se stesso”. Prima o poi, tutti i personaggi che gli sono vicini scoprono che, di Lucien, non ci si può fidare. Perché è egoista? Certo. Ma ancor piú perché, al fondo, Lucien non esiste —non esiste come persona. È un essere puramente sociale, un ‘figlio del secolo’, una figurina trasparente che riceve tutto il suo colore da forze immensamente piú grandi di lui. (148)

Esa poética de lo efímero que menciono describe a Lucien en dos aspectos, que guardan, por cierto, estrecha relación: su actividad escritural como periodista y su andadura externa, o *social*, como dandi, y en la que ya reparé más atrás.

Lucien de Rubempré es el artista dandi que siempre quiso ser Balzac, y también Oscar Wilde, o Charles Baudelaire, uno de los más agudos lectores del novelista y conspicuo teórico del dandismo. En el interés de estos autores, y en el diálogo con los críticos y teóricos citados en estas páginas, se ofrece una muestra del influjo que ejerció uno de los héroes más entrañables, complejos y contruidos con mayor minuciosidad en la novela del siglo XIX.

Referencias bibliográficas

- AGOSTI, Stefano. (2010). *Il romanzo francese dell'Ottocento*. Il Mulino.
- BALZAC, Honoré de. (1856). *Splendeurs et misères des courtisanes*. Librairie Nouvelle.
- BALZAC, Honoré de. (1891). *Le Père Goriot*. Calmann Lévy.
- BALZAC, Honoré de. (2007 [1831]). *La Peau de chagrin*. En *La Comédie humaine* (Vol. IV; pp. 429-633). Omnibus.
- BALZAC, Honoré de. (2013 [1837-1843]). *Illusions perdues*. Gallimard.
- BARILLI, Renato. (2010). *La narrativa europea in età moderna. Da Defoe a Tolstoj*. Bompiani.
- CALVINO, Italo. (2011a). *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Mondadori.
- CALVINO, Italo. (2011b). *Una pietra sopra*. Mondadori.

- CAPUANA, Luigi. (1882). *Studi sulla letteratura contemporanea*. Gianotta.
- GAUTIER, Théophile. (1875). *Mademoiselle de Maupin*. Charpentier.
- LAVAGETTO, Mario. (2003). *Lavorare con piccoli indizi*. Bollati Boringhieri.
- MAZZONI, Guido. (2011). *Teoria del romanzo*. Il Mulino.
- MORETTI, Franco. (1999a). *Atlas de la novela europea 1800-1900*. (Stella Mastrangelo, Trad.). Siglo XXI, 1999.
- MORETTI, Franco. (1999b). *Il romanzo di formazione*. Einaudi.
- NOIRAY, Jacques. (2013). “Préface”. En Honoré de Balzac, *Illusions perdues* (pp. 7-56). Gallimard.
- PIETRI, Susi. (2017). “‘Riens’. I paradigmi della moda nell’opera di Balzac”. En Luciana Gentili, Patrizia Oppici y Susi Pietri, *Moda e modi di vita. Figure, generi, paradigmi* (pp. 181-203). Edizioni Università di Macerata.
- SEGRE, Cesare. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Crítica.



TRANSUSTANCIACIÓN DE GÉNERO EN *LA MONTAÑA MÁGICA* DE THOMAS MANN*

GENDER TRANSUBSTANTIATION IN THOMAS MANN'S *DER ZAUBERBERG*

Omar ALCÁNTARA ISLAS

Faculty of Arts

UNIVERSITY OF GRONINGEN | Groningen, Países Bajos

Contacto: o.alcantara.islas@rug.nl

Resumen

La siguiente lectura sobre *La montaña mágica* de Thomas Mann pretende una nueva interpretación de esta novela desde la perspectiva del gender —como acto performativo (Judith Butler)—, bajo la hipótesis de que el tema es central en el relato, al grado de que permite una interpretación que abarca los diversos aspectos de este; a la vez que el tema del gender, según este mismo análisis, posibilita repensar el concepto de Bildungsroman, como un género donde se incluye el mismo texto. Se habla de transustanciación porque existe en la obra una expresión de lo masculino y lo femenino en un equilibrio binario que, si bien reconoce la homosexualidad como algo presente en la novela y en la formación del protagonista, no se decantaría por esta debido a que eso afectaría la visión de un mundo bisexual implícito en la narración en una suerte de alquimia que propugna por una sustancia indefinible en relación con el gender. Tal condición también invita a una crítica de la triunfante y decadente heterosexualidad burguesa de la época donde es evidente que el gender es más fluctuante que lo que pretende esta sociedad.

Palabras clave: género; gender; bisexualidad; literatura alemana; Bildungsroman

Abstract

The following reading on *Der Zauberberg* by Thomas Mann seeks a new interpretation of this novel from the perspective of gender—like a performative act (Judith Butler)—under the hypothesis that the theme is central in the novel, to the extent that it allows an interpretation that encompasses the various aspects of it; while the subject of gender, according to this same analysis, allows us to rethink the concept of Bildungsroman, like a genre where the same text is included. We speak of transubstantiation since there is in the work an expression of the masculine and the feminine in a binary balance that, although it recognizes homosexuality as something present in the novel and in the formation of the protagonist, it would not opt for it due to that this would affect the vision of a bisexual world implicit in the narration in a sort of alchemy that advocates an indefinable substance in relation to gender. Such a condition also invites a critique of the triumphant and decadent bourgeois heterosexuality of the time where it is evident that gender is more fluctuating than what this society claims.

Keywords: gender; Bildungsroman; German literature; bisexuality

* Este artículo pertenece a una investigación mayor que tiene como aspecto central el estudio del *gender* desde una perspectiva histórica en sendos géneros formales pertenecientes a la literatura (*Bildungsroman*) y al cine (*Road movies*). Investigación realizada gracias al apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y la Tecnología de México (Conacyt).

Una de las hipótesis que se plantea en esta investigación¹ es que el elusivo término de modernidad literaria en la literatura anglosajona y en su correspondiente contraparte dentro de la Europa continental está atravesado por la fluidez o el desplazamiento del género (*gender*),² debido al agudo examen de este que hay en sus obras. De otro modo, en la crítica a la tradición literaria que le es previa, donde hay que incluir al realismo y al naturalismo, los escritores modernos expresan en sus narraciones rupturas con lo que se ha establecido en el siglo precedente como norma o “ficción cultural de la división de género” (Butler, 1998: 301).

“Género” (*gender*), o esos “valores, atributos, roles y representaciones que la sociedad asigna a hombres y mujeres” (*Lineamientos generales*, 2013: 23), se entiende aquí, principalmente, a partir del trabajo de Judith Butler (1998), para quien el término es un *performance*, o una actividad, con consecuencias diversas en la existencia. Ya que no hay nada en la naturaleza que defina lo que es propio del hombre, de la mujer o de la diversidad que acontece, estamos ante constructos sociales que van reforzando el concepto de género en todo momento:

El género no está pasivamente inscrito sobre el cuerpo, y tampoco está determinado por la naturaleza, el lenguaje, lo simbólico o la apabullante historia del patriarcado. El género es lo que uno asume, invariablemente, bajo coacción, a diario e incesantemente, con ansiedad y placer, pero tomar erróneamente este acto continuo por un dato natural o lingüístico es renunciar al poder de ampliar el campo cultural corporal con *performances* subversivas de diversas clases. (Butler, 1998: 314)

El pensamiento de Judith Butler, por otra parte, ha demostrado ser fructífero, tanto en lengua inglesa como en lengua alemana, para pensar los conceptos alrededor del *gender* en *Der Zauberberg*, tal como lo demuestran los trabajos de Webber (2004), Bauer (2008, 2009) y Lange-Kirchheim (2015); así como en la noción de que este aspecto, incluso, tendría un efecto en la construcción de “la arquitectura del tiempo narrativo” que emplea Mann en su escritura (Wickerson, 2017: 45).

1 El texto forma parte del primer capítulo de un texto intitulado “Del *Bildungsroman* a la *road movie*: breve historia del desplazamiento del género”, donde se explora el tema del *gender* en el *Bildungsroman* tanto en la época de Goethe —en ese segmento también se aborda el concepto de *Bildungsroman*— como en la modernidad literaria europea.

2 Sin olvidar que si el concepto “literatura” es una invención del siglo xix es posible sostener que el concepto de *gender* es una invención conceptual de mediados del siglo xx (Gill-Peterson, 2021).

Lo que diferencia a este trabajo de los antes citados es el énfasis en una estructura binaria del *gender* vista como un equilibrio entre lo masculino y lo femenino que se plantea como esencial al relato. Dicho esto, la novela no trascendería el *gender* como sostiene Bauer (2009), ni tampoco permitiría una dilucidación completa de la homosexualidad en el relato, tal como destaca Webber (2004),³ ya que este aspecto permanece ambiguo; mientras que se aparta de los estudios de Lange-Kirchheim (2015: 366) en cuanto a que esta última más bien tiende a destacar la asimetría entre lo femenino y lo masculino en la novela. Por último, el trabajo también pretende llenar un vacío que existe en los estudios germánicos en lengua castellana sobre el tema del *gender* en la obra de Mann en general y sobre *Der Zauberberg* en particular.

Inicio de la travesía

En la literatura alemana es el adolescente y la falta de estabilidad que le es propia al personaje —según se empieza a considerar en la literatura psicológica de la época con el psicoanálisis a la vanguardia— donde convergen las dudas y conmociones acerca de la fluctuación del *gender*. No manifiestan otra cosa en sus vidas los protagonistas de las novelas *Demian* de Herman Hesse, de *Las tribulaciones del joven Törless* de Robert Musil o el Hans Castorp de Thomas Mann en *La montaña mágica*, aunque este último sea más bien un joven en la etapa final de su formación. No es tampoco distinta la suerte de los personajes adolescentes en la literatura anglosajona, con *El retrato del artista adolescente* de Joyce o en aquellas novelas de Virginia Woolf donde se pueden interpretar rasgos de la *Bildungsroman* como en *Las olas* o un énfasis en el tema del género como acontece en *Orlando*, novela publicada cuatro años después (1928) de la de Thomas Mann, donde se desarrolla de un modo notable la ambigüedad entre lo masculino y lo femenino.

Este equívoco también se presenta en Hans Castorp, el cual, si se recuerda, es un huérfano de 23 años quien vive con el tío abuelo en Hamburgo, Alemania, y ha ido a realizar una visita de tres semanas a su primo enfermo de tuberculosis, hospedado en un sanatorio en las montañas de Davos, Suiza. Sin embargo —y ése es el punto crítico de la narración— no sabe que él mismo padece la tisis —aunque se

3 El texto de Webber es también importante en cuanto a que sintetiza los trabajos previos sobre el tema, es decir, los que corresponden al siglo xx; y lo mismo se puede decir sobre Lange-Kirchheim respecto a la primera década del siglo xxi.

puede objetar que su padecimiento nunca queda claro— y eso provocará que su estancia en el lugar se extienda durante siete años.⁴ Ese viaje, entonces, determinará su formación (*Bildung*), ya que serán diversas las influencias y cambios a los que se verá expuesto el personaje, siendo el enamoramiento de madame Chauchat una inflexión en la historia.

Ese flechazo, por lo demás, lleva a esa extraña experiencia que surge en el enamorado, el sentir que ya se conocía antes a la otra persona, y que el mismo Hans descubrirá que está relacionado con una experiencia que tuvo a los 13 años, cuando encontró a Pribislav Hippe, un compañero de escuela hacia el cual se siente intensamente atraído. Esto se presenta sin que se haga explícito el término “enamorado” en la novela, como sí se expresa que estaba totalmente perdido por Madame Chauchat, quien, alternativamente, siempre trae a Hans el recuerdo de Pribislav: “Y la miraba hablar y reír, exactamente como Pribislav Hippe había hablado y reído antaño” (Mann, 2020: pos. 4925).⁵ No obstante, lo que se quiere subrayar es la necesidad que tiene Hans de acercarse a Hippe mediante el valeroso acto de pedirle un lápiz prestado —*Bleistift* en alemán o *crayon* en francés; ambas formas se mencionan en la novela— con la simbología fálica y de iniciación sexual que eso representa.⁶

Este artefacto vuelve a hacerse presente en cuanto Hans logra su primera conversación con Clawdia Chauchat, al solicitarle un lápiz prestado en la noche de carnaval que celebra el sanatorio. Compárense ambas referencias sobre el suceso. En el caso de Pribislav Hippe se nos cuenta:

Y sacó el lápiz del bolsillo; un portaminas plateado con una anilla que había de correrse hacia arriba para que la punta roja saliese del fino cilindro de metal. Le explicó el sencillo mecanismo mientras las cabezas de ambos se inclinaban sobre él. [...] Luego se miraron sonriendo y, como no había nada más que decir, se volvieron, se dieron la espalda y se separaron. Eso fue todo. Pero Hans Castorp

4 DiMassa (2013) propone una lectura bastante original respecto al número siete en la novela.

5 El texto en el original alemán es el siguiente: “Er stand und sah sie lachend sprechen, genau wie Pribislav Hippe dereinst auf dem Schulhof sprechend gelacht hatte” (Mann, 1988: 255).

6 Prácticamente no hay estudio de los enlistados en la bibliografía de este trabajo sobre el tema del *gender* en la novela donde no se mencione la simbología de este objeto junto a otros del mismo cariz (los cigarrillos, por ejemplo).

no se había sentido nunca tan contento como durante aquella clase de dibujo en que usó el lápiz de Pribislav Hippe. (Mann, 2020: pos. 2453 y 2457)⁷

Con Clawdia Chauchad acontece lo siguiente: “Las cabezas de ambos se inclinaron sobre el lapicero, y ella le enseñó el sencillo mecanismo que consistía en hacer girar una ruedecita para que saliera la delgada mina de plomo, puntiaguda como un alfiler, probablemente dura y con aspecto de no marcar apenas. Permanecían inclinados el uno hacia el otro” (Mann, 2020: pos. 6910).⁸

La escena especular dentro de la novela provoca todo tipo de confusiones en Hans y materia de análisis para los intérpretes de la obra:⁹

¿Cómo voy a devolverle a Clavdia Chauchat el lápiz de Pribislav Hippe? [...] ¿En francés se dice “son crayon” porque “crayon” es masculino, y da igual si el poseedor también lo es o no, pero entonces no se sabe si es “suyo de él” o “suyo de ella”, aunque tampoco se le puede devolver “a ella” lo que es “de él”. (Mann, 2020: pos. 10269)¹⁰

La perplejidad frente al género de los pronombres es total en un mundo donde, expresaba Thomas Mann, la homosexualidad era una fuerza puramente artística, pero que atentaba contra la familia y el Estado si se aceptaba en la vida social burguesa, aunque algunos comentaristas sostienen que la obra de este autor está recorrida por una homosexualidad soterrada que es fácilmente discernible en la transfiguración

7 “Und zog sein Crayon aus der Tasche, ein versilbertes Crayon mit einem Ring, den man aufwärts schieben mußte, damit der rotgefärbte Stift aus der Metallhülse wachse. Er erläuterte den einfachen Mechanismus, während ihre beiden Köpfe sich darüberneigten. [...] Dann sahen sie einander lächelnd an, und da nichts mehr zu sagen blieb, so kehrten sie sich erst die Schultern und dann die Rücken zu und gingen. Das war alles. Aber vergnügter war Hans Castorp in seinem Leben nie gewesen als in dieser Zeichenstunde, da er mit Pribislav Hippe's Bleistift zeichnete” (Mann, 1988: 130).

8 “Und indem ihre Köpfe sich darüber neigten, zeigte sie ihm die landläufige Mechanik des Stiftes, aus dem ein nadeldünnnes, wahrscheinlich hartes, nichts abgebendes Graphitstänglein fiel, wenn man die Schraube öffnete. Sie standen nahe gegeneinander geneigt” (Mann, 1988: 352).

9 Una representación visual de un objeto como símbolo de encuentro homosexual se encuentra en la versión cinematográfica del *Orlando* (1993) hecha por la directora Sally Potter, donde el personaje encarnado en la otrora también elusiva genéricamente Tilda Swinton le entrega un candelabro a otro varón bajo el entendido de que Orlando (Tilda Swinton) es en ese momento un hombre.

10 “Indem er der kranken Clawdia Chauchat son crayon, seinen Bleistift, Pribislav Hippe's Bleistift zurückgegeben hatte... Wie war das übrigens mit der ‘Lage’? [...] ‘Son crayon’! Das heißt ‘ihr’ crayon, und nicht seines, in diesem Fall, und man sagt nur ‘son’, weil ‘crayon’ ein Maskulinum ist” (Mann, 1988: 515).

artística.¹¹ Por ejemplo, no a otra cosa se debería la decadencia moral, física y artística de Von Aschenbach en *La muerte en Venecia* que a la imposibilidad de aceptar el homoerotismo para todos los involucrados en la novela.¹²

No sabemos de Thomas Mann, casado y padre de seis hijos, si era heterosexual o bisexual u homosexual; de lo que no cabe duda es de que hay toda una idea acerca de lo masculino y lo femenino fundidos en una sola sustancia que impregna toda la novela y que pretende ser el equilibrio de ésta. En esa aspiración existe, ciertamente, constancia de lo que parece ser una homosexualidad a la que se le recubre con diversas capas de una teoría bisexual sobre el mundo, pero antes de continuar hay que volver al problema inicial o a la pregunta guía: ¿de qué manera acontece el acto performativo de la definición de género en *La montaña mágica*?

Representaciones binarias del *gender*: masculino y femenino

La representación de la que se quiere dar cuenta está anclada en la heterosexualidad, porque a partir de esa práctica sexual se define lo adecuado o lo permitido para cada *gender* dentro de los sistemas sociales; asimismo, esta costumbre establece los tabúes que le acompañan. En otras palabras, las imágenes de lo masculino o lo femenino, no sólo en la vida cotidiana, sino también dentro de sus producciones artísticas o culturales, también llegan a “naturalizar” lo propio de cada género y contribuyen al *performance* de este (Butler, 2007: 54-55).

Así ocurre que, al inicio de la novela, Joachim Ziemsen, el primo de Hans Castorp, le informa a éste que el cuarto donde dormirá durante su visita al sanatorio fue apenas, dos días atrás, escenario de la muerte de una mujer. El primo añade que el prometido de la moribunda “no demostró mucho valor [pues] a cada momento salía al pasillo a llorar como si fuera un chiquillo” (Mann, 2020: pos. 213).¹³ Es decir, llorar

11 Por ejemplo, para la enciclopedia *GLBTQ* —enciclopedia en internet que aspiraba a ser la más completa sobre el tema del género y las sexualidades alternativas hasta que interrumpió su labor en 2007 por falta de recursos, pero cuyos artículos aún son accesibles— no habría duda de esto, según los *Diarios* de Mann.

12 *La montaña mágica*, novela frente a la cual, en palabras de Thomas Mann (1939), se pretendía oponer, en temas y recursos, personajes y escenarios. Por ejemplo, mar frente a montaña, joven frente a viejo, enamoramiento de un adulto por un adolescente frente al enamoramiento de un joven hacia una mujer mayor, etcétera. Cf Mann (1939), que se reproduce como presentación en algunas ediciones de la obra.

13 “Jeden Augenblick kam er auf den Korridor hinaus, um zu weinen, ganz wie ein kleiner Junge” (Mann, 1988: 15).

no es valiente, además de que no es propio del adulto. Ésta es la primera definición que se encuentra en la novela sobre la categoría de lo masculino o lo propio de este género asociado tradicionalmente a los varones, aunque a lo largo de la misma y desde las primeras páginas, también hay un sinnúmero de descripciones que van dando forma a la idea de lo que significa ser hombre en el contexto del relato. Eso acontece la primera vez que se describe al primo de Hans: “Joachim era más ancho y alto que [Hans]; un modelo de fuerza juvenil que parecía hecho para el uniforme” (Mann, 2020: pos. 10).¹⁴

La referencia a la carrera militar deseada por Joachim es frecuentemente aludida en tono de mofa por Settembrini y el médico Behrens, pues ambos destacan en sus conversaciones con ambos primos la jerga de los soldados;¹⁵ pero más allá de eso, toda la novela pone en entredicho la fortaleza física masculina con la muerte del personaje Joachim. Hans, en cambio, el superviviente, no sólo posee la ambivalencia de sus deseos entre lo masculino y lo femenino, o una aparente bisexualidad si así se quiere, sino que su destino final también permanece velado al espectador.

Hans es un “joven delicado y consentido” —“Familiensöhnchen und Zärtling”—, tal como se informa ya en el cuarto párrafo de la novela y es un enigma desde su definición. En este aspecto, no hay que pasar por alto la traducción de esta frase de la novela a su versión castellana: *Familiensöhnchen*, literalmente *hijito de familia*, es traducido como *consentido*,¹⁶ lo cual parecería un acierto.¹⁷ Si es así, esa traducción de la palabra permite entender que el sustantivo *Zärtling* es vertido al español con el adjetivo *delicado*. *Zärtling*, por otra parte, es un arcaísmo que, según un diccionario etimológico de la lengua alemana, significa ‘verzärtelte, verweichlichte männliche Person’ (DWDS, s. f.), es decir, una persona “afeminada” (PONS, s. f.) —aunque este

14 “Joachim war größer und breiter als er, ein Bild der Jugendkraft und wie für die Uniform geschaffen” (Mann, 1988: 10).

15 A diferencia de Bauer (2008), quien sostiene que en la novela se ponen en entredicho las imágenes estereotípicas de lo masculino a través de un ejercicio mediante el cual “Alle dargestellten Ausprägungen des bürgerlichen Männerbildes der Zeit werden schließlich in *Der Zauberberg* in unterschiedlichem Grade ironisiert und dekonstruiert” [Todas las características de la imagen masculina burguesa de la época se ironizan y deconstruyen en distintos grados] (100; traducción propia), aquí se sostiene que muchos de estos personajes (y como muestra está lo citado) en realidad conservan hasta el final aspectos tradicionales de lo asociado a lo masculino, tanto en la época en la que se escribe la novela como en la nuestra.

16 La traducción en español en la que me apoyo y la más difundida en los últimos años de *La montaña mágica* es la de Isabel García Adánez.

17 Al menos en México, donde se distingue de esta forma al favorito de los padres.

participio del verbo *verzärteln* está más cercano al término *zart* (‘tierno’ o ‘sensible’), lo cual no se considera en la traducción— o se trata de un hombre (*männlich*) “débil” o “mimado” (*verweichlicht*).¹⁸

No es conocido en este momento por qué Thomas Mann elige estas palabras para caracterizar a su personaje, es decir, si tal designación es positiva o negativa en cuanto a la perspectiva de género que se pretende lanzar desde nuestra contemporaneidad a los años 20 en Alemania. Tampoco hay lugar en este artículo para hablar de las maneras en que las traducciones —al igual que los traductores en línea o los diccionarios— o la crítica literaria colaboran en lo que Butler (1998) ha llamado la “performatividad” del género, pero es claro que los escritores, traductores y críticos literarios realizamos elecciones contextuales, conscientes o inconscientes, que van redefiniendo en la vida cotidiana este mismo género (*gender*).¹⁹

Se interpreta así que estos signos de “debilidad” en Hans contradicen en lo performativo, es decir, en sus acciones —pues es Hans el sobreviviente—, la descripción del narrador heterodiegético de la superioridad física de Joachim, pues la novela trata de la resiliencia de Hans a la enfermedad —sea ésta la tuberculosis o la homosexualidad²⁰—, aunque ambos primos estén colocados como un par que se determina mutuamente. Tal duplicidad de elementos, se verá más adelante, también tiene su concreción en el elemento mítico por el que se desliza la novela; porque aquí ya no es

18 Belforte (2020) destaca en su análisis de la novela, donde también explora la relación con el *Bildungsroman*, la designación de Hans como “ein Sorgenkind des Lebens” o “la idea de un niño enfermizo al cuidado de la vida”, donde se puede leer tanto un problema existencial como una actitud irónica al interior del relato.

19 Un caso similar ocurre, por ejemplo, en la traducción de la novela al inglés, donde se elige “she” para referirse a “la música” mediante el pronombre que designa esta actividad, que ciertamente es de género femenino en alemán, pero, en consecuencia, en esta traducción al inglés, también se dice *ella* “she” cuando se habla de una influencia perjudicial, o políticamente sospechosa de esta misma música, según Settembrini. Esto ocurre en el capítulo cuarto de la novela. Cf. la traducción de Helen Tracy Lowe-Porter del libro hecha en 1927: “There is something suspicious about music, gentlemen. I insist that she is, by her nature, equivocal. I shall not be going too far in saying at once that she is politically suspect” (Mann, 1927: 276).

20 Se le llama “enfermedad” porque así fue catalogada durante muchos años esta orientación sexual, además de que en el contexto de la novela parecería algo nocivo y contra lo que lucha Hans. Obviamente, en la actualidad, sería un despropósito seguir sosteniendo que la homosexualidad es una enfermedad. También Webber (2004: 76) se refiere sarcásticamente a este “contagio” respecto al personaje Aschenbach de *Muerte en Venecia*.

la androginia el tema como en Goethe,²¹ sino la posibilidad de romper con la heterosexualidad normativa o el género masculino tradicional de manera simbólica.

En otro momento, Settembrini, al describir a Hans, le expresa: “Por otra parte, sin ofender su masculinidad, Dios me libre, usted me recuerda más a una monjita que a un monje, a una novia de Cristo, un corderuelo, con esos grandes ojos que son la inocencia personificada” (Mann, 2020: pos. 305).²² Tampoco se dedicará mucho tiempo a lo que impulsa al pedagogo Settembrini —como lo llaman Hans y el narrador— a decir esto del personaje, pero las relaciones afectivas y (homo)eróticas son uno de los temas que subyacen en la aparente calma de los días en el sanatorio. Esto se demuestra por el juego de celos alrededor de Claudia Chauchat que se entabla entre Hans y la institutriz Engelhart, cuya designación como “ángel” —*Engel* en alemán y cuya segunda parte del nombre es *hart*, o sea ‘duro’ o ‘firme’, como si fuera de antemano también designada irónicamente como de *gender* no fluido— recuerda los recursos de la ambigüedad erótica *goethianos*, pero que aquí se decanta por una orientación lésbica de la mujer (des)calificada por el narrador como “frágil solterona” (Mann, 2020: pos. 1531).²³ Y no se puede descartar que los afectos irracionales —según el italiano Settembrini— de Hans hacia el holandés Peeperkorn tengan este mismo cariz, por no hablar de lo que realmente se disputan Settembrini y Naphta cuando quieren educar o ganar para su causa a Hans.

Todo este conjunto de elementos sobre la normativa del género masculino en la época no suele ser distinto a lo que ocurre hoy en día en muchos países. Cuando Hans decide hacer algo por los moribundos del sanatorio, o sea, ofrecerles compañía, se llega a preguntar si es lícito llevarle flores a un hombre en su lecho de muerte: “Consultó [...] si podían enviar o llevar flores al joven Fritz Rotbein, al tratarse de un enfermo del sexo masculino [y] decidió que la gravedad del estado de Rotbein compensaba la cuestión del sexo” (Mann, 2020: pos. 6269-72).²⁴ Sólo en caso de gravedad, se decía,

21 Se refiere a la novela *Wilhelm Meister* de Goethe, debido a que el presente artículo es parte de una investigación más amplia.

22 “Übrigens — ohne Ihrer Manneswürde zu nahe treten zu wollen — erinnern Sie mich fast mehr an ein junges Nönnlein als an einen Mönch, — an so ein eben geschorenes, unschuldiges Bräutchen Christi mit großen Opferaugen” (Mann, 1988: 206-207).

23 “Die dürftige alte Jungfer” (Mann, 1988: 83).

24 “Er erwog [...], ob man auch dem jungen Fritz Rotbein Blumen schicken oder bringen könne, obgleich dieser Moribundus männlichen Geschlechtes [...] und [...] entschied er denn, daß Rotbeins Geschlecht durch seinen finalen Zustand ausgeglichen werde” (Mann, 1988: 321).

en muchas sociedades modernas se permite la expresión de algunas emociones al varón. Únicamente si las fuerzas últimas de la vida trastocan la (hetero)normatividad de la realidad cotidiana, pero no olvidemos que se trata de una montaña encantada, en similitud con las montañas del romanticismo alemán, donde se esconden secretos que transforman a sus protagonistas.²⁵ No hay nada menos extraño que se recupere la noche de Walpurgis —la misma elaborada por Goethe en el *Faust*— para darle nombre a un subcapítulo en la novela, porque ahí las habituales caracterizaciones o *performances* del *gender* se alteran. En el carnaval hay “mujeres vestidas de hombre [y] hombres disfrazados de mujer” (Mann, 2020: pos. 6755 y 6756).²⁶ En la montaña mágica, aunque el hechizo dure poco, la *performance* del género parece sencilla, pues basta un bigote para las mujeres o faldas para los hombres. Pero en el mundo de la enfermedad, cuando el médico Behrens le confirma a Hans la muerte de su primo Joachim, éste le advierte: “Pero una cosa le digo, Castorp: como me haga una escena, se me ponga a gritar y se abandone a sus sentimientos de civil, le pongo de patitas en la calle. [...] Aquí los hombres quieren estar entre hombres, ya me entiende” (Mann, 2020: pos. 11160-11162). Sin embargo, pese a todo, cuando muere Joachim todo se conmueve —el narrador, Hans, acaso el lector mismo—: “Luego también Hans Castorp lloró” (Mann, 2020: pos. 11343).²⁷

Llorar, en todo caso, debería considerarse parte del proceso de formación (*Bildung*), porque Hans se atreve, aún en esa circunstancia donde hoy se permite pero que en aquel tiempo parecía no ser la norma. Y ésa podría ser la verdadera enseñanza, o no estaría mal considerarlo así, sobre todo en contextos donde se siguen repitiendo frases sobre la insensibilidad necesaria de lo masculino para no perder el equilibrio (o la razón) justo a cien años de la publicación de la novela. Dicho de otra forma, de la crítica de Joachim al hombre que lloró por la muerte de su mujer, a la reprensión del médico por evitar el llanto, hay un camino recorrido; hay una liberación —mejor dicho: una auténtica *formación*.

25 Piénsese en un primer momento en relatos como “Die Bergwerke zu Falun” de E. T. A. Hoffmann o “Der Runenberg” de Ludwig Tieck; pero también en la idea de la montaña como símbolo de la experiencia estética, tal como acontece en los *Italianische Reise* de Goethe (Butzer y Jacob, 2012: 45), además de que las referencias a este último autor en la novela de Mann pueden ser consideradas como contrapuntos frente al movimiento romántico (Blödorn y Marx, 2015: 34). Por supuesto, a lo lejos ya también se avizora un título cinematográfico como *Brokeback Mountain* (2005) de Ang Lee.

26 “Damen in Herren tracht, [...] Herren, umgekehrt, die Frauenroben angelegt hatten” (Mann, 1998: 344)

27 “Dann stand auch er und weinte” (567)

En contraparte, no es distinto lo que acontece en el relato cuando se caracteriza a las mujeres mediante formas convencionales, pues ya se sabe que desde las sirenas en la Odisea éstas seducen a los hombres. No en vano Clawdia Chauchat es nombrada Circe por Settembrini, y este último y su némesis, Naphta, están de acuerdo en la influencia nociva que es la mujer para Hans:

Era el rechazo de la mujer por parte del pedagogo porque la mujer representaba el elemento perturbador que apartaba al discípulo de su camino; era una enemistad tan inconcesada como elemental en la que ambos educadores [Naphta y Settembrini] se unían porque veían cómo sus tremendas discrepancias en otros ámbitos se canalizaban aquí contra un adversario común. (Mann, 2020: pos. 12296)²⁸

A lo largo de la novela a las mujeres se les idealiza en el mito, pero en el terreno práctico no suelen tener el mismo valor. Hans aclara: “Las mujeres, permítame que lo exprese así, son criaturas que reaccionan sin iniciativa propia, son inactivas, pasivas” (Mann, 2020: pos. 12745). Y de ahí se desprenden otras marcas de género, como que el oportito es una bebida para mujeres, “para señoras”. ¿Elemento trivial? Recuérdese que lo superficial es siempre en apariencia, pues se sabe que estos detalles también construyen el *performance* del *gender*. Lo grave en este caso es que esta designación sólo ocurre en la traducción al español del relato. Es ahí donde “Dies dilettantische Getränk” (Mann, 1988: 514) —literalmente, ‘esta bebida diletante’ o ‘para diletantes’— se transforma en “aquella bebida para señoras” (Mann, 2020: pos. 10245).²⁹ Por lo demás, no podía ser menos el narrador heterodiegético (¿heterosexual?) y también enumera: “Enseñaban la nuca, el escote, transfiguraban sus brazos con gasas transparentes. Y eso lo hacían en el mundo entero para excitar el deseo de los hombres” (Mann, 2020: pos. 2583). En síntesis, las mujeres apartan al preciado hombre burgués de su formación.

Este elemento femenino y disruptivo contra la *Bildung* lo es también porque la mujer excede las atribuciones propias de su sexo, por ejemplo, el encargo de ser

28 “Die Mißstimmung des Erziehers gegen die Frau als störendes und ablenkendes Element, diese stille und ursprüngliche Gegnerschaft, die sie vereinigte, weil ihre pädagogisch verdichtete Zwietracht sich darin aufhob” (Mann, 1988: 614).

29 Esta versión al español de *La montaña mágica*, la misma que se cita todo el tiempo aquí, obtuvo en 2006 el I Premio Esther Benítez a la mejor traducción. Por supuesto, no se trata de demeritar las virtudes del extraordinario trabajo de Isabel García Adánez sino de mostrar las sutilezas o pequeñas *performances* sobre el género que se nos filtran en el día a día.

madres, ¿o qué otro atractivo puede tener la mujer además de ser el receptáculo de la conservación de la especie? Esto es lo que se pregunta Hans cuando se enamora de la enferma Chauchat: “Ahora bien, cuando la mujer está enferma, cuando su cuerpo es incompatible con la maternidad, ¿qué ocurre entonces? [...] Pues, cuando un hombre se interesaba por una mujer enferma, no era la razón la que entraba en juego, sino... sino algo similar a lo que, en tiempos, había sentido en silencio por Pribislav Hippe” (Mann, 2020: pos. 2589 y 2592).³⁰

La sinrazón es el amor romántico que se opone no sólo a los preceptos de la *Aufklärung* representados por Settembrini, sino que también es una respuesta al amor aristócrata encarnado en el personaje Wilhelm de Goethe, pues este autor es el que ha dado el paso decisivo hacia la apoteosis del amor romántico, heterosexual y burgués, tal como se expresa en el *Werther*. Lo que queda por descubrir es el amor homosexual dentro de la burguesía, ése que sólo está aludido en el *Wilhelm Meister*, pero para que esto se realice se necesita la máscara de la bisexualidad o el mito de los dos principios. Si ya el mismo Goethe al final del *Faust* había enunciado la perseverancia del eterno femenino, entonces hace falta que se exprese otro principio no considerado por el padre de las (heterosexuales) letras alemanas.

Transustanciación del género: el eterno bisexualismo

Thomas Mann en cierta ocasión se refiere a Hans como un trasunto del Parzival (Mann, 1939); explica que, como con la búsqueda de la piedra filosofal, la misma que transustanciaba o convertía los metales en oro, hay una búsqueda del Santo Grial en la novela. Pero lo que se refiere a las aspiraciones eróticas de Hans se expresa mediante una transustanciación del género, es decir, un trasvase de los cuerpos y Hans es siempre un personaje mercurial (Kontje, 2008: 88). Sobre la misma piedra filosofal —*lapis philosophorum* que curiosamente suena a lápiz en español³¹—, se enuncia que

30 “Aber wie, wenn die Frau nun innerlich krank war, so daß sie gar nicht zur Mutterschaft taugte, — was dann? [...] Denn daß ein Mann sich für eine kranke Frau interessierte, dabei war doch entschieden nicht mehr Vernunft, als ... nun, als seinerzeit bei Hans Castorps stillem Interesse für Pribislav Hippe gewesen war” (Mann, 1988: 137).

31 Y uno se pregunta si eso lo sabía también un atento lector del *Quijote* como lo es Thomas Mann. En la misma novela se le suele llamar a Hans un liberador de doncellas, de manera irónica, en alusión a la magna obra castellana.

representa lo masculino y lo femenino en el discurso sobre la “alquimia” del suicida Naphta:

Sin embargo, en términos un poco más eruditos, esa palabra significa depuración, transmutación, transustanciación, y además, hacia una forma más elevada; en resumen: mejora; por consiguiente, el *lapis philosophorum*, el producto híbrido, masculino-femenino, del azufre y del mercurio, la *res bina*, la *prima materia* bisexuada, no eran nada más ni nada menos que el principio de la transmutación, del desarrollo hacia una forma superior por mediación de agentes exteriores; una pedagogía mágica, si usted quiere. (Mann, 2020: pos. 10748)³²

¿La bisexualidad es la verdadera pedagogía oculta detrás de esta historia? Que lo enuncie alguien que al final de la novela se va a pegar un tiro en la cabeza, y por eso la mención, parecería una suerte de prevención aséptica y pedagógica para Hans y quizá para los lectores de la novela. Este principio binario del mundo se mantiene en otros pasajes, aunque lo femenino, como ya se anotó, no tenga la misma suerte en el mundo de todos los días.

En el capítulo final de *La montaña mágica* el espiritismo, o el contacto con la dimensión de los muertos, está encarnado en la joven Ellen Brand (Elly) y su espiritual acompañante Holger, quien “era un adolescente, un espíritu al que conocía bien, un ser etéreo y de otro mundo, una especie de ángel guardián de la pequeña Ellen” (Mann, 2020: pos. 13941). Elly es el centro de atención del doctor Krokowsky y el nutrido grupo de asistentes a esas sesiones de telequinesis, donde los objetos se desplazan por el aire y aparecen miembros de difuntos desconocidos que hacen acto de presencia fragmentaria hasta llegar a la completa aparición de Joachim.

En esa última sesión, a la que asiste Hans Castorp, por cuya instancia se invoca a su primo Joachim Ziemens, se le descubre que Elly “entraba en trance por sí misma, y, una vez en ese estado, su espíritu guardián, el famoso Holger, hablaba a través de ella, de modo que era a él y no a Elly a quien debía dirigirse la palabra” (Mann, 2020: pos.

32 “Etwas gelehrter gesprochen ist sie Läuterung, Stoffverwandlung und Stoffveredlung, Transsubstantiation, und zwar zum Höheren, Steigerung also, — der lapis philosophorum, das mann-weibliche Produkt aus Sulfur und Merkur, die res bina, die zweigeschlechtige prima materia war nichts weiter, nichts Geringeres als das Prinzip der Steigerung, der Hinauf-treibung durch äußere Einwirkungen, — magische Pädagogik, wenn Sie wollen” (Mann, 1988: 538).

14261).³³ Elly y Holger son un elemento extra de lo masculino-femenino como principio;³⁴ pero que Hans intente controlar a Elly para que Holger aparezca es bastante significativo en este contexto. Es como si se quisiera también dominar los códigos del decoro o el pudor literario —no hay que olvidar el proverbial sonrojo del personaje durante toda su enfermedad— para que no se vaya de las manos el principio de la bisexualidad con el que quiere convencer la novela al lector:

Ellen me aprieta las manos —anunció Hans Castorp. —Es Holger —rectificó el doctor Krokovski—. Es él quien le aprieta las manos. [...] [Hans] se sentía emocionado, conmocionado incluso, una extraña mezcla de ambas cosas, producida por la engañosa circunstancia de que una muchacha [“una sangre joven”, en el original], con las manos entre las suyas, pronunciase a su oído un “sí” tan apasionado. —Él ha dicho “sí” —informó Hans Castorp, avergonzado. —Está bien, Holger —dijo el doctor Krokovski. (Mann, 2020: pos. 14281 y 14290)³⁵

A final de cuentas, es Hans quien también experimenta en su cuerpo esta transustanciación del género y sus consecuencias. Recuérdese, con Butler (1998), que el mismo cuerpo también estaría regido por las leyes de la determinación social o del constructo imperante en la época. En sus palabras, “[e]l ‘cuerpo’ es invariablemente transformado en el cuerpo de él o el cuerpo de ella, el cuerpo sólo se conoce por su apariencia de género. Parecería imperativo considerar la manera en que se da esta generización del cuerpo. Yo sugiero que el cuerpo adquiere su género en una serie de actos que son renovados, revisados y consolidados en el tiempo” (Butler, 1998: 302).

La dualidad, o principio binario que gobierna el mundo, también se expresa en boca del doctor Behrens cuando nombra a Joachim y a Hans como Castor y Pólux; o por medio de Settembrini con su idea de dos principios, uno oriental y otro occidental, sobre los cuales se debate el orbe de su tiempo o en la división de la novela en

33 “Sie falle, wie der Kontrolleur schon merken werde, von selbst in Trance, und, dies geschehen, spreche ihr Schutzgeist, der bekannte Holger, aus ihr, an den man sich auch — und nicht an sie — mit seinen Wünschen zu wenden habe” (Mann, 1998: 713).

34 Lange-Kirchheim lo interpreta como una alegoría del matrimonio que habría entre Hans y Elly (2015: 366).

35 “‘Sie drückt mir die Hände’, teilte er mit. ‘Er’, verbesserte ihn der Doktor. ‘Er hat sie Ihnen gedrückt. [...] Zugleich aber wandelte Rührung, ja Erschütterung ihn an, eine verwirrte Rührung und Erschütterung, ein Gefühl, geboren aus Verwirrung, aus dem täuschenden Umstände nämlich, daß ein junges Blut, dessen Hände er hielt, an seinem Ohre ein ‘Ja’ gehaucht hatte. ‘Er hat Ja gesagt’, rapportierte er und schämte sich. ‘Gut denn, Holger!’ sprach Dr. Krokowski. (Mann, 1988: 714)

dos partes. Es también el personaje secundario de la mujer mexicana que sólo sabe decir en francés *tous-les-deus* o “ambos”, refiriéndose a sus dos hijos varones enfermos, como si ésa fuera la respuesta a la problemática. Dentro de ésta problemática se incluiría la del género, como si estos dos moribundos en la boca de su madre, que no puede articular razonamientos como los demás porque le falta la palabra, fueran una imagen especular de otra pareja de varones en la novela, sean Hans y su primo, o Hans Castorp y Pribislav Hippe, o Hans y Settembrini, o Hans y Peeperkorn. La novela se debate sobre el origen como si se hablara de hermafroditas platónicos buscando a su mitad perdida y luchando por imponerse en la novela.

El mismo Hans, en un paseo por un lago en Hamburgo, descubre la belleza de la experiencia día-noche manifestándose simultáneamente mediante la aparición del sol y la luna en un mismo cielo, como constancia de lo masculino y lo femenino a niveles cósmicos. Son, finalmente, símbolos que representan a Pribislav Hippe y a Clawdia Chauchat reconciliados en un mundo mítico, pero nuevamente, en apariencia, porque la mujer sólo sirve como contraparte. No obstante, el sueño es un terreno menos vulnerable al control racional y también delata ideas sobre la mujer; así le ocurre a Hans, quien visualiza en el estado onírico lo siguiente:

Dos mujeres de cabellos grises, desgñadas, medio desnudas, de colgantes senos de bruja y pezones largos como dedos, se entregaban a las más horripilantes acciones ante las llamas del brasero. Sobre una crátera descuartizaban a un niño; en medio de un silencio salvaje, lo descuartizaban con sus propias manos —Hans Castorp veía los finos cabellos rubios manchados de sangre— y devoraban los pedazos haciendo crujir los frágiles huesecitos dentro de sus bocas, mientras la sangre rezumaba entre sus crueles labios. (Mann, 2020: pos. 10379)

Las brujas, sabemos, representan el castigo a la mujer que busca el conocimiento; así fue desde Eva, pero esta escena acontece también después de que Hans, en ese mismo sueño, ha visto a un adolescente que le sonríe. Esta pesadilla que despierta a Hans en el límite de sus fuerzas, cuando está perdido en la nieve —en un capítulo que puede ser una llave para interpretar la novela (Jachimowicz, 2011)—, pareciera ser la fantasía onírica que rompe con el aparente equilibrio binario y heterosexual del mundo. Freud y el psicoanálisis se alegran —nosotros también— por estas fragmentaciones y bifurcaciones del yo que revelan entre más quieren ocultarse, acaso un Hans como víctima entre las convenciones que le desgarran como brujas, como mujeres, en

cualquier caso. Pero el narrador también conoce estos vericuetos: “¿Bajo qué forma y qué máscara reaparece, pues, el amor no admitido y reprimido?” (Mann, 2020: pos. 2560).³⁶

Por lo tanto, después del sueño también pierde trascendencia la relación con Chauchat; o más bien, ya la había perdido desde que apareció el sensual y dionísico Peeperkorn. Muere Peeperkorn, Clawdia se marcha y no volvemos a saber más de ella, como si de repente se hubiera muerto en el deseo del personaje y se hubiera disuelto de la mirada del narrador. Como si la misma no fuera también más que ese recipiente, como la misma Elly, que va a servir para alumbrar tanto la homosexualidad de Hans como la presencia de Holger y el regreso espiritual de Joachim desde el mundo de los muertos, para reestablecer el (des)equilibrio (homo)erótico: “En condiciones de heterosexualidad normativa, vigilar el género ocasionalmente se utiliza como una forma de afirmar la heterosexualidad” (Butler, 2007: 13). Pero en el mundo heterosexual se expresan siempre las otras fuerzas. Y es que “aquel otro lápiz de antaño [el de Hippe], el primero, había sido más útil y resistente” (Mann, 2020: pos. 6904),³⁷ vuelve a expresar el narrador heterodiegético desde su (im)postura superior.

Fin del recorrido

La montaña mágica es un paradójico “descenso” al inframundo o al “infierno” de la homosexualidad y asume como mascarada carnavalesca el principio de la bisexualidad. Hay que pensar que Hans lleva en su cartera no la foto de Chauchat, sino la radiografía de su esqueleto que es asexual. Ese símbolo de necrofilia hace pensar en una *Divina comedia* invertida³⁸ —“invertido”, por cierto, fue durante mucho tiempo un adjetivo despectivo en español para los homosexuales³⁹—, como si el “ascenso” a la

36 “Und welches sei denn nun die Gestalt und Maske, worin die nicht zugelassene und unter drückte Liebe wiedererscheine?” (Mann, 1988: 135)

37 “Der Bleistift von damals, der erste, war handlich-rechtschaffener gewesen” (Mann, 1988: 352).

38 Para el examen de algunos paralelismos de *Der Zauberberg* con la obra de Dante, en particular sobre la relación con Clawdia Chawchat, véase Rendall (2016). DiMassa (2013) también realiza una lectura sobre la *Comedia* de Dante en relación con *Der Zauberberg*, pero como intertexto que ayuda a explicar las posturas que habrían tenido tanto Stefan George como Thomas Mann frente a lo que él llama “the politics of homoeoticism”.

39 Una variante en alemán, también despectiva, es “anders(he)rum sein” que puede interpretarse como ‘ser del otro camino o del otro lado’.

montaña fuera el descenso a la enfermedad misma que no es la tuberculosis sino la hipocresía social. Y Settembrini (¿Thomas Mann?) encarna a Virgilio —poeta que éste defiende contra los insultos que le propina Naphta— y una falsa Beatrice sería Clawdia Chauchat, pues así la llama el italiano al igual que nombra Radamante al médico Behrens. La novela puede ser así una variante del infierno veneciano de Von Aschenbach.

Con lo que aquí se ha llamado “transustanciación”, el relato mismo intenta protegerse contra las interpretaciones finales: en ese sentido el relato es hermético. En cualquier caso, la novela es el cruce de un umbral que no sólo trastoca el tiempo, sino también la concepción burguesa de la sexualidad y hace fluir el género, que sólo parece permanecer por un momento estable en las interpretaciones de la obra; de otro modo, fluye incesante en el contenido de esta. En resumen, “[d]e esto trata la intervención crítica a la que nos invita la performatividad [de Butler]. Indagar en los efectos de poder mediante los que toma cuerpo nuestra subjetivación nos da la posibilidad de resistir la reproducción del orden social y renegociar entonces las diferentes condiciones y exclusiones en las que obligatoriamente, para bien y para mal, participamos” (Sabsay y Soley-Beltran, 2012: 15-16). Si *La montaña mágica* intenta posicionarse críticamente frente al género *Bildungsroman*,⁴⁰ considerando que el personaje concluye su “formación” y se despierta del ensueño o del encanto del sanatorio para ir a la guerra y perderse anónimamente en la masa, porque es lo que se espera de Hans y así se reintegra al “orden” burgués, entonces, paradójicamente, no deja de ser una novela de formación en toda regla por la atención a esos dictados burgueses.

Lo transgresor es la representación de la homosexualidad en la Alemania del primer cuarto del siglo xx. La mujer sigue siendo ente pasivo y tendrá que esperar otras manifestaciones posteriores, literarias y cinematográficas, para que se reconozca su valía no sólo como sujeto, sino también como persona digna de una experiencia narrativa que la tenga como centro de este tipo de ficciones. En las *Bildungsroman* de Goethe y de Mann, son obstáculos para la *Bildung*. Sin embargo, por último, es justo insistir en que, de ninguna manera, esta lectura aboga por la desvalorización de ambas novelas, sino todo lo contrario: pretende revitalizarlas desde el entendido de que sus significados siguen siendo múltiples y siguen proveyéndonos de respuestas diversas —o en pro de la diversidad— para nuestras problemáticas, desde sus singularidades artísticas.

40 “A mock version” de una *Bildungsroman*, la llama Webber (2004: 7).

Referencias bibliográficas

- BAUER, Esther. (2008). “Männlichkeitskonstruktionen In Thomas Manns *Der Zauberberg*”. *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, 44(1), 87-102. <https://doi.org/10.3138/seminar.44.1.87>.
- BAUER, Esther. (2009). “Penetrating Desire: Gender in the Field of Vision in Thomas Mann’s ‘Der Zauberberg’ and Christian Schad’s ‘Graf St. Genois D’anneaucourt’”. *Monatshefte*, 101(4), 483-498.
- BELFORTE, María. (2020). “Sorgenkind des Lebens: cuidado, interioridade e embriaguez em *Amontanha mágica*. Uma interpretação blochiana”. *Signótica*, 32. <https://doi.org/10.5216/sig.v32.65315>
- BLÖDORN, Andreas; MARX, F. (Eds.). (2015). *Thomas Mann. Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Metzler.
- BUTLER, Judith. (1988). “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay on Phenomenology and Feminist Theory”. *Theatre Journal*, 40(4), 519-531.
- BUTLER, Judith. (1998). “Actos performativos y constitución del género” (Marie Lourties, Trad.). *Debate feminista*, 18, 296-314. <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1998.18.526>
- BUTLER, Judith. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- BUTZER, Günter; JACOB, Joachim (Eds.). (2012). *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Metzler.
- DI MASSA, Daniel. (2013). “Stefan George, Thomas Mann, and the Politics of Homoeroticism”. *The German Quarterly*, 86(3), 311-333.
- DWDS (*Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*). (s. f.). Union der Deutschen Akademien der Wissenschaften. Recuperado el 5 de mayo de 2021 de <https://www.dwds.de/wb/Z%C3%A4rtling>
- GILL-PETERSON, Jules. (2021). “Gender”. En The Keywords Feminist Editorial Collective (Ed.), *Keywords for Gender and Sexuality Studies*. New York University Press.
- GLBTQ. *An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, & Queer Culture*. (2007). “Man, Thomas (1875-1955)”. glbtq, Inc. Recuperado el 12 de mayo de 2021 de

https://web.archive.org/web/20080408005455/http://www.glbtc.com/literature/mann_t.html

JACHIMOWICZ, A. (2011). “Der Sieg der ‘Uniform.’ Das ‘Schnee’-Kapitel des ‘Zauberbergs’”. *Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen*, 237-270. <https://doi.org/10.18778/2196-8403.2011.12>

KONTJE, Todd. (2008). “Modern Masculinities on The Magic Mountain”. En Hans Rudolf Vaget (Ed.), *Thomas Mann’s The Magic Mountain: A Casebook*. Oxford University Press.

LANGE-KIRCHHEIM, Astrid. (2015). “Gender Studies”. En Andreas Blödorn y F. Marx (Eds.), *Thomas Mann. Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Metzler.

LINEAMIENTOS GENERALES para la Igualdad de Género en la UNAM. (2013). Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de <http://abogadogeneral.unam.mx/igualdad.pdf>

MANN, Thomas. (1927). *The Magic Mountain* (Helen Tracy Lowe-Porter, Trad.). A. A. Knopf.

MANN, Thomas. (1939). “Introducción a *La montaña mágica*. Conferencia dictada a los estudiantes de la Universidad de Princeton el 10 de mayo de 1939”. *Revista Oxigen*. Recuperado de https://web.archive.org/web/20071014015142/http://www.revista-oxigen.com/Menu/Recursos/7montana_magica.htm.

MANN, Thomas. (1988). *Der Zauberberg*. Fischer

MANN, Thomas. (2020). *La montaña mágica* (Isabel García Adánez, Trad.). DeBolsillo.

PONS GmbH. (s. f.). *Diccionario en línea PONS* (en línea). Recuperado el 5 de mayo de 2021 de <https://es.pons.com/traducci%C3%B3n/alem%C3%A1n-esp%C3%B1ol/verz%C3%A4rteln>

RENDALL, Thomas. (2016). “Thomas Mann’s Dantesque Zauberberg”. *Monatshefte*, 108(1), 85-98.

SABSAY, Leticia; SOLEY-BELTRAN, Patricia (Eds.). (2012). *Judith Butler en disputa. Lecturas sobre la performatividad*. Egales

WEBBER, Andrew J. (2004). “Mann’s Man’s World: Gender and Sexuality”. En Ritchie Robertson (Ed.), *The Cambridge Companion to Thomas Mann*. Cambridge University Press.

WICKERSON, Erica. (2017). *The Architecture of Narrative Time: Thomas Mann and the Problems of Modern Narrative*. Oxford University Press.

A
L
M

“NEW PHOENIX WINGS”:
EL SONETO “A JOHN KEATS (1795-1821)” DE JORGE LUIS BORGES

“NEW PHOENIX WINGS”:
JORGE LUIS BORGES’S SONNET “A JOHN KEATS (1795-1821)”

Gabriel LINARES

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: gabriellinares@filos.unam.mx

Resumen

El presente artículo propone una lectura del soneto “A John Keats (1795-1821)” del poemario *El oro de los tigres* (1972) del escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986). Dicho soneto fue escrito con motivo del ciento cincuenta aniversario de la muerte del último de los grandes románticos ingleses. Hasta ahora, las relaciones entre ambos autores se han centrado básicamente y de forma colateral en el ensayo “El ruiseñor de Keats”, del volumen *Otras inquisiciones* (1952). En este sentido, el artículo busca arrojar luz sobre un texto poco estudiado. La lectura ofrecida se centra en diversos aspectos del soneto. Para empezar, toma en cuenta la estructura métrica y argumentativa del poema en relación con su doble origen —el soneto en español y el soneto en inglés—. Estas consideraciones contribuyen a apreciar el poema en su complejidad estructural. Por otro lado, el artículo describe los medios de los que el soneto se vale para enunciar un elogio del individuo al que está dedicado. Dichos recursos, evidentemente, atañen a aspectos sintácticos y retóricos del texto, en primer lugar. No obstante, una parte importante de éstos es un rico conjunto de alusiones que recorren el poema de principio a fin y que vinculan el breve soneto no sólo con la obra de John Keats, sino con

Abstract

This paper offers a reading of the sonnet “A John Keats (1795-1821),” by Argentinean author Jorge Luis Borges (1899-1986). This sonnet was written as an homage one hundred and fifty years after the death of the last of the major British Romantics. It was published in 1972 in the book of poems *El oro de los tigres*. So far, when scholars have studied the relation between Borges and Keats, they have focused obliquely on the essay “El ruiseñor de Keats” by the Latin American author. In that sense, this paper concentrates on a lesser-known text that has not gotten much attention. The present reading deals with several aspects of the sonnet. First, it considers the metrical and argumentative aspects of the poem in relation to its double source—the English and the Spanish sonnet. This perspective allows for a better understanding of the formal complexity of the text. Then, the paper explores the means through which the praise of Keats is articulated. These means concern, first, syntactical and rhetorical aspects of Borges’s composition. Nevertheless, the sonnet weaves a rich net of allusions that refer not only to Keats’s works, but to texts by John Milton, George Gordon, Lord Byron, and Matthew Arnold. In this respect, the present paper explores not only the relations between

otros poetas británicos, como John Milton, George Gordon, Lord Byron o Matthew Arnold. En este sentido, el presente artículo es no sólo una contribución al estudio de las relaciones entre el autor argentino y el último romántico, sino una aproximación al análisis de las relaciones entre Borges y la lírica inglesa, tema poco trabajado hasta ahora.

the Argentinean and Keats, but also the relations between Borges and the lyric in English, a topic that still awaits further study.

Palabras clave: Jorge Luis Borges; John Keats; soneto; literatura comparada; *world literature*; poesía lírica

Keywords: Jorge Luis Borges; John Keats; sonnet; comparative literature; world literature; lyric poetry

El 28 de febrero de 1971 apareció en el diario argentino *La Nación* el poema “A John Keats (1795-1821)” de Jorge Luis Borges (1899-1986). Se trata de un claro homenaje al poeta inglés, como se verá en las siguientes páginas. De hecho, cinco días antes de aparecer el poema, el 23 de febrero, John Keats había cumplido ciento cincuenta años de haber muerto. El poema fue publicado el año siguiente en el poemario de Borges titulado *El oro de los tigres* (Bernès, 1999: 1281; Helft, 1997: 128). El presente artículo tiene como objeto explorar en dicho poema los aspectos formales que articulan el homenaje y sugerir algunas posibles relaciones y paralelismos entre el soneto y algunos de los poemas y de las opiniones de Keats sobre la poesía. Este texto no es sólo una breve contribución al análisis de la obra del argentino y a sus relaciones con la poesía lírica inglesa (tema no explorado aún en toda su complejidad), sino también una forma de conmemorar la obra del escritor inglés, quien cumplió en 2021 doscientos años de haber muerto.

Conocemos de sobra el atractivo que la literatura inglesa tenía para el escritor latinoamericano. En el caso particular del poeta romántico, dice Jean Pierre Bernès (1999) que el autor de *Ficciones* “a été initié, très tôt, par son père, à l’oeuvre de John Keats. Shelley, Keats et Swinburne étaient les idoles de Jorge Guillermo Borges, qui transmit son enthousiasme à son fils” (1281). Con respecto al momento en que el argentino descubrió al romántico, escribe Stephen Kessler (2010a):

Borges’s father, Jorge Guillermo, read aloud to him in English, and Borges locates his literary awakening in the first time his father read to him Keats’s “Ode to a Nightingale”. He later recalled his sensation as a child of hearing “words

which I understood not, but yet I felt”. [...] “I had thought of language as a way of saying things, of uttering complaints, of saying that one was glad, or sad, and so on. Yet when I heard those lines... I knew that language could also be a music and a passion. And thus was poetry revealed to me”. (xi)

Acaso sólo haya que puntualizar aquí que las palabras de Borges aluden a la revelación de la poesía, no de la literatura en general. Por mínima que parezca esta diferencia, esta precisión me parece muy importante. No en vano Borges y su coautora María Esther Vázquez llamaron a Keats “el más alto poeta lírico de Inglaterra” en su *Introducción a la literatura inglesa* (Borges y Vázquez, 1979: 833).

En varios lugares de su obra, Borges se refiere al escritor romántico, aunque vale la pena decir que el texto al que la crítica ha prestado mayor atención entre los vinculados con el poeta inglés es el ensayo “El ruiseñor de Keats”, publicado inicialmente en *La Nación* en 1951 y posteriormente en el libro *Otras inquisiciones* el año siguiente (Helft, 1997: 163). Aunque reconozco la importancia del ensayo, me parece esencial prestar atención a la forma en que Borges responde a la obra de un poeta con un poema de su propia autoría. En un estudio comparativo entre dos poemas de dos autores distintos se pueden ver relaciones que pueden ser diferentes de aquéllas que existen entre un texto ensayístico de carácter argumentativo —incluso si el argentino tiende a subvertir las convenciones genéricas— y un texto poético. Este poema, por lo demás, no ha sido estudiado hasta ahora.¹

Como ya he dicho, después de su publicación inicial, el poema fue incorporado al volumen *El oro de los tigres* en 1972. En 1974, dicho poemario se incluyó en *Obras completas*, edición de la obra que Borges había escrito hasta ese momento, revisada por él mismo. Esta edición es considerada una de las de mayor autoridad textual, en cuanto que refleja la última voluntad de su autor con respecto a muchos de sus textos. De acuerdo con Helft (1997), para esta edición “Borges releyó (le fue releída) toda su obra e introdujo muchos cambios, que se incorporaron a las ediciones en volumen individual que aparecieron posteriormente” (251). Sin embargo, Borges volvió

1 Cabe señalar que, a pesar de que “El ruiseñor de Keats” es un texto relativamente aludido por la crítica, casi siempre se le menciona en aproximaciones filosóficas a la obra de Borges o en consideraciones sobre el manejo del ensayo en la obra de este autor. Sin restar importancia a estos estudios, me parece que es necesario estudiar las relaciones entre el escritor argentino y el poeta inglés con atención al tema de la poesía. Los lectores interesados en menciones recientes al ensayo sobre la “Ode to a Nightingale” pueden explorar algunos de los siguientes textos: Camurati (2011), Martín (2010), Weinberg (1999).

a revisar la poesía que había escrito hasta 1976 para la publicación de su libro *Obra poética* en 1978 (Helft, 1997: 252). En algunos casos, existen diferencias entre poemas publicados en ambas compilaciones pero no en el del poema que nos ocupa. El objeto de estudio del presente artículo es, entonces, el poema “A John Keats (1795-1821)”, tal como fue publicado en *Obras completas* y, cuatro años más tarde, en *Obra poética*.

El poema es lo suficientemente breve como para citarlo íntegramente. La transcripción que sigue aquí respeta incluso las mayúsculas iniciales al principio de cada verso. Por razones prácticas, he numerado los versos. El poema dice así:

Desde el principio hasta la joven muerte
 La terrible belleza te acechaba
 Como a los otros la propicia suerte
 O la adversa. En las albas te esperaba

[5] De Londres, en las páginas casuales
 De un diccionario de mitología,
 En las comunes dádivas del día,
 En un rostro, una voz, y en los mortales
 Labios de Fanny Brawne. Oh sucesivo

[10] Y arrebatado Keats, que el tiempo ciega,
 El alto rruiseñor y la urna griega
 Serán tu eternidad, oh fugitivo.
 Fuiste el fuego. En la pánica memoria
 no eres hoy la ceniza. Eres la gloria. (Borges, 1974c: 1095)

En la edición en francés de la obra de Borges, Bernès (1999) hace constar que, en la versión del poema anterior a *El oro de los tigres*, se leía “en los fatales / labios de Fanny Brawne” en lugar de “en los mortales / labios de Fanny Brawne” (1281). No registra otras diferencias.

Como puede verse, el texto es un soneto. Los catorce versos que lo componen son endecasílabos y la rima es consonante. Conviene, sin embargo, decir algo sobre su particular esquema de rima: ABAB / CDDC / EFFE / GG. Difiere de la forma clásica del soneto en español, que suele tener dos partes, constituida la primera por dos cuartetos y la otra por dos tercetos, vinculada cada una por rimas comunes. Las rimas en este caso constituyen tres tercetos y un pareado. El primer cuarteto tiene rimas alternas; el segundo y el tercero, abrazadas. Como muchos sonetos de Borges, es posible asociar

el patrón de rimas de esta composición con el soneto inglés, que también consta de tres cuartetos y un pareado final. En esa lengua, el patrón más común, aunque también existen muchas variantes, es ABAB / CDCD / EFEF / GG.² Si bien la mayor parte de los sonetos de Borges siguen la forma ABBA / CDDC / EFFE / GG, algunos divergen en algún grado de dicho patrón, como ocurre en el soneto que nos ocupa. La elección de este esquema tiene repercusiones importantes en la obra del sudamericano y, como se verá, en el caso de este poema en particular. Con respecto a las variaciones de los esquemas de rima en Borges tal vez convenga comentar algo que escribió Kessler en su introducción al volumen citado anteriormente. Después de describir los patrones convencionales del soneto en inglés y en español, escribe: “Borges adheres strictly to neither of these models but uses them as structural frameworks for his own variations (usually rhymed abba-cddc-eef-ggf or abba-cddc-effe-gg)” (Kessler, 2010a: XIII). La primera de las variaciones que Kessler menciona entre paréntesis es, en realidad, una variación del patrón de rimas del soneto francés.³

La adopción por parte de Borges de un esquema de rimas importado es uno de los muchos ejercicios de flexibilización del soneto en español desde el modernismo. Una característica generalmente asociada con el soneto es la *volta*, el lugar en el que la progresión poética o discursiva del poema da un giro para aproximarse a la conclusión. En el soneto italiano o español, la *volta* suele estar al principio de los tercetos, en el verso 9; en inglés, suele encontrarse en el pareado final; ello puede brindar al lector una mayor sorpresa o asombro dada la brevedad y definitividad de estos últimos dos versos. En el caso del soneto dedicado a John Keats, es posible situar la *volta* en el pareado final. No obstante, en buena medida, el tercer cuarteto marca también una transición entre los primeros versos del poema y los dos últimos. En este sentido, el soneto de Borges comparte características del soneto en inglés y del soneto en español. Su adopción de un esquema no implica la sustitución del desarrollo argu-

2 Describir en mayor detalle la historia y las características de esta forma poética rebasa los límites del presente artículo. El lector curioso de la historia del soneto en lengua española puede consultar, por ejemplo, Gicovate (1992). Las antologías *Fiori di sonetti/Flores de sonetos*, de Antonio Alatorre (2009), y *Los mejores sonetos de la lengua castellana*, de Ilán Stavans (2015), darán una buena idea de la variedad de la forma en español. En el caso de la inglesa, recomiendo al lector la antología crítica *The Cambridge Companion to The Sonnet*, de A. D. Cousins y Peter Howarth (2011). En cuanto a las antologías, por su variedad y riqueza, conviene leer *The Making of a Sonnet*, de Edward Hirsch y Eavan Boland (2008), y *The Penguin Book of The Sonnet*, de Phyllis Levin (2001).

3 El lector interesado en el análisis general de los sonetos de Borges puede consultar, por ejemplo, Linares (2006) y Sánchez (2013).

mentativo asociado al otro. Aquí vale la pena recordar que Keats, aunque practicante del soneto en su forma inglesa e italiana (de la que procede la española), declaró no estar satisfecho con el esquema de rimas de ninguna y que, incluso, propuso un nuevo patrón en su soneto “If by dull rhymes our English must be chained” (Keats, 1982a: 278).

Examinemos las razones que permiten situar la *volta* en el pareado final. Por un lado, el pareado es la única unidad métrica en todo el soneto que coincide con las unidades sintácticas a él asociadas. Aunque contiene tres oraciones, empieza después de un punto y concluye con el punto final del poema. En cambio, no hay una correspondencia exacta, en los doce versos iniciales, entre las tres oraciones y los tres cuartetos iniciales. La primera oración concluye en la primera mitad del verso cuatro; la segunda, en la primera mitad del nueve. La tercera empieza en la segunda mitad del nueve, aun si acaba en el doce. En este sentido, la coincidencia entre sintaxis y métrica da realce a los dos últimos versos.⁴

Por otro lado, vale la pena considerar la presencia de la segunda persona del singular a lo largo del soneto (Borges, 1974c: vv. 2, 4, 12). Ésta se refiere siempre a John Keats. El apóstrofe que abre y cierra la tercera oración del soneto (“Oh sucesivo / y arrebatado Keats” [vv. 9-10] y “oh fugitivo” [v. 12]) hace esto evidente, aunque hay otras alusiones más o menos claras al poeta (entre ellas, el título, por supuesto, que contiene la preposición *a*). A pesar de la presencia explícita de Keats en el poema, en los primeros doce versos la segunda persona aparece en forma de pronombre de objeto directo (*te*, en los versos 2 y 4) y de adjetivo posesivo (*tu*, en el verso 12). El sujeto de estas oraciones es la “terrible belleza” (v. 2), a la que habré de referirme en el siguiente párrafo. En el pareado final, en cambio, el poeta se vuelve reiteradamente

4 Aquí tal vez vale la pena hacer un paréntesis y decir algo sobre dos recursos constantes a lo largo de todo el poema —el encabalgamiento, por un lado, y la cesura o pausa al interior del verso por otro—. Me refiero a ellos conjuntamente porque creo que ambos producen efectos similares en el texto, en cuanto que ambos nos invitan a negociar con la métrica en el proceso de lectura. El encabalgamiento, presente en diez de los catorce versos del poema, nos hace seguir la cadena sintáctica más allá del verso, en cuanto que la cesura, que se encuentra en más de la mitad de los versos, nos hace interrumpir antes de que aquellos donde se encuentra este fenómeno acaben. Nuestro ajuste a tales efectos puede estar relacionado en el poema con algunas palabras clave a las que habré de referirme en más de una ocasión en este artículo. Estas palabras son, por un lado, “acechaba” (v. 2) y “esperaba” (v. 4), verbos cuyo sujeto es “terrible belleza” (v. 2); por otro, “joven muerte” (v. 1), “sucesivo” (v. 9) y “fugitivo” (v. 12), que se relacionan con el apostrofado en el soneto —es decir, con John Keats—. Nuestro ajuste a estos dos recursos se puede asociar con las imágenes de sorpresa y fugacidad que dichas palabras evocan.

sujeto de las tres oraciones, en los tres casos del verbo *ser*; la primera vez, conjugado en pretérito simple (*fuiste*, verso 13), y las dos siguientes en presente (*eres*, verso 14). El último verso contrapone una cláusula negativa y una afirmativa. Ambas declaran, sin embargo, la grandeza de Keats y son, de algún modo, sinónimas: “No eres la ceniza. Eres la gloria” (Borges, 1974c: v. 14).

No obstante, como he dicho, los versos 9-12 sirven de transición entre el principio del soneto y el dístico final. Los primeros versos del poema representan la vida de Keats (“Desde el principio hasta la joven muerte” [Borges, 1974c: v. 1]) en relación con una dominante belleza personificada cuya relación con el joven poeta es ambigua o, por lo menos, doble. No sólo la califica el antitético adjetivo “terrible” (v. 2): el primer verso asociado a ella es “acechaba” (v. 2); el segundo, “acompañaba” (v. 4). En la parte intermedia, en cambio, la voz poética asocia por primera vez la eternidad con John Keats. Sin embargo, tal asociación no es directa. El sujeto de la oración que se encuentra en estos versos no es el poeta, sino su obra. En la cláusula “El alto rruiseñor y la urna griega / serán tu eternidad, oh fugitivo” (vv. 11-12), los sujetos de la oración provienen de dos de las odas más famosas de Keats: “Ode to a Nightingale” y “Ode on a Grecian Urn”. Por otro lado, también llama la atención que el verbo de dicha oración esté conjugado en el futuro (“serán”, v. 12). Este tiempo verbal contrasta con el de los verbos de la parte inicial del poema y con los de la parte final. En las primeras dos oraciones del texto, los dos verbos están en imperfecto (“acechaba” [v. 2] y “esperaba” [v. 4]). En las tres finales encontramos, como ya hemos visto, primero el pretérito simple y luego el presente. En resumen, de la acción pasada y recurrente del imperfecto (este tiempo concuerda con el adjetivo “sucesivo” en el verso 9), se pasa a la profecía del futuro, para volver a un pasado puntual que describe en una oración a John Keats (“Fuiste el fuego”, v. 13); finalmente, el poema se proyecta a un presente que cubre no sólo el de la voz poética, sino también el del lector. Al mismo tiempo, el poema deja de representar al poeta como mera presa de la belleza y nos lo pinta inmediato y cercano gracias al uso del apóstrofe, en primer lugar, y, finalmente, del verbo *ser*, conjugado en la segunda persona del presente. El poema va a través de sus catorce versos de lo pasado a lo próximo, y de lo temporal a lo atemporal.

Hasta aquí la descripción de los elementos formales más sobresalientes del soneto y pertinentes a los propósitos del presente artículo. Dedicó las siguientes páginas a comentar algunas de las relaciones intertextuales de la composición que me parecen más relevantes e interesantes. Como ya hemos visto, el poema de Borges hace mención explícita de dos de las odas más famosas de Keats: el verso 11, “el alto rruiseñor y

la urna griega”, se refiere a “Ode to a Nightingale” y “Ode on a Grecian Urn”. A través de una oración cuyo verbo es *ser* (en futuro, como ya he dicho) se establece la igualdad entre ellas y la eternidad del poeta. Un comentario muy similar con respecto a estos poemas se repite en la *Introducción a la literatura inglesa*: “Dos poemas suyos, ‘Oda a un ruiseñor’ y ‘Oda a una urna griega’, perdurarán mientras perdure la lengua inglesa” (Borges, 1979: 833). No obstante, y sin menoscabo de la importancia de estos poemas en la obra de Keats y para Borges lector, todo el soneto parece entablar un diálogo complejo con estos y otros importantes textos del poeta británico en los que se reflexiona sobre la finitud de la existencia en términos generales y particulares. Dado los límites del presente artículo, me referiré sólo a algunos de ellos. Aparte de los poemas ya mencionados, creo que es importante considerar “Ode on Melancholy”, “To Autumn”, los sonetos “When I have fears that I may cease to be” y “On Sitting Down to Read King Lear Once Again”, y el epitafio que el propio Keats escribió para sí mismo. También mencionaré brevemente poemas de otros poetas ingleses que, creo, pueden estar inscritos en el texto de Borges.

Detengámonos unos momentos más en los versos 11 y 12. La imagen de la urna, sin duda, parece apropiada para garantizar la eternidad del poeta, así como la del pájaro atemporal de la otra oda. No obstante, el verso final del poema parece sugerir otra cosa: “En la pánica memoria / No eres hoy la ceniza. Eres la gloria” (Borges, 1974c: v. 14). La frase preposicional señala el lugar de residencia del poeta: la memoria de los lectores o, por lo menos, de la voz poética. Estos versos recuerdan unos que John Milton (1990) escribió en un poema que dedicó a William Shakespeare, escrito en dísticos heroicos, es decir, dísticos escritos en pentámetros yámbicos: “Thou in our wonder and astonishment/ Hast built thyself a lasting monument” (vv. 7-8). *Thou* aquí se refiere a Shakespeare. El adjetivo *pánica* del argentino se correspondería con los adjetivos “wonder and astonishment” de Milton.⁵ La palabra, por otro lado, claramente hace referencia al dios Pan. Debe recordarse que, incluso para sus contemporáneos, junto con Shelley y tal vez más que él, la obra de Keats invitaba a un regreso al paganismo.

5 Con respecto a este adjetivo, Stephen Kessler (2010b) anota: “*The New Shorter Oxford English Dictionary* suggests another possible allusion, to one of Borges’s favorite writers, Robert Louis Stevenson, who is quoted as using ‘panic’ as an adjective in English: ‘A panic selfishness, like one produced by fear’” (305). Pan y el adjetivo relacionado con él son una presencia importante en la mente finisecular inglesa, que tanta influencia tuvo sobre Borges.

Entre el humor y la admiración, Byron (1986) escribió en la estrofa 60 (vv. 3-8) del canto undécimo de *Don Juan*:

[...] without Greek
 Contrived to talk about the Gods of late,
 Much as they might have been supposed to speak.
 Poor fellow! His was an untoward fate.
 'Tis strange the mind, that fiery particle,
 Should let itself be snuffed by an article. (412)

Con respecto a estos versos, cabe mencionar aquí que el pareado final alude a la leyenda que circuló desde la muerte de Keats según la cual una mala reseña había sido el tiro de gracia de su existencia. Dejando esto de lado, quiero resaltar dos cosas de este pasaje que me parecen mucho más importantes. Por un lado, nótese la alusión a la ignorancia que Keats tuvo del griego, pero que no le impidió no sólo hablar “about the Gods of late”, sino hacerlo en una forma que recordaba la lengua de éstos (v. 5). En uno de sus propios sonetos, “On First Looking into Chapman’s Homer”, Keats (1982c) mismo habla de su lectura de Homero en la célebre traducción de Chapman. Borges también hace alusión a esta ignorancia cuando dice, en los versos 5-6, que la belleza esperaba al poeta “en las páginas casuales / de un diccionario de mitología” (Borges, 1974c). Estas palabras son, justo es decirlo, una recreación del siguiente enunciado en el ensayo “El ruiseñor de Keats”: “Keats adivinó a través de las páginas de algún diccionario escolar el espíritu del griego” (Borges, 1974a: 718). Por otro lado, sobre el mismo tema, cabe citar también aquí una oración del pasaje dedicado al poeta inglés en la *Introducción a la literatura inglesa*: “[Matthew] Arnold dijo que, sin saber griego, [Keats] era un poeta nato” (Borges y Vázquez, 1979: 833).⁶ Eviden-

6 No he podido encontrar aún el lugar en el que Matthew Arnold escribió estas palabras acerca de Keats. Ésta es una de las razones por las cuales he privilegiado la cita de Byron sobre las palabras del crítico y poeta victoriano. Por otra parte, Byron fue contemporáneo de Keats y en la caracterización de su contemporáneo es posible reconocer ya elementos que asociamos con éste y que llegaron a Borges. Finalmente, como escribo arriba, creo que puede haber un vínculo entre el soneto de Borges y la estrofa de Byron. No obstante, revisando lo que Arnold dijo sobre Keats, encontré interesantes paralelismos con las opiniones de Borges. Me limito a registrar aquí un ejemplo. Arnold (2013) escribió: “Poetry, according to Milton’s famous saying, should be ‘simple, sensuous, impassioned’. No one can question the eminency, in Keats’s poetry, of the quality of sensuousness” (s. p.). Dicen Borges y Vázquez (1979) en la *Introducción a la literatura inglesa*: “Milton quería que la poesía fuera sencilla, sensual y apasionada; la obra de Keats, fuera del abuso de arcaísmos, cumple espléndidamente con esta doctrina” (833).

temente, Borges, Byron y Arnold concuerdan en que tal ignorancia es insignificante. Por otro lado, llama la atención el adjetivo *fiery* en el verso 7 de la estrofa de Byron, adjetivo que acaso esté conectado con el “fuego” que Borges identifica con Keats en el verso 13 de su soneto.

La “Ode on Melancholy”, a pesar de no ser mencionada explícitamente, me parece que tiene una presencia mucho más profunda e importante en el soneto del argentino. Como se recordará, el sujeto de las primeras dos oraciones es la “terrible belleza” (Borges, 1974c: v. 2). Esta frase constituye básicamente un oxímoron. Las dos oraciones son, también, en buena medida, antitéticas. Los verbos *acechaba* y *esperaba* también se contraponen. Las frases circunstanciales que acompañan a ambos verbos (por ejemplo, “Desde el inicio hasta la joven muerte”, en el verso 1) son hasta cierto punto dispares. En su oda dedicada a la melancolía, Keats presenta contrastes similares. De la melancolía (personificada, al igual que la belleza), se nos dice en dicho poema que “She dwells with Beauty —Beauty that must die” (Keats, 1982b: v. 21). En la oda keatsiana, la voz poética también aconseja: “If thy mistress some rich anger shows, / Emprison her soft hand, and let her rave, / And feed deep, deep, into her peerless eyes” (Keats, 1982b: vv. 18-20). La conexión entre ira y amor representada en estas líneas no está lejos de la que existe en la frase “los mortales labios de Fanny Brawne” en el soneto. Como se recordará, Fanny Brawne fue la prometida de John Keats, con quien él no pudo casarse debido a la tisis que lo llevó a la tumba. El adjetivo “mortales”, que modifica a “labios”, por un lado, sugiere la finitud de la dueña de éstos, pero también puede significar el poder de la boca de la amada para dar la muerte.

No obstante, la conciencia de la melancolía es presentada como “heavenly” en la oda, y, de acuerdo con la voz poética, sólo habrán de percibirla aquellos que adviertan la conjunción entre deleite y destrucción: “Ay, in the very temple of Delight / Veil’d Melancholy has her sovran shrine, / Though seen of none save him whose strenuous tongue / Can burst Joy’s grape against his palate fine” (Keats, 1982b: vv. 25-28). Las dos primeras oraciones del soneto, en resumen, presentan contrapartes esenciales de esta oda, una de las más importantes, y acaso la más programática de Keats. Es en ese sentido que esta sección del poema del argentino es indispensable y no un mero preámbulo del final del texto. En ella cifra la voz poética de Borges el germen de la grandeza del poeta romántico.

Vale la pena referirse a una palabra que Keats usa en el pasaje citado: *seen*. La palabra importa porque implica el don de la percepción poética. El verbo es relevan-

te no sólo en la obra de este poeta, sino también en la de los románticos en general. Keats usará otra vez la palabra con un significado parecido en la última de las odas, titulada simplemente “To Autumn”. Al apostrofar a su propia personificación del otoño, la voz poética dice: “Who hath not seen thee oft amid thy store?” (Keats, 1982e: v. 12). El sentido de la vista permite la visión del otoño deificado, la revelación otorgada por el don poético. Este sentido está presente en el poema de Borges, o más bien su ausencia, en los versos 9-10: “Oh sucesivo / y arrebatado Keats, que el tiempo ciega” (Borges, 1974c). La palabra puede parecer un error, si se considera que las personificaciones del tiempo suelen *segar* más que *cegar* y que, en el poema de Keats (1982e) el otoño, como el emblema del tiempo (o el de la muerte), tiene como atributo una hoz (“thy kook / Spares the next swath and all its twined flowers” [vv. 17-18]). Pero la lección del poema de Borges es lógica, me parece, a la luz de los versos citados de Keats. Sólo el tiempo cancela el don del sucesivo poeta, que se eterniza en su obra. El verbo *cegar*, por otro lado, también vincula a Keats y a Borges a través de un tópico recurrente en la obra del segundo: la pérdida de la vista, que el argentino sufrió desde muy pronto en la vida.

Como puede verse, la conciencia de la finitud es una constante en la poesía de Keats. Tal conciencia se encuentra también en el epitafio que el poeta escribió para sí mismo y en los últimos tres versos de un soneto de Keats —“When I have fears that I may cease to be”—. Como punto de partida de mi conclusión, transcribo los versos finales de dicho soneto, así como el epitafio. En el soneto, después de contemplar la brevedad de su propia vida en contraste con todas sus ambiciones, la voz poética dice: “—then on the shore / Of the wide world I stand alone, and think / Till love and fame to nothingness do sink” (Keats, 1982f: vv. 12-14). En la tumba de Keats, por otra parte, según sus propias instrucciones, está grabada la siguiente leyenda: “Here lies one whose name was writ on water”. Nótese que tanto los versos citados como el epitafio comparten palabras asociadas con el agua. Estas palabras contrastan con el soneto de Borges y, específicamente, con su dístico, que tiende a referirse a otro elemento: el fuego. La palabra *urna* (verso 11) lo anuncia. La flama se ha transmutado, sin embargo, no en “cenizas” (v. 14), sino en “gloria” (v. 14).

Llama la atención que un poeta tan consciente de la finitud propia y universal, de la naturaleza líquida y escapadiza de la vida, sea conmemorado por Borges en términos de una eternidad abstracta. No obstante, esa transformación ígnea parece haber sido prevista por el propio Keats, quien escribió en los versos finales de su soneto “On Sitting Down to Read *King Lear* Once Again”: “When through the old oak

forest I am gone, / Let me not wander in a barren dream: / But, when I am consumed in the fire, Give me new phoenix wings to fly at my desire” (Keats, 1982d: vv. 11-14). Ciertamente, estos versos no se refieren a la muerte, sino al deseo de un efecto de la experiencia de lectura de una de las grandes tragedias de Shakespeare. Sin embargo, representan el acto de leer como una transfiguración que ocurre en la mente, lo mismo que la inmortalidad de Keats se da en la “pánica memoria” según el soneto del argentino.

En las páginas previas he ofrecido una lectura de un soneto poco estudiado de Borges. He tenido como propósito desentrañar los mecanismos de la composición y las formas en que éstos pueden reestablecer relaciones no sólo con uno de los poetas favoritos del escritor latinoamericano, sino también con la poesía inglesa. El soneto parte de lo temporal y lo sucesivo, pero se prolonga hacia lo que es eterno y, curiosamente, a la vez, inmediato. Para llevar a cabo estas progresiones, la voz poética se vale no sólo de distintos tipos de contrastes y paralelismos, sino de alusiones a la obra de Keats y, como se ha sugerido, posiblemente de algunos otros poetas ingleses, importantes tanto para el romántico como para el argentino. En el soneto, la experiencia de la belleza es el origen de la poesía y el fundamento de su eternidad.

La arquitectura de este poema queda definida al mismo tiempo por un doble movimiento que se asocia con los ritmos no sólo del soneto inglés, sino también del soneto en español. En el prólogo de *El otro, el mismo* (1964), otro de sus libros de poemas tardíos (como *El oro de los tigres*), Borges recuerda su propósito juvenil de replicar en español los ritmos del verso inglés. Escribió: “si hubiera ejecutado esa aventura, yo sería un gran poeta, como aquel Garcilaso que nos dio la música de Italia, o como aquel anónimo sevillano que nos dio la de Roma, o como Darío, que nos dio la de Francia. No pasé de algún borrador urdido con palabras de pocas sílabas, que juiciosamente destruí” (Borges, 1974b: 857-858). Aunque Borges mismo declare su fracaso en un sentido absoluto, el soneto a John Keats y muchos otros de sus sonetos y otros poemas tardíos son testimonio de su éxito relativo. Tal vez este tipo de logro es más importante, en cuanto que nos deja textos híbridos, por donde cursan corrientes múltiples o, por lo menos, dobles. Keats hubiera estado complacido con ello.

Referencias bibliográficas

ALATORRE, Antonio. (2009). *Fiori di sonetti. Flores de sonetos*. Aldus; El Colegio de México.

- ARNOLD, Matthew. (2013 [1880-1918]). “Critical Introduction by Mathew Arnold: John Keats (1795-1821)”. En Thomas Humphry Ward (Ed.), *The English Poets* (Vol. iv—The Nineteenth Century: Wordsworth to Rosetti). Macmillan and Co. Recuperado el 31 de octubre de 2021 de <https://www.bartleby.com/337/1060.html>.
- BERNÈS, Jean Pierre. (1999). “Notices, notes et variantes”. En Jorge Luis Borges, *Oeuvres complètes* (Vol. 2; Jean Pierre Bernès, Ed.) (pp. 1117-1471). Gallimard.
- BORGES, Jorge Luis. “El ruiseñor de Keats”. (1974a [1952]) En *Obras completas* (pp. 717-719). Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1974b [1964]). “Prólogo a *El otro, el mismo*”. En *Obras completas* (pp. 857-858). Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1974c [1972]). “A John Keats (1795-1821)”. En Jorge Luis Borges, *Obras completas* (p. 1095). Emecé.
- BORGES, Jorge Luis; VÁZQUEZ, María Esther. (1979 [1965]) *Introducción a la literatura inglesa*. En Jorge Luis Borges, *Obras completas en colaboración* (pp. 805-857). Emecé.
- BYRON, George Gordon, Lord. (1986). *Don Juan* (T. G. Steffan, E. Steffan y W: W. Pratt, Eds.). Penguin Books.
- CAMURATI, Mireya. (2011). “Borges, ¿un argentino extraviado en la metafísica?”. *Variaciones Borges*. 31. 221-232.
- COUSINS, A. D.; HOWARTH, Peter (Eds.). (2011). *The Cambridge Companion to the Sonnet*. Cambridge University Press.
- GICOVATE, Bernardo. (1992). *El soneto en la poesía hispánica: historia y estructura*. Universidad nacional Autónoma de México.
- HELFT, Nicolás. (1997). *Jorge Luis Borges. Bibliografía completa*. Fondo de Cultura Económica.
- HIRSCH, Edward; BOLAND, Eavan (Eds.). (2008). *The Making of a Sonnet*. W. W. Norton and Company.
- KEATS, John. (1982a). “If by dull rhymes our English must be chained”. En *Complete Poems* (Jack Stillinger, Ed.) (p. 278). The Belknap Press of Harvard University.

- KEATS, John. (1982b). “Ode on Melancholy”. En *Complete Poems* (Jack Stillinger, Ed.) (pp. 283-284). The Belknap Press of Harvard University.
- KEATS, John. (1982c). “On First Looking into Chapman’s Homer”. En *Complete Poems* (Jack Stillinger, Ed.) (p. 34). The Belknap Press of Harvard University.
- KEATS, John. (1982d). “On Sitting Down to Read *King Lear* Once Again”. En *Complete Poems* (Jack Stillinger, Ed.) (pp. 165-166). The Belknap Press of Harvard University.
- KEATS, John. (1982e). “To Autumn”. En *Complete Poems* (Jack Stillinger, Ed.) (pp. 360-361). The Belknap Press of Harvard University.
- KEATS, John. (1982f). “When I have fears that I may cease to be”. En *Complete Poems* (Jack Stillinger, Ed.) (pp. 166). The Belknap Press of Harvard University.
- KESSLER, Stephen. (2010a). “Introduction”. En Jorge Luis Borges, *The Sonnets* (Stephen Kessler y Suzanne Jill Levine, Eds.) (pp. XI-XIX). Penguin Books.
- KESSLER, Stephen. (2010b). “Notes”. En Jorge Luis Borges, *The Sonnets* (Stephen Kessler y Suzanne Jill Levine, Eds.) (pp. 302-307). Penguin Books.
- LEVIN, Phyllis (Ed.). (2001). *The Penguin Book of The Sonnet. 500 Hundred Years of a Classic Tradition in English*. Penguin Books.
- LINARES, Gabriel. (2006). “El arquetipo y el monstruo”. En Rafael Olea Franco (Comp.), *Fervor crítico por Borges* (pp. 73-92). El Colegio de México.
- MARTIN, Jorge. (2010). “Borges: ¿nominalista o antinomialista?”. *Variaciones Borges*, (30), 183-198.
- MILTON, John. “On Shakespeare. 1630”. (1990). En *John Milton: A Critical Edition of the Major Works* (Stephen Orgel y Jonathan Goldberg, Eds.) (pp. 20). Oxford University Press.
- SÁNCHEZ, Osmar. (2013). “El soneto en Borges: el ‘soneto Borges’”. *Variaciones Borges*, (35), 43-72.
- STAVANS, Ilán (Ed.). (2015). *Los mejores sonetos de la lengua castellana*. Fondo de Cultura Económica.
- WEINBERG, Liliana. (1999). “Magias parciales del ensayo”. En Rafael Olea Franco (Comp.), *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos* (pp. 99-141). El Colegio de México.

AS PERSONAGENS DE ANA TERESA PEREIRA:
CIRCULARIDADE, ENIGMA, SEGREDO

ANA TERESA PEREIRA'S *AS PERSONAGES*:
CIRCULARITY, ENIGMA, SECRET

Ana Rita Sousa

INSTITUTO COMÔES | Ciudad de México, México

Contacto: anaritasousareissilva@gmail.com

Resumen

Este artículo pretende contribuir a los estudios sobre la escritora portuguesa Ana Teresa Pereira, buscando agregar a las reflexiones ya conocidas sobre su obra un estudio sobre algunos procedimientos narrativos que ayudan a aclarar la producción del efecto enigmático de que respira cada uno de sus libros. El artículo empieza por discutir la pertinencia de esta obra en el contexto de la literatura portuguesa, en contraste con la evidente ausencia de atención mediática e incluso académica que la misma viene sufriendo. En este campo, se busca recoger el esencial de la crítica especializada de forma a relacionar las dificultades intrínsecas de la lectura de esta obra con su recepción, convocando las reflexiones aportadas por Rui Magalhães, Fernando Guerreiro, Duarte Pinheiro y Amândio Reis. En seguida, se intenta destacar algunas ideas fundamentales heredadas de géneros literarios relativamente poco frecuentados en la literatura portuguesa —la narrativa policial y la narrativa fantástica— utilizando para el efecto el marco teórico introducido por Jorge Luis Borges y Tzvetan Todorov, respectivamente. En una tercera etapa, se realiza un análisis de *As personagens* (1990), segundo libro de la autora, partiendo de la perspectiva pigliana sobre el cuento y la novela. Por último, se demuestra que la ficción de Ana Teresa Perei-

Abstract

This article intends to contribute to the study of Portuguese writer Ana Teresa Pereira, seeking to add to the already known readings of her work a study of some narrative procedures that help to clarify the production of the enigmatic effect that emanates from each of her books. The article begins by discussing the relevance of this work in the context of Portuguese literature, contrasting it with the evident lack of media and even academic attention that it has suffered. In this context, we seek to gather the essentials of specialized criticism in order to relate the intrinsic difficulties of reading this work with its reception, calling readings by Rui Magalhães, Fernando Guerreiro, Duarte Pinheiro, and Amândio Reis. In a second moment, we try to highlight some fundamental ideas inherited from understudied literary genres in Portuguese literature —detective fiction and fantasy—using, for this purpose, the reflections of Jorge Luis Borges and Tzvetan Todorov, respectively. In a third moment, we present an analysis of *As personagens* (1990), Pereira's second book, considering it from the Piglian perspective on short stories and novels. Finally, it is shown that Ana Teresa Pereira's poetics can be understood, in her labyrinthine obsession, as programmatic in the sense that, in addition to her most highlighted themes

ra puede ser comprendida, en su obsesión laberíntica, como programática una vez que, además de sus temas más subrayados —la (im)posibilidad de la representación, el fantasma de la identidad, la angustia del confronto— es posible entender en sus textos una preocupación y reflexión profundas sobre la composición de un texto y de un libro.

—the (im)possibility of representation, the ghost of identity, the anguish of confrontation—it is possible to understand a deep concern and reflection on the composition of a text and a book.

Palabras clave: Ana Teresa Pereira; personaje; escritura; representación; remisión; literatura portuguesa

Keywords: Ana Teresa Pereira; character; writing; representation; remission; Portuguese literature

Um mistério chamado Ana Teresa Pereira

De perfil discreto e afastado dos holofotes literários, Ana Teresa Pereira (Funchal, 1958) tem construído, dentro da literatura portuguesa, um percurso singular, coerente e fantasmático. Este último qualificativo tem dupla conotação: por um lado refere-se ao universo temático da autora, onde somos sempre confrontados com infinitas sombras, cópias de cópias, fantasmas e espectros; e, por outro, como já se fez alusão, pela própria relação desta obra peculiar com as suas congéneres contemporâneas. Ana Teresa Pereira está sempre ali, publicando quase um livro por ano, conquistando os três galardões literários mais importantes em Portugal —Prémio PEN Club Português, Grande Prémio APE e Prémio Oceanos— e, no entanto, parece sempre fugidia, os livros dificilmente aparecem em livrarias, a sua imagem é pouco conhecida, e não me lembro, até ao momento, de ter ouvido alguma vez falar de uma apresentação pública de um livro seu.

A autora estreou-se em 1989, com *Matar a Imagem*, com o qual ganhou o Prémio Caminho de Romance Policial. No ano seguinte, *As Personagens* recebe o Prémio Revelação em Ficção Portuguesa atribuído pela Associação Portuguesa de Escritores (APE). Em 2004, *Se nos encontrarmos de novo* vence o Prémio PEN Club Português. Com *A neve* (2006) é-lhe atribuído o Prémio Edmundo de Bettencourt nesse mesmo ano e o Prémio Máxima de Literatura em 2007. Finalmente, em 2012, *O Lago* ganha o Grande Prémio de Romance da APE e, em 2017, *Karen* vence o Prémio Oceanos, no qual a autora já tinha sido finalista algumas vezes. Até hoje, Ana Teresa

Pereira conta 40 livros publicados.¹ Desde as primeiras publicações, a autora contou sempre com a admiração de uma certa crítica especializada, de nomes importantes como Eduardo Prado Coelho, Rui Magalhães, Maria Teresa Horta ou Fernando Guerreiro. No entanto, para o grande público parece ser uma autora sempre por descobrir, cujo hermetismo da obra e, talvez uma certa associação ao romance policial, podem ter contribuído para afastar.

A obra pereiriana constituiu-se maioritariamente por novelas e contos,² onde cada livro possui mais de que um texto, cujo conteúdo, sendo autónomo, se relaciona por reflexos, brilhos e iluminações com os outros textos do volume. Neste sentido, é uma autora na qual podemos falar de circularidade uma vez que, muitas vezes, as divisões formais do texto autorizam uma leitura como contos e, uma outra, como capítulos de uma ficção maior. As sombras, os labirintos, as livrarias, e um imenso nevoeiro atravessam todos os livros, associados, quase sempre, a elementos próprios do romance gótico: estátuas, vampiros, monstros, anjos, fantasmas. A originalidade, no entanto, não reside tanto nos elementos —afastados do campo semântico mais tradicional da literatura portuguesa— mas na forma como os mesmos se conjugam em constantes e eternos simulacros que interrogam a realidade como se ela própria fosse um fantasma. Para Rui Magalhães (1999), autor do primeiro ensaio longo sobre esta obra, a problemática da autora está para lá da representação:

para compreender os livros de Ana Teresa Pereira é necessário ir além deles mesmos, ir além da representação que, em cada momento, somos tentados a construir: ler Ana Teresa Pereira é descer da falsa luz da imagem até à escuridão absoluta onde mesmo o confronto com os nossos próprios fantasmas é ainda uma forma de representação, de desistência, de não compreensão. (9)

Ou seja, muito mais do que metafóricos sobre um possível significado oculto da existência, os livros de Ana Teresa Pereira adiam esse potencial significado, problematizando o que vem ainda antes: a própria possibilidade de representar. Continuamente,

1 A série juvenil das cinco “casas”, publicada entre 1991 e 1992 pela Editorial Caminho, encontra-se reunida num só volume, através da reedição que a Relógio D’Água tem vindo a realizar da obra de Ana Teresa Pereira, com o título *A casa das sombras e outras histórias* (2015).

2 Os livros *O Ponto de Vista dos Demónios* (2002) e *O sentido da neve* (2005) reúnem textos cujo género oscila entre o conto, a crónica e a crítica, publicados inicialmente no jornal Público. *As velas da noite* (2014) inclui, além dos seis contos, uma peça teatral “Harbinger”

de livro para livro, e mesmo dentro deles, cada história produz uma outra que por sua vez a engole, reproduzindo outra história, versão moderna das mil e uma noites mas já sem Sherazade a bordo. Os espelhos, os duplos, os livros que se abrem na página que está a ser narrada quando aparecem, as casas fantasmagóricas, todos contribuem para a criação de fantasmas profundamente originais, no sentido primeiro do termo, relativo a origem. Isto mesmo assinala Fernando Guerreiro (2008), o texto:

repete, reproduz a criação, que *funda* a realidade. / Produz o *fantasma* que se encontra na sua origem e de que o real não é mais do que a cobertura, o cenário ou a paisagem imaginados (trazidos por imagens) que assinalam o lugar onde o real (a violência da entra nele) aconteceu, permitindo assim que, pesa sua revisitação, se retome a interrogação sobre o segredo (o mistério) do início. / E isto por a “arte” (chamemos-lhe assim) é criação, produção de *real*. (214)

Esta leitura com ecos teológicos, que se inspira, sobretudo em livros como *O Rosto de Deus* (1999) e *O Verão selvagem dos teus olhos* (2008), aponta, na esteira do que sugere Rui Magalhães, para as possibilidades da arte, não como *mimesis* mais ou menos obediente à realidade, mas antes como constante produtora de mundos. Também neste sentido caminha Duarte Pinheiro (2010) na sua tese de doutoramento, *Além-sombras: Ana Teresa Pereira*,³ retomando a ideia do labirinto para discorrer sobre identidade e solidão:

essa obsessão e recorrência em Ana Teresa Pereira vai ao encontro daquilo que as suas personagens enunciam: há mais realidades nas sombras do que propriamente nas luzes (metáfora de mundo convencional) e o conhecimento dessa realidade implica o regresso ou a reminiscência de um mundo antigo, onde a ordem e a inteireza das coisas reinavam. (299)

Mais recentemente, Amândio Reis (2016) regressa à noção de representação, deixando atrás o fulgor filosófico que inspirava Rui Magalhães, para debruçar-se sobre o pendor de “auto-dramatização” do texto de Ana Teresa Pereira. Em *O Livro encenado. Escrita e Representação em Ana Teresa Pereira* (2016), este crítico demonstra o

3 Esta tese foi publicada em livro, com o mesmo título, em 2010, pela editora Fonte de Palavra. Infelizmente, não foi possível aceder ao mesmo, pelo que se recorreu à tese disponível no repositório da Universidade Fernando Pessoa.

“processo auto-reflexivo em que a o texto performatiza a sua própria natureza” (Reis, 2016: 22).

Antes de avançar, sublinhe-se que a recepção desta obra, apesar de constantemente recenseada nos jornais por Eduardo Prado Coelho, demora ainda na produção de reflexões que se debrucem sobre a totalidade da obra.

Entre o policial e o fantástico?

A pergunta não é meramente retórica, apesar de a resposta ser afirmativa. No entanto, convém destacar que traços de cada um dos géneros se entendem como constituintes da narrativa pereiriana, para evitar cair em *clichés* associados a esta prática. Estes são tanto mais sintomáticos quanto afastados, tradicionalmente, da literatura portuguesa, salvo por esporádicas exceções que, como todas as exceções, confirmam a regra.

Parece-me inegável que parte dos procedimentos narrativos de Ana Teresa Pereira provêm da literatura policial, desde os primeiros livros, publicados pela Caminho na sua “Série Policial”, até obras mais recentes como *Karen* (2020) ou *Os Perseguidores* (2020). Ditos procedimentos vão muito além da sugestão ou alusão a potenciais crimes —sobretudo, desapareições— ou com a suspeita reiteração de certos pormenores —roupa, quadros, flores— numa descrição que ao longo dos anos se foi aproximando mais às técnicas do cinema clássico de Alfred Hitchcock, Joseph L. Mankiewicz e Nicholas Ray (Guerreiro, 2008; Reis, 2016). Do género policial, Ana Teresa Pereira aproveita cenários, obras clássicas —de John Dickson Carr e Ellery Queen, passando por William Irish, entre outros⁴—, mas sobretudo uma lógica de indagação que desloca o centro original de Edgar Allan Poe do intelectual para o artístico.

Tantas vezes considerado como um género para-literário ou de ficção puramente lúdica, a literatura policial é ainda hoje mal compreendida e pouco estudada pelo seu carácter supostamente fácil e tendencialmente comercial. Convém, por isso, recordar por que é que se tornou um dos géneros favoritos de Jorge Luis Borges, cujas reflexões ajudam a compreender Ana Teresa Pereira. Numa série de cinco conferên-

4 A este propósito, note-se que a reunião de contos de 2006, leva por título *Histórias Policiais*, e a autora é responsável, entre outros, pela seleção de contos de Arthur Conan Doyle publicada pela Relógio D'Água, *Onze aventuras de Sherlock Holmes* (2006), assim como pelo prefácio ao clássico *O mistério do quarto amarelo* (2009), de Gaston Leoux, vindo a lume na mesma editora.

cias (1979) a convite da Universidade de Belgrano, Borges escolheu o conto policial como um dos temas, ao lado de o “livro”, o “tempo”, a “imortalidade” e Swedenborg. Nessa conferência, Borges (2011) refletia sobre o legado do pai da literatura policial, assinalando duas heranças diretas nas quais pouco pensamos. Em primeiro lugar, além de criar o género policial, Edgar Allan Poe criou, sobretudo, o *leitor* do género policial: um leitor desconfiado, que encontra uma suspeita em cada palavra do texto, o leitor incrédulo e especialmente suspicaz. E a criação deste leitor por Poe, tem, para Borges (2011), um motivo muito claro e hoje pouco recordado: “Poe no quería que el género policial fuera un género realista, quería que fuera un género intelectual, un género fantástico, si ustedes quieren, pero un género fantástico de la inteligencia, no de la imaginación solamente; de ambas cosas desde luego, pero sobre todo de la inteligencia” (Borges, 2011: 237). Os crimes de Poe não se resolvem pela delação nem por induções científicas —na época impossíveis— mas sim como resultado de um raciocínio abstrato que reúne os dados conhecidos e faz uma leitura atenta a pormenores que escapam à maioria dos mortais. É este leitor desconfiado, analítico, metuculoso, o leitor *ideal* do género policial —longe, claro está, do leitor atual deste género—. Neste sentido, curiosamente, Ana Teresa Pereira coincide com a melhor tradição do género e, entre ela, com esta vertente intelectual, que tem marcado a literatura portuguesa quando, tão raramente, se aproxima do policial. Basta pensar na obra que funda o género entre nós, *O mistério da estrada de Sintra* (1870) de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, que Fernando Pessoa chamava aos seus contos policiais “contos intelectuais”, ou, já na segunda metade do século xx, na obra considerada antecessora do pós-modernismo em Portugal, *O Delfim* (1968), de José Cardoso Pires. Do intelectualismo de Pessoa, à meta-ficção de José Cardoso Pires, Ana Teresa Pereira pretende aproximar ambos, construindo o que Amândio Reis (2016) denominou como “encenação do livro”, como em seguida se verá.

Já do fantástico, para lá dos famosos lugares-comuns, a escrita de Ana Teresa Pereira⁵ parece reter, sobretudo, a intensidade dessa incerteza de que falava Todorov. No clássico *Introducción a la literatura fantástica* (1970), o crítico búlgaro definia o fantástico como o momento ou duração em que o leitor moderno —muito afastado das crenças sobrenaturais doutros tempos, esquecido já da vizinhança de vampiros, diabos, fantasmas ou outras criaturas superficialmente “não humanas”— tem de de-

5 Ana Cristina Pereira (2015) defende que esta é uma obra que se propõe a estender a noção de fantástico a todos os aspectos do real.

cidir sobre a natureza do fenómeno extraordinário que se lhe apresenta. O fantástico, para Todorov (2016), não reside no acontecimento mas na reação ao mesmo:

El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. (32)

Nesta hesitação sobre a natureza ou a origem do fenómeno constrói-se o fantástico, na habilidade para prolongar e adiar o momento da decisão. No entanto, para Todorov (2016: 38), há uma outra característica que é fundamental: não basta que o leitor hesite sobre o que lê, ou que a personagem hesite sobre o que vê; o fantástico exige uma integração do leitor no universo das personagens. Esta fusão momentânea entre mundos —o textual e o empírico de qualquer leitor—, que depende da intensidade e da dimensão da dúvida que une a ambos, é a pedra de toque do género fantástico na literatura moderna. Por outras palavras, esta incerteza tem de ser mútua e concomitante à personagem do enredo e ao leitor que a segue, a resolução prévia do problema por parte de um deles desfaz o fascínio que alimenta este género.

Nos livros de Ana Teresa Pereira, como se verá, a dúvida instala-se repetidamente sobre a natureza das personagens que se encontram, nas quais os traços são exacerbados a “um processo de irrealização dos personagens —patente na sua magreza, frugalidade alimentar, que os aproxima de vampiros” (Guerreiro, 2008. 220). A descrição é sempre feita em termos de impossível perfeição das mesmas, uma beleza que se intensifica pela simplicidade das roupas, a elegância dos corpos, a exuberância dos cabelos, a juventude que caracteriza sobretudo as mulheres, e, sobretudo, a insólita, repetitiva e exaustiva semelhança entre eles. As personagens de Ana Teresa Pereira começam por hesitar sobre a natureza do outro e acabam, irremediavelmente, por duvidar da sua própria natureza.

O enigma d’*As personagens*

As personagens, publicado em 1990, divide-se em duas partes. Na primeira, que dá título ao livro, encontram-se quatro contos: “As personagens”, “A rua das sombras”, “Os homens invisíveis” e “O jogo”. Começamos por sublinhar a repetição do título

no seu interior, e logo, no interior deste, como num poço semântico onde sempre se pode ver um pouco mais fundo. A segunda parte, “O vampiro e a estátua”, trata-se de uma novela, organizada em quinze capítulos, nos quais um repete o título (capítulo VII), outro reitera um dos títulos dos contos da primeira parte (capítulo XII) e o primeiro e o penúltimo têm o mesmo nome: “O nevoeiro”. Este artigo debruça-se sobre a primeira parte desta obra.

Cada um dos quatro contos da primeira parte tem, claramente, uma existência autónoma. No entanto, como pretendo demonstrar, eles potenciam e programam, também, uma leitura conjunta ou remissiva. No primeiro, encontramos quatro personagens que se encontram numa estalagem por terem sido contratados como atores, sem que nenhum deles saiba quem o contratou ou para quê. O ambiente da história remete imediatamente para a famosa *And Then There Were None* (1939), de Agatha Christie, onde as personagens são misteriosamente convocadas a uma ilha e, noite após noite, vão sendo assassinadas. Esta alusão instala um ambiente de suspeita, primeiro no leitor, e logo em seguida nas próprias personagens que, precisamente, o são num duplo sentido: são personagens do texto e são personagens numa encenação —cujo autor ou propósito desconhecem— que é a intriga central do texto. Recordemos que, etimologicamente, a personagem evolui do latim, e referia-se à máscara através da qual se ouvia o som da voz do ator (Reis, 2019). Repare-se em como, sem entrar diretamente na análise textual, é fácil acumular dobras e remissões de sentido que ocultam o princípio da história.

A história, por sua vez, inicia de maneira a instalar tensão e desconforto desde a primeira página: “Talvez o universo todo tivesse desaparecido e só existisse o nada do outro lado do nevoeiro” (Pereira, 1990: 11). Desde o advérbio de dúvida inicial ao substantivo que a fecha, passando pelo uso do pretérito do conjuntivo, cada elemento contribui para gerar insegurança sobre a realidade descrita. Esta sensação de instabilidade sinestésica intensifica-se à medida que a primeira personagem, Diana, entra na estalagem e conhece Miguel que “podia ter sido a sua versão masculina” (Pereira, 1990: 12). No segundo capítulo desta história (são cinco no total), o medo de Diana —“estranho irreal, como se nunca mais pudesse voltar ao mundo que conhecia, como se estivesse longe, demasiado longe” (Pereira, 1990: 13)—, agrava-se com a chegada de outro casal: Mário e Daniela aparecem como hóspedes mas vêm, como Miguel e Diana, representar um papel que não sabem qual é. No diálogo em que todos se confessam a instabilidade e incerteza da sua própria existência ali, descobre-se que as duas mulheres são, num eventual mundo fora dessa estalagem, atrizes, ao passo que

Miguel é escritor e Mário, músico. Se Miguel era insinuado como duplo de Diana, o novo casal, por sua vez, é sugerido como duplo do primeiro: “O primeiro que lhe chamou a atenção foi que aqueles dois eram extremamente parecidos um com o outro” (Pereira, 1990: 15). Os quatro decidem percorrer a estalagem à procura da solução ao enigma que os junta mas o único que encontram é um espelho com uma porta, onde, do *outro lado do espelho*, tudo é exatamente igual embora “Aquele mundo concomitante tinha algo de horrível [...] Era igual mas fazia medo...” (Pereira, 1990: 20).

Além de muito parecidos —“tinham um rosto comum”—, cada um deles tem uma intuição problemática em relação ao lugar onde se encontram. Miguel nunca acreditou “muito na realidade”, enquanto que Mário é o primeiro a sugerir que são “personagens de uma história”, Daniela pergunta “por que é que vocês entram no jogo, porque é que não se calam? Isto não tem nada a ver com a realidade” (Pereira, 1990: 26). Entretanto, desse outro lado do espelho, onde percorrem o mesmo corredor com os mesmos quartos encontram, porém, uma diferença: no último quarto há uma máquina de escrever e várias folhas que narram exatamente tudo o que sucedeu com eles naquela noite, o que, de forma revertida, volta a insistir no seu estatuto de personagens moldadas por alguém ausente, talvez “um protótipo dos escritores geniais”, como aventura Daniela. Entre espelhos e desdobramentos, deles e da casa, a barreira entre o *outro* lado da história começa a esfumar-se. No último capítulo, Daniela e Mário decidem enfrentar o nevoeiro, abandonando a estalagem, enquanto Miguel e Diana prosseguem num jogo de inventar histórias a que me referirei mais adiante.

No segundo conto, “A rua das sombras”, o leitor é confrontado com um homem, Paul, que sonha transformar-se numa sombra. Não numa sombra qualquer, mas na sombra de “Alguém que tivesse a dimensão da poesia” (Pereira, 1990: 39). Viaja então até uma cidade à beira-mar, encontra um homem com essa dimensão sonhada, e começa a segui-lo, a imitá-lo, a igualá-lo, até que, por fim, o substitui: vive numa casa ao lado, com a mesma decoração, os mesmos livros, ama a mesma mulher e começa a escrever poesia. Quando Paul começa a escrever, ou seja, quando Paul adota em todas as dimensões a vida do homem que persegue, Tom, quando consegue tornar-se numa sombra “perfeita”, a vida de Tom, o homem anterior a ele, desaparece, e o próprio Tom com ela, afogando-se na praia. Paul compreende, por fim, que “Escrever nunca é inocente”, e é ele próprio quem se dirige ao mar para desaparecer, já que:

Quando as palavras vêm cheias de fantasmas, elas metem medo. Quando as palavras abrem alçapões subterrâneos repletos de fantasmas, quando escrever é ver-se ao espelho e não gostar... as palavras metem medo. Quando se aprendeu a ver no fundo das palavras o que elas escondem, escrever já não pode ser um acto inocente. (Pereira, 1990: 58)

A escrita, referida na história anterior através da máquina de escrever fantasmal, perde a sua aura de “inocência”: detrás das palavras de Paul, esconde-se a sua não existência. Só quem aceita ver “o fundo das palavras” parece poder ter, afinal, alguma permanência neste mundo, alguma identidade possível, alguma hipótese de avançar.

Aparentemente desligada da história anterior, aqui também se evidencia uma infinita postergação mas, desta vez, do final: Paul dirige-se à praia depois de ver que a mulher está sentada com outro homem, portanto, com uma nova sombra. Quando Paul se instalou na cidade, e arrendou casa ao lado de Tom, a sua casa era a número 7, enquanto a de Paul a 5, e a número 3 estava vazia já que “tinha ouvido dizer que homem que aí vivia morreu afogado” (Pereira, 1990: 44). A série matemática de números ímpares sugere a continuação dessa “Rua de Sombras” até ao infinito, nessa “cidade fantasma”, como Paul compreende, por fim, ao mesmo tempo que constata: “‘Mas’, pensou Paul quando a água já era um limbo quente que o rodeava inteiramente, ‘o homem da casa número um, esse, não podia ter sido uma sombra’” (Pereira, 1990: 59).

O alinhamento entre o campo semântico, simultaneamente exato e infinito, da série matemática —através dos números das casas— e a imagem visual das contínuas sombras alimenta a ideia de uma possível solução, ou seja, tem de haver alguém num primeiro momento do qual partem os desdobramentos, cópias ou simulacros. Sabendo que tanto Paul, como o seu antecessor, Tom, eram poetas, infere-se que esse “alguém” inicial também seria escritor, pelo que, no final da segunda história, é-se tentado a ceder à imagem que nos arrasta de volta à primeira história, meditando na hipótese de Daniela “Talvez haja um escritor solitário, o protótipo de todos os escritores solitários... um artista genial que escreve um livro interminável” (Pereira, 1990: 28).

Atentemos à associação entre “solitário” e “genial” como eixos fundamentais para um livro interminável, retomando a reflexão de Amândio Reis (2016):

A ficção de Ana Teresa Pereira dedica-se desde cedo à descrição de situações de escrita que denunciam estratégias de sobreposição entre o livro que se lê, isto é, aquele a que o leitor tem acesso, e o livro que está a ser ou já foi escrito enquanto objeto do enredo, uma metalepse que parece constatar, no seio da ficção, a imanência literária do real entendido como uma forma de potenciação da escrita. (21)

Assim, a constante remissão para páginas anteriores, tanto no sentido literal por parte de quem está a ler o livro *As personagens*, como por parte das personagens nos vários enredos, denuncia que uma possível solução a cada um dos enigmas apenas se pode encontrar *noutras* páginas. A literatura, *esta* literatura, reenvia-nos sempre, irremissivelmente, para outra. Sendo a literatura, neste livro, um microcosmos da “arte” em geral —que noutros livros, de forma mais incisiva, Ana Teresa Pereira irá desdobrar, e, portanto, fazer equivaler, na pintura, na escultura, no cinema ou no teatro— a natureza destes fenómenos fantasmáticos, tanto para nós como para as personagens, irá revelar-se sempre de origem artística. Recordando as considerações acima esgrimidas sobre o entendimento borgesiano sobre a narrativa policial, torna-se mais fácil compreender como a autora substitui a componente “intelectual” de Poe por uma componente artística, reiteradas vezes aludida pelos tópicos acima elencados.

Avancemos para o terceiro conto, “Os homens inventados”, que, ao contrário dos outros, não apresenta qualquer divisão formal em capítulos, nem qualquer viagem ou mudança que sublinhe a fugacidade do presente. Aqui, tudo sucede num diálogo anónimo: um homem “sozinho” e uma mulher “jovem” que “só ama homens inventados”. Reitero a informação acima: nenhum dos dois possui um nome, entende-se, uma temporária identidade, como sucede nos outros textos. O texto abre *encenando* uma didascália:

Um bar enorme e vazio.
Absolutamente vazio. Cenário, só.
Um homem e uma mulher, claro. Nenhuma acção, um diálogo.
Um diálogo é sempre um duelo.
Este será um diálogo de morte. (Pereira, 1990: 61)

O mais enigmático em Ana Teresa Pereira é que esta narra *como* se o leitor conhecesse o enredo, como se já soubesse o desfecho, como se, na realidade, este “duelo” fosse entre o narrador e o leitor, avaliando quem tem mais conhecimento sobre a realidade.

Tudo sucede, algo kafkianamente, como se o leitor pudesse saber mais e guiasse o narrador nessa descoberta. A ambiguidade sobre quem contém as rédeas da narrativa oscila, primeiro, entre o narrador e o leitor, e, em seguida, entre as próprias personagens e o narrador. Diz-se que o homem “Nunca conseguira fazê-la usar outras cores” (Pereira, 1990: 62), insinuando, pelo menos, três sentidos possíveis do verbo “fazer”: dar existência, ou seja, criar —o homem como “autor” desta mulher; desempenhar um papel— o homem como encenador/condutor desta mulher, ou, ainda, o sentido de “obrigar”, levando a mulher a tomar outra atitude. Qualquer uma destas aceções é, textualmente, verdadeira, uma vez que a tensão desta história gira na ambiguidade de quem cria ou é criado. Simultaneamente, a mulher afirma “Nunca acreditei realmente na existência dos outros, na existência do mundo. Claro que só amo homens inventados. Achas que é possível amar alguém que não tenhamos inventado?” (Pereira, 1990: 63). Novamente, e de forma mais assertiva, os homens inventados remetem para essas intermináveis sombras do texto anterior, mas colocam também a tónica naquilo que pode ser o cerne psicológico desta poética: se num sentido amplo, todos acabamos por “imaginar” os outros que nos rodeiam, de forma consciente ou inconsciente, também nós, qualquer um de nós, é “inventado” nas suas certezas, sonhos, dúvidas ou reflexões —na sua identidade—. Neste sentido, a eterna reprodução de uma criação em Ana Teresa Pereira não se refere tanto às suas histórias mas às nossas. E é isso que gera o fascínio dos seus textos.

Pode dizer-se que todo o diálogo se alimenta da tripla ressonância do verbo “fazer” antes referida: os dois são amantes, e nesse sentido procuram “converter” o outro, *forçando* certas atitudes, os dois são escritores, e neste âmbito vêm à superfície um debate acesso sobre a “fragilidade da vossa realidade”, referindo-se a mulher à ficção escrita pelo homem e seus semelhantes, ambos são, afinal, personagens em cada obsessiva revelação sobre a capacidade de invenção de cada um: “Cada um de nós é o único protagonista da história, os outros as nossas sombras, são longínquos figurantes, duplos e duplos de duplos. Os meus duplos creem-se reais.... julgam-se pessoas. Mas são somente pedaços de mim que vivem histórias comigo” (Pereira, 1990: 65). A solidão inalienável de cada um não é combatida, apenas refletida: espelhos, espectros, sombras, duplos. Tudo remete a um outro lado, cuja dobra é este. E, no entanto, a mulher não se rende perante a imensidão dessa caverna.

Já a última destas quatro histórias, “O jogo”, faz-nos regressar à estalagem com duas pequenas reverberações. Desta vez, *incipit* adquire quase a formulação de uma instrução, como num jogo: “É uma história a preto e branco. Nem por um momento

se poderá saber se ele em olhos verdes, se ela tem olhos castanhos, porque é uma história a preto e branco. Uma realidade a preto e branco” (Pereira, 1990: 73). A história alinha-se, portanto, com a realidade, e a ausência da variação cromática impossibilita a identificação precisa e absoluta com Diana e Miguel, que ficaram na estalagem no final da primeira história. Nesse momento, ambos estavam a inventar um jogo, que consistia em criar histórias. Voltamos, portanto, ao princípio da primeira história, onde um homem e uma mulher, evidentemente, contam histórias, nas quais um escritor cria uma mulher que é escritora e autora das personagens dele, e por aí adiante. A segunda reverberação é que, desta vez, o narrador mostra-se participativo na história, como um guia, e conduz o leitor até essa estalagem onde se representa uma obra teatral. É esta voz que nos reitera um conjunto de regras a seguir, misturadas entre instruções e simples informações aos quais se deve atender: as personagens não têm passado, as personagens podem inventar um passado, as personagens têm de fingir, o leitor pode inventar um nome para o letreiro da estalagem, etc. O emaranhado de informações elíticas, conjugadas com a ocultação dos nomes das personagens que aparecem escritos no livro de entrada da estalagem, conduzem o leitor a pensar como uma delas —“Parece que já estivemos aqui antes, muitas vezes. Suponho que há fantasmas nossos em todas as camas” (Pereira, 1990: 75)—, mergulhando no fantástico que concebia Todorov, reenviando-nos para um dos diálogos chave:

—Que género de coisas gostas de escrever?

—*Real things*... —riu ele.

—Eu gosto de contos fantásticos.

—Qual é a diferença?

Ela riu também.

—Nenhuma. (Pereira, 1990: 33)

No final deste “jogo”, regressa o estranho efeito de didascália, emaranhado com considerações metaficcionalis do narrador:

O fim da história.

Talvez um grito dentro do nevoeiro, dentro da noite.

Ou talvez, num dos quartos vazios, um homem e uma mulher voltem para casa.

O papel do criador e o da personagem são tão pouco definidos como o do assassino e o da vítima. Não é fácil saber quem inventa quem, quem mata quem.

O mundo é um lugar estranho. (Pereira, 1990: 92)

Da breve análise de cada um destes contos, é fácil compreender que, por um lado, cada um deles reenvia para o anterior, criando um efeito de circularidade na narrativa, com nuances de um jogo que está sempre a começar. Paralelamente, cada um deles pode e tem uma existência autónoma, que cumpre, maioritariamente, com as “Tesis sobre el cuento” de Ricardo Piglia (2000). Recorde-se que para o escritor argentino, o conto define-se, sobretudo, pela narração de duas histórias diferentes: uma primeira visível, que se lê à superfície —por exemplo, quatro personagens encontram-se numa estalagem— e uma história secreta que caminha nas entrelinhas da primeira história —a ausência física do escritor que trabalha na máquina de escrever no outro lado da estalagem—. É a gestão destes dois sistemas de narração distintos, assim como os seus pontos de articulação no conto, que cria aquilo que vulgarmente se designa como o efeito-surpresa do conto, a ideia de que há mais qualquer coisa do que aquilo que, literalmente, se narra. Para Piglia (2000: 106), o conto clássico, como o de Poe, faz emergir o final da história cifrada quando o leitor espera o desenlace da história contada. É esta aparição à superfície de algo até ali submerso que conduz o leitor à releitura, à procura dos indícios dessa segunda história. Já o conto moderno, para Piglia inaugurado por Checov, abandona a surpresa do final e trabalha as duas histórias como se fossem uma só, ou seja, alimenta-se da tensão entre ambas sem nunca chegar a um final para nenhuma. Nesta segunda linha, podemos incluir, pelas análises realizadas, as quatro histórias de Ana Teresa Pereira, catalogando-as como contos modernos. Tratam-se, sem dúvida, de contos modernos, que utilizam dispositivos da narrativa policial e fantástica numa dimensão experimental que não é alheia à pos-modernidade em que se escreveram: a paródia, a recanonização, a interrogação metaficcional. Note-se que cada uma destas personagens, em particular no primeiro conto, assume, simultaneamente, o papel de vítima, de investigador e de suspeito, e todos podem ser entendidos, em sentido amplo, como detetives da realidade. A deles e a nossa.

Entre conto e novela: a origem do segredo ou o segredo da origem

Aceitando, assim, que se trata de contos, não devemos, no entanto, conformar-nos com tão simples realidade. O facto de o conjunto destes textos não só dialogarem, como, num sentido mais estrito, se completarem na sua infinidade, pode levar-nos a pensar o conjunto como um texto mais longo, como uma novela, esse género narrativo de

difícil definição, a meio caminho entre o conto e o romance.⁶ Na esteira das suas reflexões sobre o conto, afastadas da típica definição formal da extensão se páginas, e trabalhadas a partir da lógica narrativa interna, Ricardo Piglia interessou-se, nos últimos anos, pela lógica narrativa da novela. Se, no sentido convencional da novela, esta se define em relação ao romance pela sua concentração temática, não divergindo para áreas semânticas ou adjacentes (Reis, 2019), parece difícil, dada a labiríntica profusão de imagens e espelhos, enquadrar Ana Teresa Pereira nesta definição, ou, pelo menos, com “As personagens”. Porém, em “Secreto y narración”,⁷ Piglia aponta um outro caminho para o entendimento da novela: a concentração característica da novela deriva, não de um tema, mas de um vazio: “el secreto sería un lugar vacío que permite unir tramas narrativas diversas y personajes distintos que conviven en un espacio, atador por ese nudo que no se explica” (Piglia, 2015: 241).

Por outras palavras, enquanto o conto está intrinsecamente relacionado com o enigma, e este, como o nome indica, pode ser decifrado, a novela estaria conectada ao segredo, que, mais do que algo que se possa, hermeneuticamente, revelar, é sobretudo uma parte que se subtrai ao todo, especificamente, um sentido da narrativa que alguém retira, esconde, oculta (Piglia, 2015: 235). Para ilustrar a sua posição, Piglia recorre a uma imagem de Henry James sobre a “casa da ficção”. Nessa imagem, segundo James, conta Piglia, o narrador passa diante de um edifício com janelas mais ou menos iluminadas e observa uma cena —um beijo, um abraço, uma discussão—. Este narrador não conhece quem habita essa casa e tem de contar essa cena apenas com essa percepção parcial dessa realidade. Pensando em Ana Teresa Pereira, não será uma imagem que se adequa perfeitamente ao texto que acabamos de analisar? A sensação de que, em cada uma das histórias, se passa pelo lado exterior —*o outro lado*— da estalagem, da casa, do bar onde se movem, se debatem, se conhecem e se afastam as

6 Recorde-se que os problemas na definição deste género começam logo no nome: enquanto o português, o italiano, o francês e o alemão utilizam a mesma raiz etimológica para referir-se a textos cuja densidade psicológica, descritiva e analítica está aquém do romance, o espanhol e o inglês utilizam “novela” e “Novel” para referir-se ao romance, por essa razão, a novela, nestas línguas, é ainda de mais problemática definição pois fica dependente de uma subjetiva avaliação sobre a sua extensão: novela corta. Por esse motivo, e para dissipar confusões terminológicas, Ricardo Piglia utiliza o termo francês *nouvelle*.

7 O texto foi inicialmente publicado num livro que reúne vários ensaios sobre o conto, *El arquero inmóvil – Nuevas poéticas sobre el cuento* (Madrid: Páginas de Espuma, 2006), organizado por Eduardo Becerra, funcionando como Epílogo do mesmo. Mais recentemente, à semelhança do que já tinha feito com as teses sobre o conto aplicadas a Borges, pode encontrar-se um aprofundamento das ideias aí assinaladas sobre novela breve em Juan Carlos Onetti, em *Teoría de la prosa* (Buenos Aires: Eterna Cadência, 2018).

personagens? Neste caso concreto, o “segredo”, a parte que se subtrai e para onde refluem todas as intrigas, é a própria noção de autoria enquanto chave da criação.

Poderíamos, então, dar um passo em frente e assinar também a ideia de que “As personagens” pode ser uma novela na aceção que lhe dá Piglia, a novela como um conto que se conta muitas vezes —“Os actores não importam. Só ficam as histórias. Sempre as mesmas” (Pereira, 1990: 92)—, espécie de “hiperconto” que nunca se desfaz porque se vai unindo num ponto cego (Piglia, 2015: 242). Outra reflexão pertinente que assinala Piglia, e que se relaciona com tudo o que temos vindo a dizer sobre a atmosfera de desconforto e insegurança que geram os textos de Ana Teresa Pereira, tem a ver com a deslocação do final da narração:

el final, en el caso de la *nouvelle*, no coincide, como en el cuento, con el final de la historia, sino que está puesto en otro lado. [...] Por eso una de las características centrales de este género es su ambigüedad extrema: nunca terminamos de estar seguros de si la historia que pensamos que se ha contado es la que verdaderamente se ha contado. (Piglia, 2015: 244)

Para o caso vertente, as constantes remissões para uma origem que nunca se alcança levantam precisamente a pergunta sobre o que se conta, programaticamente reverberada nas obsessivas referências à possibilidade de uma realidade.

Entre espelhos e miragens do que possa ser a realidade —textual e empírica— a obra de Ana Teresa Pereira tem vindo a aperfeiçoar e a limar a sua concisão estilística e sintática de livro para livro. De livro para livro, multiplicam-se as elipses e reduz-se a economia da narrativa às palavras indispensáveis, num efeito que, além de potenciar o seu arsenal semântico, como se demonstrou num exemplo acima, contraria, deliberadamente, a lógica naturalmente perifrástica da língua portuguesa. O seu percurso —entre livros, labirintos, cavernas— pode imaginar-se como um caminhar tranquilo e audaz sobre um nevoeiro que se adensa e envolve ainda mais o núcleo de cada nova história. Neste trilho, a autora é responsável, como vimos, por uma certa recanonização de géneros narrativos populares nos últimos duzentos anos, sobre os quais trabalha numa extensa rede de experimentação que funde temas aparentemente afastados: a identidade e a solidão, a criatura e o divino, o amor e a morte, a escrita e a criação, a representação e a encenação. E a cada livro, fá-lo, criando novas camadas de sentido sobre os livros anteriores. A sua obra, atualmente em reedição pela Relógio d'Água, tem vindo a conquistar ano após ano mais leitores, reafirmando o papel singular que a autora ocupa na literatura portuguesa.

Referências bibliográficas

- BORGES, Jorge Luis. (2011). “El cuento policial”. Em *Miscelânea I* (pp. 231-242). Penguin Random House.
- GUERREIRO, Fernando. (2008). “Posfácio. O Mal das Flores (notas para Ana Teresa Pereira)” Em Ana Teresa Pereira, *O Fim de Lizzie* (pp. 211-226). Relógio D’Água.
- MAGALHÃES, Rui. (1999). *O Labirinto do Medo: Ana Teresa Pereira*. Angelus Novus.
- PEREIRA, Ana Cristina Teixeira da Silva de Sousa. (2015). *O “fantástico” em O Lago (2011) - Ana Teresa Pereira* (Dissertação de Mestrado, Universidade Católica Portuguesa). Retirado de <https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/18699>
- PEREIRA, Ana Teresa. (1990). *As Personagens*. Caminho.
- PIGLIA, Ricardo. (2000). *Formas breves*. Anagrama.
- PIGLIA, Ricardo. (2015). “Secreto y narración”. Em A. D. Quiñones y P. Firbas (Eds.), *La forma inicial—Conversaciones en Princeton* (pp. 235–245). Sexto Piso.
- PINHEIRO, Duarte. (2010). *Além-sombras: Ana Teresa Pereira* (Doutoramento, Universidade Fernando Pessoa). Retirado de https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/1521/1/TD_DuartePinheiro.pdf.
- REIS, Amândio. (2016). *O Livro Encenado. Escrita e Representação em Ana Teresa Pereira*. Edições Colibri.
- REIS, Carlos. (2019). *Dicionário dos Estudos Narrativos*. Almedina.
- TODOROV, Tzvetan. (2016). *Introducción a la literatura fantástica* (Silvia Delpy, Trad.; 5ta ed.). Ediciones Coyoacán.



LEXICAL ANALYSIS USING CORPUS LINGUISTICS: COMPREHENDING HOW EFL STUDENTS ARE WRITING

ANÁLISIS LÉXICO A TRAVÉS DE LA LINGÜÍSTICA DE CORPUS:
LA COMPRESIÓN DE CÓMO ESCRIBEN LOS ESTUDIANTES DE ILE

Natin GUZMÁN ARCE
Jimmy RAMÍREZ ACOSTA
Sonia RODRÍGUEZ SALAZAR

Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje
UNIVERSIDAD NACIONAL | Heredia, Costa Rica

Contacto: natin.guzman.arce@una.cr, jimmy.ramirez.acosta@una.cr,
sonia.rodriguezsalazar@una.cr

Abstract

This article shows one specific object of study using Corpus Linguistics: adjectives from a corpus of academic texts from EFL students collected between 2017 and 2018 revealing a dissimilar variety compared to native speakers' corpus in similar types of texts. This nearly half a million corpus comprises students' academic writings from two English Teaching majors and one English BA from the School of Literature and Language Sciences in Universidad Nacional in Heredia, Costa Rica. What the lexical unit of the study displays and what it reveals is surprisingly interesting because, as EFL teachers, we expected a more diverse and profound use of adjectives as they are an important device in academic prose. Written texts seem to reflect a fault in the teaching and learning of this skill, calling for immediate attention to the matter. The use of the concordancer AntConc© as the linguistic analysis software selected to manage the lexical categories that the researchers picked as a starting point was truly significant in the methodological process. A corpus-driven approach was followed in this initial attempt to illustrate word choice in academic writings developed in the composition courses during the time period: English Integrated I, English Integrated II, Composition,

Resumen

El artículo muestra un objeto de estudio en específico utilizando la Lingüística de Corpus: los adjetivos de un corpus de textos académicos de aprendientes de inglés recolectado entre los años 2017 y 2018 y expone que la variedad es diferente al cotejarlos con un corpus de textos comparables de nativo hablantes de la misma lengua. Este corpus de casi medio millón de palabras contiene las composiciones académicas de estudiantes de dos licenciaturas en la Enseñanza del Inglés y de la Licenciatura en Inglés de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Universidad Nacional en Heredia, Costa Rica. Lo que el uso de esa unidad léxica refleja y revela es bastante interesante ya que, como profesores de lengua inglesa, esperábamos un uso más diverso y profundo de los adjetivos como elementos importantes en la narrativa académica. Estos textos escritos parecen reflejar una falla en la enseñanza y aprendizaje de esta destreza y llama a tomar acción inmediata al respecto. Fue muy importante en la metodología del estudio el uso del software o recurso de concordancia AntConc© que facilitó la administración de las categorías léxicas que se escogieron como etapa de inicio. Se siguió un enfoque inductivo (corpus-driven approach) para esta primera parte, como forma

and Essay. This study was longitudinal as it involved the same students' writings during the two years of the corpus collection. General findings show that lexical complexity is deficient and suggest that more didactic efforts should be made to encourage the learning and acquisition of vocabulary, being the use of native speakers' corpus one example of such strategies.

Keywords: corpora (linguistics); English language teaching; academic writing; lexicology; foreign speakers

de mostrar cuál fue el léxico utilizado en los escritos académicos en los cursos de composición durante esos dos años, a saber: Inglés Integrado I, Inglés Integrado II, Composición y Ensayo. Este también es un estudio longitudinal porque tomó en cuenta a los mismos estudiantes durante el periodo de la recolección del corpus. Los resultados generales muestran que la complejidad léxica es deficiente y sugieren realizar mejores esfuerzos didácticos para el aprendizaje y la adquisición de vocabulario como, por ejemplo, el uso de corpus de nativos hablantes del inglés como estrategia de enseñanza.

Palabras clave: corpus lingüístico; enseñanza del inglés; escritos académicos; lexicología; hablantes extranjeros

Theoretical framework

Corpus Linguistics is not a new methodology, yet it has greatly supported language studies and applied linguistics since its conception. Sara Laviosa (2002: 8) considers Corpus Linguistics a unique methodology for the study of language as it is strongly supported by four interdependent but equally important elements: data, description, theory, and methodology.

Corpus Linguistics studies language based on linguistic examples from real life (McEnery & Wilson, 2001: 1), which is possible because corpora have accurate data and provide empirical information. Corpus design reveals a model of the reality one desires to study, and it aids researchers and teachers comprehending how human language works (Torruela & Llisterri, 1999: 4). Corpus Linguistics is supported by specialized software that analyzes enormous quantities of language data. This software is used to observe, examine, and process a significant corpus more efficiently and faster than the human eye. Nonetheless, an organized and planned corpus design can benefit the organization, the presentation, and the validity of the texts to congruently systematize such data. A computerized corpus, as Torruela & Llisterri (1999: 7) call it, is a compilation of selected texts under some linguistic criteria, which are coded in a standard and homogeneous manner, with the purpose of being computer analyzed

to present how a language or languages behave. It can be said that it is the Big Data of linguistic studies as the whole universe of texts is the evidence for researchers to explore, as opposed to a sample of texts, providing bold descriptions and conclusions provided that the methodology has been carried out rigorously.

A systemic construction and research of several monolingual and multilingual corpora have stepped into other study fields such as descriptive and applied linguistics. This is because Corpus Linguistics is solid and innovative given the evidence it can provide. These fields include translation, translation studies, and English as a second or foreign language (ESL/EFL). For instance, some researchers have launched descriptive studies for different language areas using computerized corpora, namely prosodic, lexis, morphology, syntax, history, and the like (Torruela & Llisterri, 1999: 3).

How reliable corpora are will depend on the type of research questions the researcher poses. McEnery & Wilson (2001: 27) suggest a clear idea: *what can a linguist ask without a corpus to reason the impact of the use of corpora?* There are many approaches to different areas of the language; one is grammatical description, the area of study this paper will focus on. Supported by concordancers, the number of queries researchers can develop in a corpus are endless, fast, and accurate as opposed to doing the same analysis without that data. Not that the hand-and-eye does not work, but how long will this procedure take? What is the expectancy of human error? (McEnery & Wilson, 2001: 27)

Compiling students' texts from EFL classes makes it possible to build a data source that shows the language interference or interlanguage between the first and second languages. It also establishes an empirical basis for error analysis and communicative strategies (Torruela & Llisterri, 1999: 5). Such bases are much closer to reality to language studies than intuitive methods (Torruela & Llisterri, 1999: 9). This new knowledge is very significant for language instructors to pinpoint how their students are writing and very likely identify why and what is occurring in the acquisition process. This study has aimed at showing how this process works.

The new theory that has been included for the current study is that of lexical complexity and richness, defined by Ai & Lu (2010) in the following subcategories:

1. Lexical Density: percentage of lexical words
2. Lexical Sophistication: coverage of advanced vocabulary

3. Lexical Diversity: the number of different words (word types) compared to the total running words (tokens)

All categories are self-explained clearly in their own right, yet lexical diversity will be illustrated with all the of examples that follow in the Results Discussion section.

Methodology

Corpus investigation has widened many fields of studies such as linguistics, sociolinguists, language evolution, culture-social dialectal, or epidemiological phenomena among others. Having this in mind, this corpus project carried out in the School of Literature and Language Sciences (ELCL, Spanish initials) yielded a product of approximately half a million word-tokens (the total of running words) from the gathered data based on the collection of written papers developed by the students in similar majors offered in the ELCL. Since the area of writing entails many aspects of language, the researchers decided to break down the information in different language aspects—for example, the analysis of modal verbs, nouns, adverbs, and adjectives usage, the latter being the only one illustrated here.

The learner corpus is not very large compared to some that surpass the million word-tokens, yet sufficient to achieve the main objective of the study. Biber, Conrad & Reppen (2014: 123) demonstrated that even 1000 words of data can give results that are reliable, and this learner corpus is not the exception as it followed strict criteria in the process of collection and analysis. In its initial phase, the study encompassed two major areas: building a specific learner corpus and an analysis via a concordance tool or concordancer. The examination is done through the lens of the quantitative method (word counting and organization) and also qualitative analysis from the researchers' academic formation in the field.

This longitudinal study collected a corpus of 487 304 word-tokens from a group of English language learners from three different majors of the ELCL. During the years 2017 and 2018, these students wrote several academic texts at four different levels and courses: Integrated English I, Integrated English II, Composition, and Essay. The two former courses were taught in 2017 and encompass the beginning and high beginning level of the major. The latter courses, taught in 2018, correspond to intermediate and high intermediate levels. These students had a total of 208 hours of in-class instruction during the four courses in the two years or four semesters of the

corpus collection. All texts submitted were the last version students handed in to their teachers along the class period and were collected before they were given a grade. Ninety six percent of these students signed a consent form allowing their texts to be used for this study; such permission was compiled at the beginning of each semester and before the compilation of the texts. The academic compositions in the corpus varied in length and language level and consequently were divided in subcorpora as follows:

Integrated English I	17 955 words or word-tokens
Integrated English II	26 649 word-tokens
Composition	108 058 word-tokens
Essay	334 646 word-tokens

No names were recorded because the object of study was specifically the texts and not the authors of those texts in an indirect way. For the analysis, the concordancer program AntConc© supported this study to organize and count the tokens of the corpus and subcorpora, therefore searching through them.¹

Results Discussion. Lexical Richness

The present study first included an overall evaluation of the lexical units from the entire corpus (487 304 word-tokens). The quality of the vocabulary students used can be easily determined by applying the *Type Token Ratio (TTR)* which is obtained by dividing the total number of unique words (word types) by the total number of words in the corpus (word-tokens). The result obtained ranges from 0.0 to 1.0; the closer the number to 1, the richer and more varied the vocabulary the students use. When the whole corpus is analyzed, the TTR reached is 0.036, which unfortunately is low, as Table 1 illustrates. If this information is analyzed per segments of students, the numbers are even more startling because it would be expected that, as students move forward in their learning process, so should the lexical richness; however, the numbers reveal a different scenario, shown in Table 2. This information can be easily seen in Graph 1 as it visually impacts the figures presented previously.

¹ This tool can be downloaded at <http://www.laurenceanthony.net/software.html> and the creator, Laurence Anthony, has posted a series of video tutorials to use the concordance as well: <https://www.youtube.com/user/AntlabJPN/featured>

Table 1
Type Token Ratio

Word Tokens	Word Types	TTR
487 308	17 686	0.036

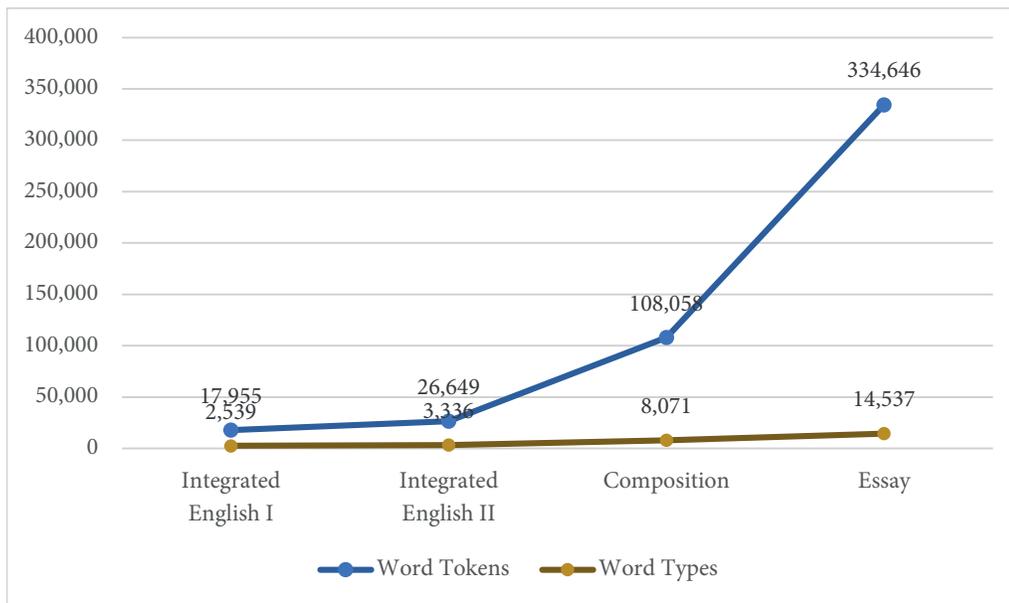
Source: 2017-2019 ELCL Corpus

Table 2
Type Token Ratio by Segment

Segment =	Integrated English I	Integrated English II	Composition	Essay
Word Tokens	17 955	26 649	108 058	334 646
Word Types	2 539	3 336	8 071	14 537
TTR	0.14	0.13	0.075	0.043

Source: 2017-2019 ELCL Corpus

Graph 1
Type Token Ratio



Source: 2017-2019 ELCL Corpus

Considering the graph, it cannot be said that the students are not improving their lexicon. What can be concluded is that the students are using the same words repeatedly. Table 2 clearly shows the increase in the number of word tokens from Integrated English II to Composition—an outcome that is expected as students move from the beginning to the intermediate level. In the Composition course, many more writing tasks were assigned, and participants became sophomore students, which is believed to support the maturity of their writings. Table 3 establishes the percentage of new vocabulary that the students are using from one segment to the other.

The impact in the vocabulary-usage increase from the high beginning level to the intermediate (from Integrated English II to Composition) is positive and crucial to point out, as these texts were improving considerably. However, the intermediate to high level usage (from Composition to Essay) froze and held a quite slightly higher level, yet not the one that it needs to be reached as the students should be mastering advanced writing levels. As Dewi (2017) asserts “Due to the fact, the existence of lexical complexity in students’ academic texts sets forth the students’ writing proficiency. Therefore, lexical complexity proficiency in writing academic texts such as research articles is undoubtedly required” (161).

These general remarks have set the context in which the next section (adjectives) develops providing that word usage remains low and so do the different parts of speech within the corpus. Nonetheless, displaying the word types of the study will provide a good vision we intend to illustrate, seeing the actual frequency of adjectives supports the concept of simplicity that the study has found in the corpus.

Table 3
 New Vocabulary

Segment=	Integrated English I	Integrated English II	Composition	Essay
Word types	2539	3336	8071	14 537
New words used	—	797	4.735	6466
%	—	31.30	141.93	80.11

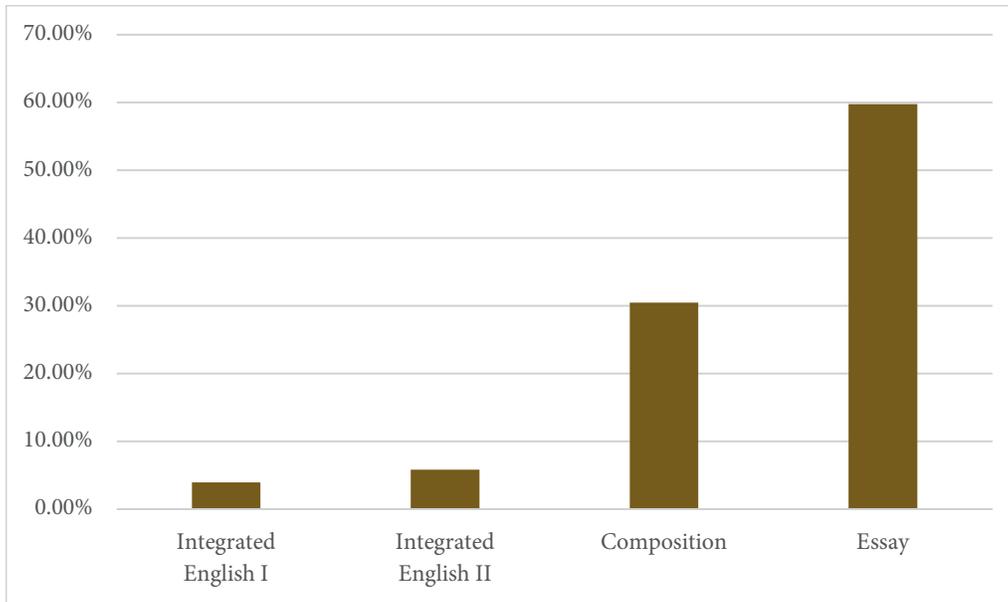
Source: 2017-2019 ELCL Corpus

Adjectives

This section explains the findings related to adjectives used by students starting with Integrated English I, then Integrated English II, Composition, and the Essay course. This part of speech was selected from the rest of categories for the present study as descriptors and classifiers (functions of adjectives) are relevant to the type of texts in the corpus. In the study by Biber, Conrad & Leech (2002: 190) there is clear evidence that adjectives are a common part of speech and add up to the concrete meaning of the nouns in academic prose.

From the 487308 tokens, 4088 of them were adjectives counted only one time. Graph 2 indicates how students progressed from Integrated English I to Essay, and it shows that there is a gradual trend in the use of adjectives from one level to the other. In Integrated English I, there is a use of adjectives of 3.5 percent. For example, students used very personal descriptive adjectives such as *amazing*, *beautiful*, or *nice* due to the topics that were probably covered in the syllabus or topics the instructors chose to develop. Unlike course I, Integrated English II shows a small increment in adjective usage: 5.85 percent represents the use of adjectives, which means that there is an increment in the development of adjectives usage of 1.90 percent from one course to the other. In this second level, adjectives were still on the personal descriptive level, but more intended to describe situations or pleasures. Since the courses Integrated English I and II are taught in the first year of the three majors and the students are getting to know the language and learning it, the percentages drawn from the data go according to the initial stages of acquiring a second language; nonetheless, there is a shift on the other levels in regards to adjective use progression. The third column of Graph 2 draws an interesting statistical point: 30.45 percent involves the use of adjectives in the Composition course, projecting an increase of 24.60 percent from the previous level. The increase of adjective usage encloses more sophisticated and academic adjectival structures, and there are hyphenated adjectives not used before. The last column on the graphic corresponds to the use of adjectives in the Essay course, where 59.75 percent signifies the adjective usage. Remarkably, there is a rising in adjective usage from Composition to Essay of 29.30 percent. In short, there is a tendency of positive progression in adjective use that goes along with the development of the major curriculum if one only looks at the numbers (repetition) and not the lexical richness.

Graph 2
Adjective Progression per Level



Source: 2017-2019 ELCL Corpus

According to the Graph 2, adjective progression seems to be aligned with the main objective of the English Teaching Bachelor which is, in general terms, to help students master properly the L2. However, there is revealing information from the data related to the number of times adjectives were utilized. It was noticeable that 48 percent of the adjectives were used only one time, followed by 17.32 percent two times, 3.8 percent three times, and, lastly, 1.52 percent four times. The main purpose of underlying these percentages is to perceive if participants broaden their lexicon in terms of semantical sentence descriptions. Whereas there is an obvious growth, this one, in fact, not even surpasses the 50 percent of the adjectives being used in the corpus.

Linked to this issue is the complexity and intricacy of the adjectives used in the texts. In language learning, linguists know that at the beginner level (Integrated English I and II in this particular case), the lexicon is not only simpler, but also generally descriptive having in mind that tasks are mostly based on personal or anecdotal information. Nonetheless, when it comes to see the types of adjectives applied in Composition or Essay courses (high intermediate levels), the overall usage of adjectives continues a tendency which does not fit the academic prose except for a little increase of participial adjectives, hyphenated adjectives, attributive nouns as well as

more sophisticated lexicon-adjective related to the themes. This increase represents 18.28 percent of the total adjectives analyzed within the corpus.

Some examples of participial adjectives seen are *addicted person*, *botched work*, *taught student*, *wooden house*, *managing time*, *flowering moment*, for instance. Regarding the use of hyphenated adjectives, the illustrations perceived in the compositions of the study are either related to the themes where one can see adjectives such as *chemotherapy-related treatment*, *cell-based use*, *drunk-driving accident*, *eco-technological procedure*, or fixed expressions like *well-known*, *self-confident*, *high-risk*, *well-paid*, *well-done*, *so-called*, or *potty-mouthed* among others. Aligned with this, attribute nouns working as adjectives found in the corpus followed a similar pattern; some examples are *videogame*, *secondhand*, *nationwide*, *northwest*, *mainstream*, *lifelong*. Last of all, there are the less common adjectives: some words extracted from the corpus are *strenuous*, *slanderous*, *psychoactive*, *outstanding*, *nefarious*, *noxious*, *nitrous*, *mediocre*, or *lucrative*. In short, this increment represents a benefit in the students' writing learning process, but there is still a huge gap in terms of helping students expand their adjectival lexicon increment. For instance, the data suggests that there is a repetition of adjectives from Composition to Essay that students reused in their written works meaning 26.73 percent between the last two levels. This percentage is very significant because the lower it is, the better it indicates that students are hardly mastering the adjectival structural usage of the target language.

Another important point is to see the general frequency of the tokens found in the analysis of this corpus in relation to the adjectives used. In this case, the word-token *many* appears in the corpus 1399 times used as an adjective that indicates plural nouns (large number), as in *many families* or *many people*. In contrast, synonyms to this word, such as *several*, was used 241 times, *numerous* 22, *various* 26, and *countless* 7 times. Aside from that, there are other synonyms that can be taught to expand the students' vocabulary such as *immeasurable*, *innumerable*, *incalculable*, *uncountable*, and many more. Likewise, *many*, *good*, *different*, and *important* give the impression to reveal similar situations. *Good* was used 1292 times while *different* and *important*, 1167 and 879 times respectively. This analysis per frequency is extremely vital because it discloses how the students have not mastered a varied use of adjectives and it sheds light on this important issue while providing enough input to start carrying out activities to help learners advance in the acquisition of the L2.

As opposed to the data presented in the previous paragraph, adjectives of the study that were used in all levels represent 1.52 percent of all the adjectival tokens. To mention the highest frequency adjectives, we have *social* used 727 times, *psychological* used 126 times, *national* 58 times, *professional* 54 times, *historical* 26 times, and *economical* 29 times. A great deal of adjectives used in all levels classified as general ones that can be substituted for much more evocative or eloquent synonyms that would enhance writings. For instance, the adjective *different* was employed by the students 1167 times, representing 28.54 percent of the adjective usage in the corpus. The adjective *important* was used 879 times, representing 21.50 percent while the adjective *big*, 403 times, represents 9.85 percent. The data reveals that adjectives learned in Integrated English I were applied by learners constantly and their utilization incremented in more advanced courses, yet with no great variety or richness. Other basic adjectives regularly observed in the corpus with a minor percentage, but not insignificant, were *young* (224 times), *easy* (204), *difficult* (198), or *happy* (153 times), to pinpoint a few. The see-through information states a noteworthy pattern among these writers of the L2 language which is the recurrence of plain adjectives, providing abundant evidence to do material development or creating teaching material to widen the lexis spectrum in terms of synonyms or alternative words. This finding leads the study to show the Type Token Ratio (TTR) in terms of lexical richness in adjective usage within the corpus and subcorpora, which reached 0.07, a result that, as explained in the first section of this article, shows how low the variety in the use of adjectives is.

In sum, as academic writings or texts are the object of the study, we want to highlight three factors from Biber, Conrad & Leech (2002) who indicate that “in news and academic prose, attributive adjectives are an important device used to add information to noun phrases” (189)—more than predicative adjectives (189), yet adjectives after all. Adjectives are much more common in academic writing than in the news, fiction, and conversation genres, as the *Longman Student Grammar of Spoken and Written English (LSWE)* shows a solid corpus of 40 million words (Biber *et al.*, 2002: 190) used to compare the corpus of this study at the statistical level. The most common adjectives in academic prose, according to the LSWE corpus, are *long, small, great, high, low, large, new, old, young, good, best, right, important, simple, special, basic, common, following, higher, individual, lower, particular, similar, specific, total, various, whole, different, full, general, major, final, main, single, local, natural, oral, physical, public, sexual, political, social, human, international,*

national, and *economic* (Biber *et al.*, 2002: 200). This short yet quite illustrative list frames the discussion about the lexical diversity that advanced EFL learners' texts need to display.

Conclusions

This paper illustrates the very first steps that can be carried out with a Corpus Linguistics methodology by language specialists and what they are able to deduce. Among the multiple tasks a language researcher can fulfill with a concordancer program, one of the simplest is to organize the data while the interpretation of the information lies on an analytical human eye. That is, the insights arise from the associated analysis of the quantitative and qualitative methods. A frequency list or word list, called like that in AntConc©, offers all the support that can suffice to begin an analysis and set the starting line.

As language professors, but mainly observers of the learner corpus, we have presented data that illustrates the stages of written language acquisition leaving intuition aside. With reliable facts we demonstrated that with a corpus made from every text collected in the time span selected, the results derived from frequency are conclusive. Also, significant trends or regularities can be observed in the language production of the L2 users. One can call this type of study an Ethnographic one to show how language (whether from native speakers or learners) behaves.

Though the steps for building a corpus were not a section of this paper, it is clearly stated that a good quality design and consistency collecting a corpus provides a decent amount of data for analysis that is reliable and pertinent. Being able to collect almost the entire collection of students' writings draws stronger conclusions undoubtedly.

No corpus is too small for a meaningful study. Though authors vary concerning different corpus size aptness, if teachers quest the habit of surveying their students' writings, for example, they will hold excellent basis of what their pupils are producing and if their teaching practices' outcome is positive and efficient or not: obtaining a snapshot of the *status quo* never fails and can certainly support many other further studies.

Undertaking longitudinal studies combined with Corpus Linguistics is worth the effort as they provide students' real progress concerning language development

because it enables the observation of any changes in variables that occur over time. It is the ultimate evaluation of the process, as opposed to testing students at the end of the course with all the variables—human and physical variables that, in the end, may change or distort assessment objectives.

Even though adjectival usage was the object of the study for this paper, choosing to show the level of lexical richness of the entire corpus was significant to provide the context of the overall data in case one wonders if adjectives were the one part of speech that did not comply with the expectations of language development. As can be observed, the larger the subcorpus (Composition and Essay), the lower the TTR—that is, much is being written or produced, yet the quality of word usage is problematic. It is important to add that basic usage of the language in academic prose does not reveal any advance in the acquisition of the language. Students may be expressing their ideas, but their academic texts do not convey a complex usage according to the level. It is imperative to recall that the courses of the study where the texts were collected are college level ones, aimed to train English teachers so that they become masters of the language. Therefore, what are the standards that the majors are pursuing? A look at those standards proves that the ELCL defines clearly in the English majors' syllabi the objectives the students have to reach and lead to the conclusion that the teaching needs reinforcement. If the exit profile of the students is precise, a lack of lexicon variety occurs and more reinforcement in this matter is urgent. With the findings of this study, teachers should be aiming to address the teaching of lexical sophistication and diversity more precisely than the correct morphological and syntactical use of a word—that is, encouraging the acquisition of more words amidst the rest that need learning: using native speakers' corpora to learn and increase vocabulary is an example of a teaching strategy that leads learners to discover words independently.

This first attempt to dig into the students' word choice, specifically, adjective use, led the researchers into the following assumptions. First, it is vital to state that this part of speech was not randomly picked. As experienced teachers, time has demonstrated that nouns and verbs, or the use of names and actions, should be as specific as possible when communicating ideas. Descriptors and classifiers, on the other hand, are an excellent starting point to begin observation because it allows to discover the accuracy of the ideas expressed in writing. It is well-known that adjectives are a regular characteristic in literary texts; however, the compositions in these courses are mainly expository and descriptive texts. When moving to argumentative

texts (Essay), images should be bold enough to be convincing and descriptive words ought to be mastered.

That being said, the enormous repetition of basic adjectives along the acquisition of the language leads to conclude that learners could be paying more attention to syntax than lexicon, and this latter situation is not being corrected or given the attention it needs. That is, usage in writing is correct, yet the entire texts have not reached the corresponding English lexicon level as shown in the *LSWE* corpus in Biber, Conrad & Leech (2002). It seems that the students pass composition courses due to syntax, not due to lexical diversity. The following questions should be posed, then: *What are the roles of the teachers? How can they approach this issue and improve lexical acquisition? How hard it is to teach lexical sophistication?* Even if the study collected academic writings, these writings are not technical nor disciplinary to justify the lack of adjective variety. One should read these courses program objectives and analyze the level of lexicon each program requests. The bottom line is all these questions lead to a prompt reaction in the English course syllabi of the ELCL.

The corpus collected is currently available to the academic staff in the English Department of the School of Literature in question. We seek to contribute to the empirical knowledge of Corpus Linguistics and try to collaborate with other teachers to either provide this unique corpus or help them build their own learner corpus for a variety of hypothesis based on a corpus-based or corpus-driven research. Ultimately, sharing this corpus with other foreign colleagues who have their own corpora that meets the same criteria can lead to more conclusions in the region and that is a plan in the horizon we need to accomplish.

Limitations of this research

The present study does not attempt to be exhaustive by any means. It presents the description of frequency and word count of a learner corpus collected in a two-year span with the same group of individuals. With such corpus, any language researcher is able to dig desired areas of interest such as grammar, word use, lexicography, and the like. This corpus was not an annotated one either, yet the size was manageable enough to identify each part of speech manually with the human eye using the concordancer. Every example of word-types that was used one time has been selected

with care, yet a little *cherry picking* influenced the choice. A bit of intuition biased the sort of illustrations in this paper due to our solid 10-year-plus experience as language professors.

References

- AI, Haiyang; LU, Xiaofei. (2010). “A Web-based System for Automatic Measurement of Lexical Complexity”. Paper presented at the 27th Annual Symposium of the Computer Assisted Language Instruction Consortium (CALICO-10). Amherst, MA. June 8-12. <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.16499.07208>
- BIBER, Douglas; CONRAD, Susan; Leech, Geoffrey. (2002). *Longman Student Grammar of Spoken and Written English*. Longman.
- BIBER, Douglas; CONRAD, Susan; REPPEN, Randi. (2014). *Corpus Linguistics: Investigating Language Structure and Use*. Cambridge University Press.
- DEWI, Ratna. (2017). “Lexical Complexity in the Introduction of Undergraduate Students’ Research Articles”. *Jurnal Pendidikan Bahasa dan Sastra Inggris*, 6(2), 161-172. <https://doi.org/10.26618/EXPOSURE.V6I2.1179>
- LAVIOSA, Sara. (2002). *Corpus-Based Translation Studies: Theory, Findings, Applications*. Rodopi.
- MCENERY, Tony; WILSON, Andrew. (2001) *Corpus Linguistics* (2nd Ed.). Edinburgh University Press.
- TORRUELA, Joan; LLISTERRI, Joaquim. (1999). “Diseño de corpus textuales y orales”. En José Manuel Blecua, Gloria Clavería, Carlos Sánchez, Joan Torruela (Eds.), *Filología e Informática. Nuevas tecnologías en los estudios lingüísticos* (pp. 45-77). Universidad Autónoma de Barcelona; Milenio.



POR UNA NARRATOLOGÍA TRANSMEDIAL*

FOR A TRANSMEDIAL NARRATOLOGY

Raphaël BARONI

Facultad de Letras

UNIVERSIDAD DE LAUSANA | Lausana, Suiza

Contacto: raphael.baroni@unil.ch

Resumen

En una época en que la narratología se abre camino más allá del límite de los estudios literarios, este artículo plantea la necesidad de mantener un enfoque comparado de los medios que permita, por un lado, reconsiderar nociones fundamentales como la del narrador, el punto de vista, la focalización y, por otro, comprender las especificidades de cada medio en su manera de encarnar relatos. El texto expone asimismo la importancia, mediante este análisis comparativo, de definir los elementos fundamentales de la narratividad, cualquiera que sea la sustancia que transmita el relato. Atendiendo al lugar que goza la forma narrativa en nuestra sociedad, el artículo apuesta, dentro de un horizonte interdisciplinario, por una mejor comprensión general de las formas y las funciones de las producciones narrativas.

Palabras clave: narratología; arte narrativo;
literatura comparada; intermedialidad;
transmedialidad

Abstract

At a time when narratology is making its way beyond the limits of literary studies, this article addresses the need to maintain a comparative approach to the media. This approach allows, on the one hand, to reconsider fundamental notions such as that of the narrator, the point of view, the focalization, and, on the other, to understand the specificities of each medium in its way of embodying stories. The text also exposes the importance, through this comparative analysis, of defining the fundamental elements of narrativity, whatever the substance that the story conveys. Considering the place enjoyed by the narrative form in our society, the article advocates, within an interdisciplinary horizon, for a better general understanding of the forms and functions of narrative productions.

Keywords: narratology; narrative art;
comparative literature; intermediality;
transmediality

* Traducción del artículo “Pour une naratologie transmédiiale”, publicado en el número 182 de la revista *Poétique* (enero 2017, pp. 155-175, <https://doi.org/10.3917/poeti.182.0155>), realizada por Cynthia Lerma Hernández

La historia de la narratología es paradójica. Su nacimiento se deriva de la conciencia temprana de que el horizonte de los estudios sobre narratividad rebasa el marco de la teoría literaria. Sin embargo, esta disciplina emergente se ha mantenido reticente por mucho tiempo a emanciparse de su perímetro de origen. De ello resulta que un cierto número de conceptos se haya fijado en definiciones que los vuelven difícilmente aplicables a formas no verbales. En una época en la que los grandes relatos de nuestra cultura se articulan en una extensa gama de soportes mediáticos, a menudo vinculados, en los cuales las narraciones del cómic, cinematográficas, televisuales o video lúdicas ocupan un lugar cada vez más central, se ha vuelto urgente desarrollar una teoría del relato capaz de abarcar toda esta diversidad. Pero esta ampliación no debe menoscabar una conciencia aguda sobre las restricciones que cada soporte, tanto por su materialidad como por su tradición histórica, imponen al mensaje narrativo. Si se observa más allá del fenómeno de la adaptabilidad de las historias, parece esencial volver a construir nuevos conceptos transversales lo suficientemente flexibles para adaptarse a cualquier medio, así como reflexionar sobre la manera específica en que cada uno de ellos se encarna mediáticamente.

La ambición transmedial de la narratología temática

En *Grammaire du Décameron*, Tzvetan Todorov reconoce que las estructuras generales que intenta identificar a partir de la ficción de Boccaccio constituyen los fundamentos de una gramática de los relatos que no es propia únicamente de los textos literarios, sino del conjunto de los medios capaces de contar una historia. De allí concluye que su trabajo no se inscribe en el perímetro de la teoría literaria, de la poética o de la lingüística, sino más bien en el de una disciplina emergente, hasta entonces desprovista de una etiqueta unificadora:

La narración es un fenómeno que aparece no sólo en literatura, sino en otros ámbitos que, de momento, dependen en cada caso de una disciplina diferente (cuentos populares, mitos, películas, sueños, etcétera). Nuestro empeño consistirá aquí en llegar a una teoría de la narración que pueda aplicarse a cada uno de estos ámbitos. En consecuencia este trabajo, más que de los estudios literarios, depende de una ciencia que no existe aún, la *narratología*, la ciencia del relato. (Todorov, 1969: 10)

La ambición transmedial de esta joven ciencia del relato era compartida por varios contemporáneos de Todorov, la cual se encontraba ya en ciernes mucho antes de haber sido bautizada. Vladimir Propp tuvo un rol decisivo al poner en evidencia, detrás de los contenidos manifiestos de un centenar de cuentos maravillosos, un número limitado de “esferas de acción” así como una secuencia invariable de “funciones”. En 1964, Claude Bremond afirma que lo que Propp logró identificar es una “capa de significación autónoma dotada de una estructura que puede aislarse en el conjunto del mensaje: el relato.”

Por consiguiente, todo tipo de mensaje narrativo, cualquiera sea el procedimiento de expresión empleado, depende de la misma aproximación a ese mismo nivel. Es necesario y suficiente que relate una historia. La estructura de esta última es independiente de las técnicas que se hacen cargo de ella. Se deja trasponer de una a otra sin perder ninguna de sus propiedades esenciales: el tema de un cuento puede servir de argumento para un ballet, el de una novela puede ser llevado a la escena o a la pantalla, se puede contar una película a quienes no la han visto. Lo que se lee son palabras, imágenes lo que se ve, gestos lo que se descifra, pero a través de ellos lo que se sigue es una historia; y puede ser la misma historia. (Bremond, 1964: 4)

En un artículo fundador para la teoría del relato, Roland Barthes (1966) afirmó, por su parte, que los relatos no se encuentran solamente en una “variedad prodigiosa de géneros” sino que se encarnan igualmente en “sustancias diferentes”, “como si toda materia le fuera buena al hombre para confiarle sus relatos”:

el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la *Santa Úrsula* de Carpaccio), el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación. (7)

En sus primeros años, la narratología parecía entonces haber sido hecha a medida para cubrir los objetos narrativos más diversos, entre los cuales los relatos encarnados en imágenes, fijas o móviles, habrían podido ocupar un lugar esencial, específicamente en una época en la que el verbo-centrismo de las instituciones académicas

comenzaba a agrietarse bajo el efecto del crecimiento en potencia de la cultura de las “tecno-imágenes” (Flusser, 2011), y en la que las industrias del divertimento comenzaban su proceso de convergencia mediática (Jenkins, 2014).

Sin embargo, en esta primera etapa centrada esencialmente en las estructuras de la historia contada (función de los personajes, tipología de los procesos, encadenamiento o enclave de acciones, etcétera), los efectos de la sustancia narrativa fueron desatendidos, como si se tratara únicamente de un parámetro accesorio, del cual se pudiera hacer abstracción siempre y cuando el interés se enfocara únicamente en el contenido del relato. Es al menos lo que postulaba Bremond cuando afirmaba que una historia podía ser trasladada a un medio de expresión a otro “sin perder sus propiedades esenciales”. Se observa, sin embargo, que las alteraciones de la *fábula* son prácticamente inevitables en el marco de las adaptaciones, lo que se explica por la interdependencia inevitable de la forma y el contenido. De manera trivial, dado que la duración de un espectáculo cinematográfico está limitada por restricciones culturales y técnicas, la adaptación de una novela implica, casi de manera inevitable, ciertos cortes. Las cosas hubieran podido evolucionar con el desarrollo de una teoría mucho más centrada en el relato como tal, es decir, en el *texto* o el *discurso narrativo*, pero, así como lo sugiere el anclaje literario o lingüístico de estos términos, se asistió más bien a una reducción del perímetro de la narratología, que se replegó a las únicas encarnaciones verbales de la narratividad.

Definición estrecha de la narratividad por la narratología modal

Marie-Laure Ryan (2012) afirma que, aunque los padres fundadores de la narratología reconocieron desde el principio la naturaleza trascendente del relato respecto al medio en que se transmite, por el contrario, el deseo de Barthes y de Bremond de llevar esta disciplina más allá del perímetro de los estudios literarios no fue realizado hasta muchos años después. En gran medida, este retardo se explica por el hecho de que la mayoría de los narratólogos han estado (y lo siguen todavía) vinculados a los departamentos de literatura, lo que los ha obligado a privilegiar objetos de estudio en consonancia con su medio institucional. Sin embargo, tal y como lo sugiere Ryan (2012), se puede atribuir una parte del problema al impacto del enfoque de Genette.

Bajo la influencia de Genette, la narratología se desarrolló como un proyecto casi exclusivamente dedicado a la ficción literaria. Los medios que representa-

ban el modo mimético, como el teatro y el cine, fueron ampliamente ignorados. Debido a la ausencia de un narrador, se les ha incluso negado la cualidad de relato, a pesar de la similitud de su contenido con las intrigas de la narración en modo diegético (Ryan: 2012: §8).¹

En efecto, Genette defendía una concepción estrecha del relato como *discurso narrativo*. Su insistencia en el *narrador* (como productor de este *discurso*) lo condujo a añadir a la pareja *relato/historia* —que derivaba del dualismo *fabula/tema* expuesto por Boris Tomachevski (1965: 263-307)— un tercer término: la *narración*.

Propongo, sin insistir en las razones, por lo demás evidentes, de la elección de los términos, llamar *historia* al significado o contenido narrativo (aun cuando dicho contenido resulte ser, en este caso, de poca densidad dramática o contenido de acontecimientos), *relato* propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo, y *narración* al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce. (Genette, 2007: 15)

Se puede observar claramente donde está el problema: un enfoque centrado en la *historia* no tiene evidentemente ninguna dificultad en hacer abstracción de lo que Bremond llamó “el procedimiento de expresión” o Barthes la “substancia”. Por el contrario, el relato tal y como lo concibe Genette es examinado, de entrada, a partir de su materialidad discursiva, lo que lo lleva a cuestionarse tanto por las relaciones entre el relato y la historia, que es el producto de éste, y el acto discursivo, que constituye el origen del relato. Para Genette convenía, por lo tanto, distinguir claramente dos narratologías; una *temática*, limitada al análisis de la historia (“el significado o el contenido narrativo”) y la otra *modal*, que examina el relato como *discurso* producido por una *instancia narrativa* (o un *narrador*).

Parece, por consiguiente, que habría lugar para dos narratologías: una temática, en sentido amplio (análisis de la historia o de los contenidos narrativos) y otra formal o, mejor dicho, modal, el análisis del relato como modo de “representación” de las historias, opuesto a los modos no narrativos como el dramático y, sin duda, otros ajenos a la literatura. Pero resulta que los análisis de contenido, gramáticas, lógicas y semióticas narrativas no han reivindicado hasta ahora el

1 N. T. Las traducciones de las citas en inglés se realizaron a partir de la propuesta de traducción en francés del autor del texto.

término de narratología, que sigue siendo, por tanto, propiedad (¿provisional?) exclusiva de los analistas del modo narrativo. Esta restricción me parece completamente legítima, porque la única especificidad de lo narrativo reside en su modo, no en su contenido, que muy bien puede acomodarse a una “representación” dramática, gráfica o de otro tipo. (Genette, 2007: 298)

De acuerdo con este pasaje del *Nuevo discurso del relato* (1998 [1983]), Genette afirma de esta manera que la “especificidad de lo narrativo” dependería del “modo” y no del “contenido” al que remite el relato. Se observa, sin embargo, que en “Discurso del relato” (1972), afirmaba, por el contrario, que el discurso es *narrativo* —que se diferencia, por ejemplo, del discurso filosófico— porque cuenta una *historia* y no porque éste sea proferido verbalmente por alguien. Es al menos lo que deja comprender el pasaje siguiente:

el relato, el discurso narrativo no puede ser tal sino en la medida en que cuenta una historia, sin lo cual no sería narrativo (como, digamos, la *Ética* de Spinoza), y en la medida en que alguien lo profiere, sin lo cual (como, por ejemplo, una colección de documentos arqueológicos) no sería en sí mismo un discurso. Como narrativo, vive de su relación con la historia que cuenta; como discurso, vive de su relación con la narración que lo profiere. (Genette, 2007: 17)

En este pasaje, el acto discursivo proferido por un narrador califica únicamente al relato como *discurso*, y no como *narrativo*, y podríamos concluir de ello, de igual manera que Todorov, Bremond o Barthes, que otras formas además de los *discursos* (en el sentido estricto del término) podrían también contar historias. En cualquier caso, en el marco de la narratología modal, tal y como la define Genette, y si nos atenemos a la definición estrecha del *relato* como *discurso narrativo*, éste sería entonces ajeno a los medios que responden al modo *mimético* o del *showing*.² Esta restricción se refleja claramente en el pasaje siguiente, en el que Genette examina la ilusión mimética que pueden producir los relatos verbales.

2 Ver Brüttsch (2017). André Gaudreault (1999) recuerda, sin embargo, que “la oposición que se ha establecido, desde Genette, entre la *mimesis* (la imitación) y la *diégesis* (el relato) es una operación que abre un resquicio en la teoría narratológica que, incluso el recurrir a los Antiguos no puede justificarse puesto que para Platón *mimesis* no es, al contrario de lo que se suele argumentar con frecuencia, una categoría opuesta a la *diégesis*, sino efectivamente una de las formas de ésta (24).

[E]l propio concepto de *showing*, como el de imitación o de representación narrativa (y, más aún, por su carácter ingenuamente visual), es perfectamente ilusorio: al contrario que la representación dramática, ningún relato puede “mostrar” ni “imitar” la historia que cuenta. Sólo puede contarla detallada, precisa, “viva”, y dar con ello más o menos la *ilusión de mimesis*, que es la sola mimesis narrativa, por la razón única y suficiente de que la narración, oral o escrita, es un hecho del lenguaje y el lenguaje significa sin imitar. (Genette, 2007: 166)

Al afirmar que ningún *relato* puede mostrar o imitar la historia que cuenta, y que la *narración* es necesariamente un hecho del lenguaje, Genette está excluyendo de hecho un vasto territorio que se ofrecía a la narratología modal de la cual estableció los fundamentos, es decir, los enfoques que no se conforman con describir la estructura de la historia, sino que buscan igualmente explicar *cómo* los eventos fueron *contados*. Sin embargo, es evidente que los relatos visuales o audiovisuales presentan la historia según un cierto *orden* y según una cierta *perspectiva*, así como lo demuestran de manera espectacular el flashback y la técnica de la cámara subjetiva en el cine (Jost, 1989). La narratología transmedial no podía entonces permanecer por mucho tiempo confinada dentro de los límites de un análisis temático, y esta ampliación se ha llevado a cabo claramente bajo el impulso de lo que se ha denominado las teorías de la enunciación fílmica.³

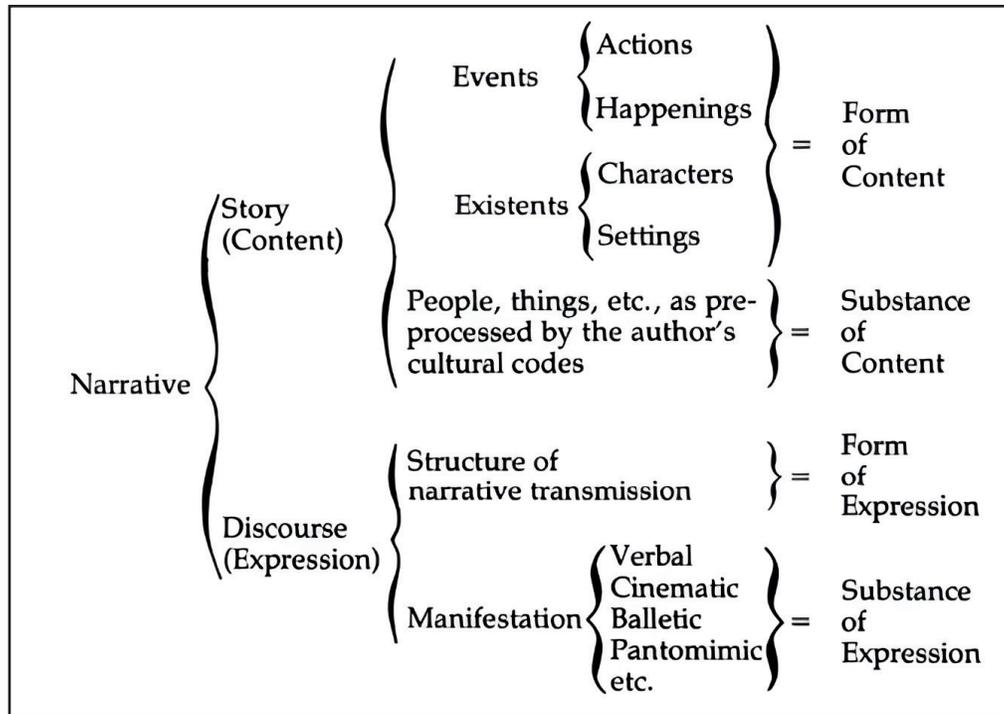
La estructura de la transmisión narrativa en los modos miméticos

Seymour Chatman ha sido un precursor en la ampliación del perímetro de la narratología modal aplicando la oposición entre “historia” y “discurso” al análisis de las ficciones cinematográficas, como lo muestra el esquema de la Figura 1, extraído de su obra *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. En este esquema se sugiere que los relatos no verbales comparten con las ficciones literarias no sólo su capacidad para construir una referencia a personajes, lugares o eventos —relativos al *contenido* o a la *historia*— sino, de igual manera, su capacidad para estructurar estos elementos —lo que remite a una forma de *discurso* o de *expresión*—. De este modo, como explica Chatman (1978), en efecto es teóricamente posible distinguir entre “la estructura de la transmisión narrativa”, de la cual dependen las diferentes figuras con-

3 Ver en particular Laffay (1947), Chatman (1978), Jost (1989; 1992), Châteauvert (1996), Boillat (2007).

Figura 1

El discurso y la historia según Chatman



Fuente: Chatman (1978: 26)

templadas por Genette, y la manifestación material de este “discurso”, que depende de una sustancia específica, que puede ser verbal, visual, mimo-gestual u otra:

El discurso narrativo, el “cómo”, [...] se subdivide en dos componentes, la forma narrativa misma, —la estructura de la transmisión narrativa— y su manifestación —su apariencia en un medium⁴ específico que lo materializa, que puede ser verbal, cinematográfico, danzado, musical, pantomímico, u otro—. La transmisión narrativa se refiere a la relación del tiempo de la historia en el tiempo del relato que cuenta esta historia, la fuente de autoridad relativa a esta historia: la voz narrativa, el punto de vista, etc. Naturalmente, el medium influye en la transmisión, pero es importante para la teoría distinguir cada una de ellas. (Chatman, 1978: 22)

4 De acuerdo con Stanley Cavell (1979), los estudios miméticos distinguen en general el *medium*, en cuanto que soporte material del mensaje, del *medio*, que remite a una forma cultural que implica automatismos que naturalizan las relaciones entre este soporte, un cierto tipo de signos y contenidos específicos. Ver Cavell (1979) y Baetens (2014).

Chatman justifica esta distinción apoyándose en Roman Ingarden, quien diferencia el *objeto real*, el que está concretamente encarnado por un medium específico, del *objeto estético*, que es aprehendido por el receptor a través de un proceso de asimilación perceptiva y de abstracción. De esto deriva que la trasferibilidad de los conceptos narratológicos no remita únicamente a la historia contada, sino, asimismo, en parte al menos, a esta “estructura de la transmisión narrativa” que no podría reducirse a la pura materialidad del soporte que lo encarna.

Es por esta razón que es posible comparar, por ejemplo, *Lolita* de Nabokov con la adaptación cinematográfica de Kubrick, sin restringir el análisis únicamente a la fidelidad de los eventos contados. Por un lado, se puede observar que la novela respeta más o menos el orden cronológico de la historia y que los hechos están contados desde el punto de vista subjetivo y retrospectivo del protagonista (que se expresa a través de una enunciación en primera persona utilizando tiempos verbales anclados en el pasado); por otro lado, la versión fílmica da inicio con una exposición *in media res* que remite a la escena final en la que el protagonista mata a su rival, antes de regresar el tiempo a través de un flashback; esta transición es garantizada por el *voice-over*⁵ del protagonista, que comunica las razones que lo condujeron a cometer este crimen. A la inversa, la versión fílmica de Adrian Lyne, que apareció treinta y cinco años después de la de Kubrick, decide seguir el orden de la novela, en una puesta en escena mucho más lineal, pero también más impersonal, ya que la voz del narrador desaparece. Se observa entonces, si nos atenemos a las únicas relaciones entre *relato* e *historia*, que la versión de Lyne es más fiel a la cronología de la obra literaria. Por el contrario, en el nivel de las relaciones entre la *narración* y el *relato*, el recurso al *voice-over* por Kubrick permite anclar la representación fílmica en la perspectiva subjetiva y retrospectiva del protagonista, lo que acerca esta versión a la novela de Nabokov.

5 En los estudios cinematográficos, el término “*voice-over*” se distingue del de “*voz en off*” que remite a una fuente sonora intradiegética situada fuera de campo —por oposición a la “*voz en in*” (Châteauvert, 1996; Boillat, 2007). Por consiguiente, la voz de un narrador intradiegético se vuelve “*over*” cuando las imágenes materializan su relato, y su discurso, por lo tanto, es inaudible para los personajes que figuran en pantalla. El caso en el que un personaje escuchara una voz “*over*” corresponde entonces a la metalepsis, tal y como se ejemplifica en el filme *Stranger than Fiction* (2006), de Marc Forster.

Los efectos del medium sobre la transmisión narrativa

Se observa que la comparación entre los medios se vuelve más interesante cuando dicha comparación pasa del nivel *temático* al nivel *modal*, en la medida en que la discusión ya no se limita a constatar la pretendida transferibilidad de la *fábula*, sino que incluye igualmente una reflexión sobre las equivalencias o los contrastes que existen entre las diferentes encarnaciones mediáticas de una misma historia, lo que hace resaltar el carácter indisoluble de la forma y del contenido.⁶ Chatman reconoce que el medium influye en la transmisión y, por consecuencia, que un cierto número de ajustes deben introducirse en la teoría modal, de la cual Genette estableció los fundamentos. De este modo, es mucho más fácil vincular el flashback cinematográfico con la *analepsis* verbal que comparar un relato literario contado por un narrador homodiegético con el uso ocasional del *voice-over* en el cine, ya que esta “voz” no es más que un atributo opcional de la representación fílmica. Asimismo, y por otra parte, hay que tener en cuenta la historia cultural de cada medio: en efecto, el recurso al *voice-over* empleado por Kubrick se explica más por el arraigo del relato dentro de la tradición del cine negro, del que toma prestado los códigos, que por la inquietud de reproducir la instancia narrativa de la novela de Nabokov.⁷

En un plano general, podríamos partir entonces de la hipótesis de que las relaciones entre *relato* e *historia* deberían ser menos dependientes de las características formales del medium que de los aspectos relativos a la *narración*, ya que es precisamente en relación con el *acto de contar* que Platón y más tarde Genette construyeron la oposición entre modo “diegético” y modo “mimético”. El teatro, el cine, el cómic (sin mencionar las pinturas, los vitrales o las fotografías) problematizan la categoría del *narrador* ya que estos medios *muestran* los hechos más que *contarlos*, por lo que vuelven opcional la mediación de una *voz*, incluso si técnicas específicas (el coro trágico, el *voice-over*, el recitativo, la leyenda en una imagen) pueden materializar

6 Por ejemplo, Jan Baetens (2016) mostró con entusiasmo cómo un análisis centrado en el “ritmo narrativo” permitía comparar una novela corta de Maupassant con su adaptación al cómic, al mismo tiempo que esclarecía los medios a través de los cuales Dino Battaglia, al apoyarse en un estilo gráfico personal, logró producir una equivalencia en este nivel.

7 Tal y como lo explica Cristelle Maury (2010): “Un crimen es cometido por un criminal no profesional, Humbert, que explica en un relato en *voice-over* las circunstancias que lo condujeron a matar. Es un escenario que se ha retomado en numerosas películas del cine negro: *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944), *The Postman Always Rings Twice* (Tay Garnette, 1946), *Criss Cross* (Robert Siodmak, 1949), *Out of the Past* (Jacques Tourneur, 1947), entre los más célebres” (§1). Sobre la historia de la voz over, ver Boillat (2007).

a veces un texto o un discurso en la representación o en su periferia. Las teorías de la enunciación fílmica, y más tarde las de la narración en el cómic, por el hecho de haber surgido como una prolongación de la teoría literaria, han estado limitadas a reconstruir una instancia narrativa —llamada, según las terminologías, “gran imaginero” (Laffay, 1947), “narrador discreto”,⁸ “mega-narrador” (Gaudreault, 1999) o “narrador fundamental” (Groensteen, 2011: 104)— que pueda ser considerada como un *analogon* del narrador de los relatos verbales.

Sin embargo, hay que admitir que la transferibilidad hacia los medios visuales de conceptos relativos a la relación entre *relato e historia* no resulta más sencilla. Chatman (1978: 64) considera, por ejemplo, que el flashback, al desplazar conjuntamente el espacio y el tiempo y, sobre todo, al *dramatizar* la transición de un referencial a otro, es específico de la representación fílmica.⁹ Añade que las variaciones de ritmo dependen de procedimientos específicos de cada medio: mientras que el lenguaje “proporciona una variedad de rasgos gramaticales y léxicos que permiten distinguir el resumen, por ejemplo, a través de las distinciones aspectuales entre los verbos” (Chatman, 1978: 68), el cine, para obtener un efecto similar, recurre al montaje-secuencia, que consiste en una “selección de planos que muestran ciertos aspectos de un evento o de una secuencia, generalmente vinculados entre ellos mediante la presencia de una música continua” (Chatman, 1978: 69). La representación de la duración en el cine está entonces fundamentalmente vinculada con el dispositivo de proyección y con el arte del montaje, mientras que, en el relato literario, el ritmo del relato se basa en los medios verbales y en el acto de lectura.

A ello hay que añadir que al interior de los relatos llamados miméticos hay diferencias importantes en la manera de representar la duración. Así, en comparación con el cine, la temporalidad del cómic resulta mucho más dependiente del acto lectura, lo que, en este plano, lo acerca más bien a la literatura. En este medio libresco y visual, el ritmo del relato depende a la vez del texto, de la descomposición de la acción en una sucesión de cuadros (que no es ajeno al arte del montaje) y de la expansión de las imágenes en el espacio del libro. Se sabe que entre más “conversador” es un cómic, la lectura se vuelve más lenta. Thierry Groensteen (1999: 72) subraya, por otra parte, que el ritmo del relato no depende únicamente de la duración de la elipsis entre cada cuadro, sino también de la distancia entre los cuadros, cuyo espa-

8 Chatman (1978) habla de “narrador encubierto” (197-211).

9 Ver Baroni (2016: 315-318).

ciamiento difiere cuando uno se sitúa en la escala de la tira, de la página o del libro. El resumen es un efecto que puede entonces actualizarse en el cómic a través de numerosos medios formales, que van del simple recitativo que acompaña una o varias imágenes que conforman la síntesis de los hechos, a una expansión de las elipsis entre los cuadros asociada a índices textuales o visuales que permiten evaluar la duración de las distancias, pasando por efectos de diseño de página que subrayan las variaciones de ritmo a través de oposiciones visuales.

En lo que concierne al punto de vista, podríamos creer que la comparación entre los medios verbales y visuales debería ser relativamente sencilla, en la medida en que esta categoría está de entrada fundada sobre una metáfora óptica, tal y como lo reconoce por cierto Genette: “‘Distancia’ y ‘perspectiva’ [...] son las dos modalidades esenciales de esa *regulación de la información narrativa* que es el modo, como la visión que tengo de un cuadro depende, en precisión, de la distancia que de él me separe, y en amplitud, de mi posición respecto de determinado obstáculo parcial que lo oculte más o menos” (Genette, 2007: 164). Sin embargo, hay que constatar que el análisis del *punto de vista* en el cine, específicamente a través de la técnica de la cámara subjetiva —que François Jost (1989) rebautiza como “ocularización interna”— no tiene mucho que ver con la *focalización* tal y como la comprendía Genette. Esta última es definida a partir de la comparación entre lo que *saben* los personajes y lo que los narradores *informan* acerca de ello. Al distinguir las cuestiones relativas al “ver” y al “saber” novelesco”, Jost (1989: 129) logró sin embargo mostrar que su concepto de ocularización podía ser aplicado al análisis de textos literarios, subrayando que un enfoque comparado de los medios era susceptible de enriquecer la narratología modal, sin descuidar, sin embargo, la manera en que cada sustancia condiciona la estructura de la transmisión narrativa. Es evidente que en la historia de las disciplinas, el análisis de las ficciones literarias tenía que comenzar poniendo en evidencia la cuestión de la *regulación de la información*, mientras que los estudios cinematográficos podían difícilmente olvidarse de considerar la *orientación audiovisual* de la representación (con las nociones de encuadre, de campo y fuera de campo, de anclaje de la representación en la diégesis, etcétera), pero esto no significa evidentemente que la *modalización* de los *saberes* y la de las *percepciones* no son problemáticas transversales de la narratividad, cualquiera que sea la sustancia que la encarna.

El enriquecimiento de la narratología modal mediante el recodo de la transmedialidad

Tal y como lo mostró François Jost, el análisis del relato fílmico nos permitió tomar conciencia de una diferencia fundamental entre el anclaje del relato en el *punto de vista* de un personaje y la *focalización* tal y como la definía Genette. A diferencia de otros,¹⁰ Jost sostiene que los dos enfoques, lejos de competir, deberían ser complementarios, y que es posible, como es habitual en los análisis de secuencias en el cine, emplearlos conjuntamente para obtener una comprensión mucho más fina de la modalización del relato.¹¹ Por una vía distinta, Burkhard Niederhoff llega a la misma conclusión:

Hay lugar para los dos [conceptos] porque cada uno pone en evidencia un aspecto diferente de un fenómeno complejo y difícil de captar. El punto de vista parece ser la metáfora más eficaz para los relatos que intentan expresar la experiencia subjetiva de un personaje. El afirmar que una historia es contada desde el punto de vista de un personaje tiene más sentido que afirmar que hay una focalización interna sobre ese personaje. La focalización es un término más apropiado cuando se analiza la selección de la información narrativa que no sirve para restituir la experiencia subjetiva de un personaje sino para crear otros efectos, tales como el suspenso, el misterio, la perplejidad, etc. Para que la teoría de la focalización pueda progresar, una conciencia de las diferencias entre los dos términos, pero también una conciencia de sus fortalezas y debilidades respectivas es indispensable. (Niederhoff, 2011: §18)

El enriquecimiento de la narratología mediante el análisis comparado de los medios no se limita evidentemente a la categoría del punto de vista. Se puede añadir que la distinción introducida por Chatman entre *flashback* y *analepsis* podría ser útil si se pudiera ampliar a los relatos verbales; habría que describir entonces lingüísticamente la diferencia entre una simple evocación del pasado articulada mediante formas ver-

10 Ver específicamente Rabatel (1997; 2009) y Bal (1977).

11 Sobre la utilidad de rebautizar, en un análisis de este tipo, la focalización “externa” y la “cero” por los términos menos ambiguos de focalización “restringida” o “expandida”, ver Baroni (2017: 96-104). La focalización “interna” es más una focalización *sobre* un personaje que *dentro* de su perspectiva. Por otra parte, un relato *focalizado* en el cine es generalmente un relato que *muestra* al personaje focalizador, lo que implica situarse en un punto de vista exterior a este último.

bales retrospectivas —por ejemplo, el pluscuamperfecto en el discurso del narrador o el pasado compuesto en el discurso de un personaje— y un verdadero re-anclaje del relato en un nuevo referencial espacio-temporal (Baroni, 2016).

Por otro lado, la distinción introducida en literatura entre el *narrador* (como origen ficticio de la representación construida por el relato), el *autor implícito* (como origen real de la representación construida por el lector) y el *autor empírico* (que remite a la figura del escritor como persona en su dimensión psicológica y social) podría ser reinterpretada gracias al enfoque ofrecido por los medios visuales y audiovisuales que se verían beneficiados, por su parte, al alcanzar más autonomía respecto a los modelos verbo-céntricos. Hay que reconocer, por ejemplo, que la noción de “mega narrador” sugerida por André Gaudreault (1999), que remite a una instancia que se considera responsable de la organización narrativa, específicamente a través de las opciones del montaje y el encuadre, se sitúa en una frontera difusa entre *instancia auctorial* e *instancia narratorial*. Por su parte, François Jost (1992) no duda en otorgarle la etiqueta de “autor construido”, lo que lo acerca a la figura del “autor implícito” tal y como lo concibe Wayne Booth (1977). En el análisis fílmico, la categoría *narrador* no parece muy pertinente más que en el caso en el que un *voice-over* comente el espectáculo audiovisual, o en el momento en que un narrador intradieгético sea puesto en escena y que una parte de la representación audiovisual se asocie explícitamente a su relato enmarcado, razón por la cual el surgimiento de una reflexión sobre la enunciación fílmica está de hecho directamente vinculada con el análisis del flashback (Laffay, 1947).

Asimismo, para el cómic, sería útil precisar las relaciones entre el narrador, en el sentido genettiano del término, y las tres instancias identificadas por Groensteen (2011: 104-106):

1. el *recitante*: instancia verbal que se expresa en los recitativos;
2. el *mostrador*: instancia visual que muestra a los personajes, las decoraciones, los diálogos, los sonidos, etcétera;
3. el *narrador*: llamado a veces “narrador fundamental”, instancia situada sobre una escala superior y que engloba al recitante y al mostrador.

Si las características del *recitante* pueden describirse fácilmente con base en la tipología de Genette (puede ser homo- o heterodieгético, intra- o extradieгético), di-

chas modalidades no tienen *a priori* ninguna pertinencia para las dos otras instancias. Como en el flashback en el cine, hay sin embargo que tener en cuenta el hecho de que un *narrador* puede ser *actorializado*; es decir, puede ser *mostrado* antes de convertirse, mediante un relato enmarcado, en el *recitante* o *narrador fundamental* de un relato en el relato (Groensteen, 2011: 106). Lo cierto es que cuando nos situamos en un relato en primer grado, es decir, sin narrador intradieгético actorializado, es difícil no vincular el *mostrador* y el *narrador* fundamental con el ilustrador y el equipo de producción, que incluye específicamente la figura del guionista. En efecto, en el modelo de producción clásica del cómic franco-belga, el lector tiene perfectamente conciencia de que es el ilustrador y el guionista los que hacen elecciones narrativas, inventan, cortan y organizan visualmente el relato.¹²

No deja de tener interés el hecho de constatar que la cuestión de un “narrador opcional”, que pone a debatir a los especialistas de los medios visuales, puede igualmente plantearse para el relato verbal. Ciertos críticos han llamado nuestra atención sobre la existencia de relatos literarios que borran todo rasgo enunciativo, o en el que la mediación parece completamente estar basada en la subjetividad de un personaje, de suerte que la representación está desprovista de una instancia narrativa identificable.¹³ Las etiquetas ambiguas de “narrador auctorial” y de “personaje reflector” introducidos por Franz Karl Stanzel (1984), que circulan aún ampliamente entre los narratólogos germánicos y anglosajones,¹⁴ son síntoma de que las fronteras entre autor, narrador y personaje siguen siendo frágiles, incluso para aquellos que ubican la existencia de una mediación narrativa en el corazón de su modelo teórico.

De esta manera, vemos surgir las virtudes de un enfoque que permite no solamente alcanzar una mejor comprensión de las especificidades de cada medio en su manera de encarnar los relatos, sino también identificar ciertos fenómenos transversales inherentes a la narratividad, la cual sigue siendo, a pesar de todo, trascendente respecto a las sustancias que la encarnan. La resistencia que los medios visuales oponen a la aplicación directa de conceptos supuestamente universales —en realidad

12 Cabe destacar que la cuestión de auctorialidad reviste un aspecto particular para los relatos fílmicos o en el cómic, en la medida en que estos medios son generalmente producidos por varios autores, incluso por un verdadero equipo de producción; de allí que las interpretaciones que conllevan, en grados diversos, a la determinación de un origen responsable de la forma del discurso no puedan nunca inclinarse hacia un reduccionismo sicologizador.

13 Ver Patron (2009).

14 Ver, por ejemplo, Booth (1977).

modelados *por y para* los estudios literarios— ha conducido a redimensionamientos que no dejan de tener efectos sobre la teoría general del relato.

Por una definición transmedial de la narratividad

Entre las cuestiones fundamentales que deben ser planteadas en el marco de una narratología transmedial, la definición de la narratividad es evidentemente prioritaria.¹⁵ En ese sentido, se trata sobre todo de cuestionarse sobre la transferibilidad de los conceptos relativos no solamente a la organización lógica, espacial o temporal de la historia, sino también a la manera en la que la información relacionada con la historia es presentada con el objetivo de alcanzar efectos determinados.

Doble secuencia y dinámica de la intriga

Marie-Laure Ryan (2004, 2006) se ha centrado en identificar los elementos fundamentales de la narratividad comunes a todos los relatos, cualquiera que sea el medio que los encarna: para *contar una historia*, los artefactos narrativos deben incluir la representación de personajes o de objetos, la presencia de un cambio que no tenga relación con una simple causalidad física, y la inscripción de estos eventos en una red de explicaciones en la que participen la causalidad, la intencionalidad, la planificación u otros factores de este tipo (Ryan, 2004: 8-9). Como punto de partida, parece entonces razonable considerar que la definición de la narratividad más transversal debería basarse en la capacidad de los relatos para inducir la representación mental de un mundo narrativo dinámico: un *storyworld*, en términos de la narratología cognitivista.¹⁶

Se trata, asimismo, de tener en cuenta el hecho de que toda representación narrativa no es solamente la representación de un evento, sino también un evento en sí mismo, lo que implica el espacio-tiempo de su propia actualización (ya sea que se trate de una lectura, de una audición o de un espectáculo¹⁷). Este fenómeno conlleva la necesidad de contemplar la articulación entre dos temporalidades distintas, de las cuales derivan ciertos efectos fundamentales de la narratividad, específicamente las

15 Para una comparación de las diferentes maneras de definir la narratividad en función de una comparación de los medios, ver Brüttsch (2017).

16 Sobre la distinción entre *story* y *storyworld*, ver Herman (2002: 14).

17 Sobre la temporalidad dinámica de la visión de una imagen fija, ver Speidel (2013).

variaciones de orden y ritmo. Christian Metz (1968), quien se expresaba más como semiólogo del cine que como narratólogo, afirmaba de esta manera:

El relato es una secuencia dos veces temporal... Está el tiempo de la cosa-contada y el tiempo del relato (tiempo del significado y tiempo del significante). Esta dualidad no es únicamente la que vuelve posible todas las distorsiones temporales que es común señalar en los relatos (tres años en la vida del héroe resumidos en dos frases de una novela o en algunos planos de un montaje “frecuentativo” del cine, etcétera); de manera más fundamental, nos invita a constatar que una de las funciones del relato es la de negociar un tiempo en otro tiempo. (27)

Meir Sternberg (1992) fue más lejos al asociar a esta doble secuencia tres intereses narrativos fundamentales: la *curiosidad*, el *suspense* y la *sorpresa*, que pueden considerarse, asimismo, como modalidades de la *tensión narrativa*, de la que dependen el nudo y el desenlace eventual de una intriga:¹⁸

Defino la narratividad como el juego del suspense, la curiosidad y la sorpresa entre el tiempo representado y el tiempo de la comunicación (cualquiera que sea la combinación contemplada entre estos dos planos, cualquiera que sea el medio, que sea bajo una forma evidente o latente). De acuerdo con la misma línea funcional, defino el *relato* como un discurso en el cual dicho juego domina: la narratividad pasa entonces de tener un rol eventualmente marginal o secundario [...] al estatus de principio regulador, que se vuelve prioritario en los actos de contar/leer. (Sternberg 1992: 529)

Se observa que esta definición es independiente a la vez del *medium* y de la categoría de la *voz*, ya que el *narrador* es *de facto* considerado como un elemento opcional. Al evocar la naturaleza “evidente o latente” de los dos planos temporales, esta definición es, asimismo, susceptible de integrar la narratividad de artefactos que sólo son capaces de referir de manera explícita más que a un solo instante de la historia, al mismo tiempo que sugiere la existencia de una temporalidad dinámica implícita, al igual que la pintura o la fotografía narrativa.¹⁹ Por el contrario, pasa por alto la materialidad de la comunicación y la finalidad estética, a diferencia de los enfoques que se concentran

18 Sobre una defensa de la definición funcional de la intriga, ver Baroni (2017).

19 Kendall Walton (1990: 267) asocia el suspense “irresoluble” expresado en las artes estáticas (pintura, fotografía) al desenlace de los relatos “abiertos”.

exclusivamente en la descripción del contenido. Se puede entonces considerar que esta definición ofrece un marco apropiado para un enfoque preocupado en reflexionar en la manera en que cada medio permite encarnar un fenómeno que no le pertenece propiamente, a la vez que imprime en el relato su marca específica, que depende de la materialidad del soporte, de su historia cultural y de sus usos sociales.

Modalización y mediación

Es conveniente añadir un elemento adicional a esta definición, debido a que ésta no permite considerar la transferibilidad mediática de las categorías de la “voz” y del “modo” que se encuentran, sin embargo, en el centro de las teorías de Genette y de Chatman. En efecto, el modelo inter-secuencial no toma en cuenta el hecho de que la representación mental que uno puede hacerse de una historia está necesariamente orientada, lo que supone a la vez una *modalización* y, en el origen de esta primera, una *fuerza de autoridad* —manera más neutra de designar una *instancia narrativa* que no remite necesariamente a un *narrador* en el sentido estricto del término—. ²⁰ Se puede además añadir que el efecto de una aprehensión aparentemente objetiva de los acontecimientos, que no pueda vincularse con ninguna fuente asignable, es aún el producto de una modalización, lo que implica el recurso a una estrategia narrativa del cual es necesario dar cuenta.

Este fenómeno puede vincularse con la noción de *qualia*, que David Herman (2009) asocia, en el marco de un enfoque cognitivo, con las “propiedades sensibles y subjetivas de los estados mentales” (137-138). Este aspecto se vuelve central para un enfoque que considera la inmersión de la historia contada como un elemento central de la narratividad. Para Monika Fludernik (1996: 26), la narratividad es, de esta manera, indisociable de una forma de *experienciabilidad*, e insiste en particular en el hecho de que el receptor puede encarnarse en la ficción adoptando la perspectiva de uno o varios personajes o, de forma más neutra, la de un testigo exterior a los eventos, o incluso las posturas de un narrador que cuenta o reflexiona durante estos eventos (para los relatos en flujo de conciencia):

Experimentar, al igual que contar, mirar o pensar son esquemas holísticos que se conocen de la vida real y, por consecuencia, pueden ser utilizados como piedras de construcción para la evocación mimética de un mundo ficcional. Las perso-

20 Sobre esta cuestión ver Brüttsch (2017: 319-321 y 323-324).

nas experimentan el mundo a través de sus capacidades como agente, narrador y auditor, pero también como observador, testigo y experimentador. (Fludernik, 1996: 224)

Jean-Marie Schaeffer subraya, por su parte, la necesidad de introducir una distinción entre los vectores de la inmersión ficcional y las posturas que derivan de ella. Schaeffer (1999) define las primeras como “los ganchos miméticos que los creadores de ficción utilizan para dar nacimiento a un universo ficcional y que permiten a los receptores reactivar miméticamente este universo”. Las posturas inmersivas remiten a las perspectivas relacionadas con las “escenas de inmersión que nos asignan los vectores” (Schaeffer, 1999: 244):

Éstas determinan la aspectualidad, o la modalidad particular, bajo la cual el universo se nos manifiesta, dado que entramos a él gracias a una clave de acceso específica, un vector de inmersión. Existen múltiples posturas de inmersión y a cada una le corresponde un vector de inmersión, por lo tanto, un tipo de imitación-apariencia, de gancho mimético, particular. (Schaeffer, 1999: 244)

Schaeffer subraya el hecho de que los vectores inmersivos y las posturas que se derivan de ellos dependen estrechamente de la naturaleza de los medios. Insiste, por ejemplo, en la diferencia entre los vectores movilizados por los relatos verbales y fílmicos para imitar actos mentales que conducen a la representación de una “interioridad subjetiva”:

Tomemos el famoso “monólogo interior” (Cohn, 1981: 245-300) de Molly, que cierra el *Ulises* de Joyce. En efecto, su vector de inmersión es una simulación de actos mentales, ya que el texto simula un flujo de conciencia (verbal). Nuestra reactivación mimética de los pensamientos de Molly soñando despierta en su cama nos asigna nuestra propia vida mental como postura de inmersión: pensamos los pensamientos de Molly. Conviene notar que estos pensamientos no pueden ser más que pensamientos verbales, por la simple razón que “la mimesis verbal no puede ser más que mimesis del verbo” (Genette, 2007: 166-167). Esto nos demuestra que la elección de un vector de inmersión controla la aspectualidad bajo la cual podemos acceder al universo ficcional. El cine, debido a la especificidad de su vector de inmersión, es capaz de imitar no solamente el pensamiento verbal (desde el momento en que integra elementos de mimesis verbal)

sino también la imaginación mental (por otra parte, no se priva de hacerlo: basta con ver las escenas oníricas de Buñuel). (Schaeffer, 1999: 245)

Si por un lado Schaeffer tiene razón en insistir en el hecho de que la aspectualidad o la modalidad son propiedades inherentes a cualquier forma de inmersión, habría sin embargo que relativizar la concepción estrecha de la relación que establece entre las características del medio, los vectores que moviliza y el tipo de posturas inmersivas que derivan de ello. La teoría de las neuronas espejo revela que los lectores inmersos en una novela son capaces de construir mentalmente representaciones visuales o auditivas, incluso conocer experiencias simuladas de naturaleza sensorimotora.²¹ De allí que se pueda considerar que la *ilusión de mimesis* constituye una experiencia cognitiva concreta, acreditada empíricamente, y que incluye aspectos que no son estrictamente verbales, incluso si depende de una representación literaria. Esto permite, entre otras cosas, considerar que un relato verbal puede, a su manera, construir una “imaginación mental” o “escenas oníricas” similares a las de Buñuel, así como lo demuestran, por otro lado, numerosos pasajes de *La Morte amoureuse* de Théophile Gautier o las novelas de Haruki Murakami. Se podría creer, sin embargo, que los relatos verbales están más anclados en una experiencia subjetiva que los relatos visuales, puesto que la imagen objetiva la representación. Pero, aún en ese caso, los enfoques más recientes insisten sobre la diversidad de los recursos a disposición de los cineastas y de los autores de cómic para representar la interioridad, de modo que estos últimos son capaces de producir efectos similares del discurso indirecto libre o del psicorrelato.

Así como lo afirma Jan Alber (2017), “A pesar de los que afirman lo contrario, las películas tienen en realidad numerosos recursos a su disposición para simular la interioridad de los personajes. El medium fílmico no es claramente deficiente en lo que respecta a la representación de los pensamientos y de los sentimientos de los habitantes del mundo contado” (278). Esto no impide que cada medio disponga de vec-

21 Anežka Kuzmičová (2014) explica que, en el marco de estos enfoques, “se ha sugerido que, en el tratamiento del lenguaje, cuando este último hace referencia a un contenido sensoriomotor, que se trate ya sea de una frase aislada como ‘coger el pastel’ [...] o de un relato completo [...] nuestro córtex sensoriomotor se activa automáticamente de manera similar a una situación en la que llevaríamos a cabo nosotros mismos las acciones evocadas o tuviéramos la experiencia de las percepciones representadas. Por ejemplo, cuando sabemos que el protagonista de una historia recoge un objeto, como un libro, esta actividad se refleja en las zonas motoras y visuales del cerebro que se activarían si el lector hubiera efectivamente recogido el mismo objeto” (276). Ver también Baroni (2017: 131-134).

tores de inmersión específicos para producir efectos de modalización más o menos específicos. A este respecto, el cómic, al subordinar la imagen al gesto del dibujante, resulta, a pesar de todo, estar mucho más adaptado que el cine para anclar la imagen en la subjetividad de una visión personal, lo que explica quizá que los géneros autobiográficos prosperen más en la literatura o en el cómic que en las representaciones fílmicas. El estilo visual de *Maus* de Art Spiegelman —relato de campo de concentración basado en el testimonio del padre del autor— muestra cómo vectores específicos pueden movilizarse para producir efectos singulares (Horstkotte y Pedri, 2011). El hecho de representar personajes con cabezas de animales para contar la persecución de los judíos (ratones) por los nazis (gatos) produce una modalización de la que dependen a la vez la legibilidad de la historia y su honestidad. La historia es más *legible*, ya que el relato se apoya en convenciones culturales que facilitan la inmersión (del Krazy Kat de George Herriman al Mickey de Walt Disney) al mismo tiempo que vuelve soportable, a través de la atenuación inducida por esta metáfora, la lectura de una tragedia humana que se situaría, de otro modo, en los límites de lo soportable. La historia es también más *honest*, ya que la metáfora visual subraya el doble anclaje de la representación en el relato del padre (que cumple las funciones del *recitante* y del *narrador actorializado*) y en su trasposición gráfica por el hijo (que es a la vez *mostrador* y *narrador fundamental*). Este último punto coincide con la afirmación de Chatman según la cual los relatos, independientemente de su sustancia, suponen tener en cuenta los efectos de modalización y la existencia potencial de fuentes de autoridad, incluso si cada medio dispone de recursos diferentes para significar este origen, que no comprende necesariamente la figura de un narrador en el sentido estrecho del término, pero que puede de igual manera implicar al autor o al grafista (Marion, 1993).

*

Si, tal y como sostenía Barthes, toda materia parece buena al hombre para confiarle sus relatos, y si no se conoce sociedad alguna que no cuente en absoluto con ningún artefacto narrativo, parece totalmente evidente que la narratividad es un fenómeno anclado en una competencia cognitiva compartida por el conjunto de los seres humanos. Así como se ha señalado, podemos suponer que esta competencia está ligada, por una parte, a nuestra capacidad de proyectarnos en mundos posibles distintos de nuestro entorno inmediato²² y de imaginar *historias* que se desarrollan en estos mundos ficticios. Por otra parte, es posible afirmar que la experiencia narrativa

22 Para un enfoque transhistórico y transcultural del fenómeno de los mundos posibles, ver Lavocat, 2016.

posee dos características ineludibles: se desarrolla en una temporalidad que le es propia —es decir distinta de los eventos contados— y, cuando es objeto de un *relato*,²³ está modalizada por el artefacto que da acceso al mundo contado y que determina por consiguiente la postura inmersiva del receptor en este mundo. Finalmente, en la medida en que es objeto de un intercambio cultural, el relato responde a restricciones pragmáticas que determinan la forma: en el caso de los relatos que podemos calificar de *miméticos* porque buscan producir una inmersión en el mundo contado,²⁴ el interés depende de la capacidad del productor para anudar y desanudar una tensión, que estructura secuencialmente la intriga otorgándole “relieve”²⁵ a la representación narrativa y orientando su desarrollo.

Cuando se trata de pasar del reconocimiento de estos cuantos atributos fundamentales al análisis de los dispositivos narrativos que se encarnan en diferentes medios, es necesario, a pesar de todo, resistir a la tentación de erigir en prototipos ciertas formas narrativas en detrimento de otras formas posibles. Para escapar del verbo-centrismo de ciertos enfoques, se podría incluso formular la hipótesis de que las capacidades imitativas de naturaleza gráfica o mimo-gestual de los primeros seres humanos tuvieron también un papel, igual de decisivo que el acceso al lenguaje, en el surgimiento de una competencia narrativa. Por lo tanto, una teoría del relato que busque dar cuenta de fenómenos universales que remiten a nuestra condición de *homo fabulator* debe adoptar un enfoque *descentralizado* de la narratividad, lo que implica no solamente ampliar el espectro del análisis sobre una escala transhistórica y transcultural, sino asimismo abrirse a enfoques transmediales. Werner Wolf (2003) afirma que la intermedialidad puede “ayudarnos a evitar las generalizaciones unilaterales que se puede observar en las investigaciones anteriores focalizadas en un solo medio” (2003: 193).

Espero haber demostrado que las categorías de la voz, la focalización o el punto de vista, así como las relacionadas con el orden, la duración o la frecuencia, continúan siendo potencialmente aplicables a un análisis del relato en una escala transmedial, incluso si el peso y la naturaleza de cada uno de estos parámetros difieren de una

23 En la línea de Gregory Currie (2010), distingo claramente aquí el relato como artefacto cultural y la experiencia narrativa, tal y como puede formarse en el sueño, el recuerdo, la proyección o la imaginación. Ver Currie (2010: xvii, 23-25 y 44).

24 Sobre la oposición entre relato *mimético* y relato *informativo*, ver Baroni (2017: 31-36.)

25 Para una definición tensiva de la intriga basada en un enfoque relacionado con el interaccionismo sociodiscursivo, ver Bronckart (1996).

encarnación mediática a otra. Es evidente, por el contrario, que ciertos conceptos en un principio fundados sobre modelos literarios o lingüísticos deben ser redefinidos, en particular, el lugar que mantiene el acto discursivo de un *narrador* que ha sido por mucho tiempo considerado imprescindible en los enfoques *modales*. El análisis transmedial de la *modalización* pone de relieve así el entramado, a menudo complejo, entre los tres niveles diegéticos (autor, narrador, personaje) y la dificultad de distinguir claramente las categorías de “voz” y “modo” en función de diferentes representaciones. De manera general, habría probablemente que reunir estos fenómenos alrededor de una problemática que remita a la manera en la que los vectores inmersivos definen posturas singulares en el mundo contado, a la vez que remiten ocasionalmente (pero no siempre) a una autoridad cuyo anclaje puede ser real o ficticio, intra- o extradiegético. En este sentido, y al precio de ciertos reajustes, el modelo gradualista de Stanzel (1984), quien se basa en polos que ponen más o menos por delante la mediación de un narrador, podría resultar más flexible que la tipología genettiana, como lo sugiere de hecho Fludernik (1996).

Por otro lado, no he mencionado la importancia, quizá igualmente decisiva, de las formas seriales en los medios modernos, lo que nos llevaría a reevaluar la manera en que definimos la forma y el funcionamiento del relato. Parece evidente que, en una serie, la intriga se basa más sobre estrategias discursivas (por ejemplo, el arte de interrumpir el relato antes del desenlace) y sobre las reacciones de los receptores confrontados a la información incompleta del relato (que puede implicar una socialización del sentido, incluso una tentativa de influir en el curso del relato mediante la interacción con los productores), que sobre la planificación o la estructuración interna de una historia captada en su totalidad, lo que hace volar en pedazos la oposición tradicional entre narratología *temática* y *modal*, así como la oposición entre enfoque interno y externo de la narratividad.²⁶

Se puede, sin embargo, hacer la apuesta de que trabajando sobre la transferibilidad de los conceptos narratológicos en diferentes medios enriqueceremos no solamente la comprensión sobre la manera en que cada soporte condiciona la representación narrativa, sino, asimismo, en una escala más amplia, el conocimiento acerca de lo que tienen en común los relatos, cualquiera que sea la sustancia que los encarna. Es en este espíritu de ampliación y de enriquecimiento recíproco que se puede incentivar la toma de conciencia de la dimensión *mimética* de las representaciones verbales

26 Ver Goudmand (2013) y Baroni y Jost (2016).

—tal y como nos lo proponen las ciencias cognitivas— y de la dimensión *diegética* de las narraciones dramáticas, visuales o audiovisuales, como nos lo sugiere Gaudreault (1999) cuando recuerda que la mimesis “es y permanece indiscutiblemente una *diégesis*, un *relato*, *diègèsis dia mimèseôs* según Platón, es decir, *relato por medio de la imitación*” (61). Jan-Noël Thon (2016), al elaborar su teoría de la narratividad a partir del análisis comparado de relatos encarnados en películas, cómic y juegos de video, llega a esta conclusión:

Si se reconoce que una parte significativa de la cultura mediática contemporánea está definida por representaciones narrativas, y si se acepta que el análisis de sus similitudes así como de sus diferencias puede ayudar a explicar [...] las adaptaciones intermediales y las franquicias de entretenimientos [...] a la vez que contribuye a una mejor comprensión general de las formas y de las funciones de las producciones narrativas a través de los medios, se vuelve evidente que los estudios mediáticos necesitan una *verdadera narratología transmedial*. (xviii).

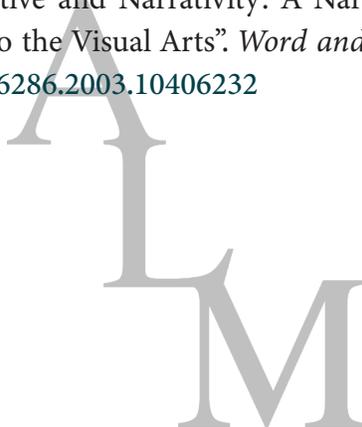
Referencias bibliográficas

- ALBER, Jan. (2017). “The Representation of Character Interiority in Film: Cinematic Versions of Psychonarration, Free Indirect Discourse and Direct Thought”. En Per Krogh, John Pier, Philippe Roussin y Wolf Schmid (Eds.), *Emerging Vectors of Narratology* (pp. 265-284). De Gruyter.
- BAETENS, Jan. (2014). “Le médium n’est pas soluble dans les médias de masse”. *Hermès*, 70(3), 40-45. <https://doi.org/10.3917/herm.070.0040>
- BAETENS, Jan. (2016). “La question du rythme entre texte et bande dessinée: l’exemple de ‘Boule de Suif’ dans *Maupassant. Contes et nouvelles de guerre* (Battaglia)”. *French Forum*, 41(3), 289-301.
- BAL, Mieke. (1977). *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Klincksieck.
- BARONI, Raphaël. (2016). “Dramatized Analepsis and Fadings in Verbal Narratives”. *Narrative*, 24(3), 311-329. <http://dx.doi.org/10.1353/nar.2016.0019>
- BARONI, Raphaël. (2017). *Les Rouages de l’intrigue*. Slaktine.

- BARONI, Raphaël; JOST, François (Eds.). (2016). *Télévision, (7): Repenser le récit à travers les séries*.
- BARTHES, Roland. (1966). "Introduction à l'analyse structurale des récits". *Communications*, (8), 1-27.
- BOILLAT, Alain. (2007). *Du Bonimenteur à la voix-over*. Antipodes.
- BOOTH, Wayne. (1977). "Distance et point de vue. Essai de classification". En *Poétique du récit* (pp. 85-113). Seuil.
- BREMOND, Claude. (1964). "Le message narratif". *Communications*, (4), 4-32.
- BRONCKART, Jean-Paul. (1996). *Activité langagière, textes et discours*. Delachaux & Niestlé.
- BRÜTSCH, Matthias. (2017). "How to Measure Narrativity? Notes on Some Problems with Comparing Degree of Narrativity Across Different Media". En Per Krogh, John Pier, Philippe Roussin y Wolf Schmid (Eds.), *Emerging Vectors of Narratology* (pp.315-334). De Gruyter.
- CAVELL, Stanley. (1979). *The World Viewed*. Harvard University Press.
- CHATMAN, Seymour. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press.
- CHÂTEAUVERT, Jean. (1996). *Des mots à l'image. La voix over au cinéma*. Nuit blanche-Méridiens Klincksieck.
- COHN, Dorrit. (1981 [1978]). *La transparence intérieure*. Seuil.
- CURRIE, Gregory. (2010). *Narrative and Narrators*. Oxford University Press.
- FLUDERNIK, Monika. (1996). *Towards a "Natural" Narratology*. Routledge.
- FLUSSER, Vilém. (2011). *Into the Universe of Technical Images*. University of Minnesota Press.
- GAUDREAU, André. (1999). *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Armand Colin.
- GENETTE, Gérard. (2007 [1972]). *Discours du récit*. Seuil.
- GOUDMAND, Anaïs. (2013). "Narratologie du récit sériel". *Proteus*, (6), 81-89.
- GROENSTEEN, Thierry. (1999). *Système de la bande dessinée*. PUF

- GROENSTEEN, Thierry. (2011). *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*. PUF.
- HERMAN, David. (2002). *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. University of Nebraska Press.
- HERMAN, David. (2009). *Basic Elements of Narrative*. Wiley-Blackwell.
- HORSTKOTTE, Silke; PEDRI, Nancy. (2011). “Focalization in Graphic Narrative”. *Narrative*, 19(3), 330-357.
- JENKINS, Henry. (2014 [2006]). *La Culture de la convergence. Des médias au transmédia*. Armand Colin.
- JOST, François. (1989). *L’Œil-caméra. Entre film et roman*. PUL.
- JOST, François. (1992). *Un monde à notre image. Enonciation, cinéma, télévision*. Méridiens Klincksieck.
- KUZMIČOVÁ, Anežka. (2014). “Literary Narrative and Mental Imagery: A View from Embodied Cognition”. *Style*, 48(3), 275-293.
- LAFFAY, Albert. (1947). “Le Récit, le monde et le cinéma”. *Les Temps modernes*, (21), 1578-1600).
- LAVOCAT, Françoise. (2016). *Fait et fiction. Pour une frontière*. Seuil.
- MARION, Philippe. (1993). *Traces en cases: travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur. Essai sur la bande dessinée*. Academia.
- MAURY, Cristelle. (2010, 26 de noviembre). “Traces du film noir dans *Lolita*, Stanley Kubrick, 1963”. *Miranda*, (3). <https://doi.org/10.4000/miranda.1587>
- METZ, Christian. (1968). *Essais sur la signification au cinéma*. Klincksieck.
- NIEDERHOFF, Burkhard. (2011, 4 de Agosto). “Focalization” (en línea). *The Living Handbook of Narratology*. Recuperado de <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/18.html>
- PATRON, Sylvie. (2009). *Le Narrateur*. Armand Colin.
- RABATEL, Alain. (1997). “L’Introuvable focalisation externe. De la subordination de la vision externe au point de vue du personnage ou au point de vue du narrateur”. *Littérature*, (107), 88-113. <https://doi.org/10.3406/LITT.1997.1592>

- RABATEL, Alain. (2009). *Homo narrans*. Lambert-Lucas.
- RYAN, Marie-Laure (Ed.). (2004). *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*. University of Nebraska Press.
- RYAN, Mary-Laure. (2006) *Avatars of Story*. University of Minnesota Press.
- RYAN, Marie-Laure. (2012, 13 de enero). “Narration in Various Media” (en línea). *The Living Handbook of Narratology*. Recuperado de <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/53.html>
- SCHAEFFER, Jean-Marie. (1999). *Pourquoi la fiction ?*. Seuil.
- SPEIDEL, Klaus. (2013). “Can a Still Single Picture Tell a Story? Definitions of Narrative and the Alleged Problem of Time with Single Still Pictures”. *Diegesis*, 2(1), 173-194. <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/128>
- STANZEL, Franz Karl. (1984). *A Theory of Narrative*. Cambridge University Press.
- STERNBERG, Meir. (1992). “Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity”. *Poetics Today*, 13(3), 463-541.
- THON, Jan-Noël. (2016). *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. University of Nebraska Press.
- TODOROV, Tzvetan. (1969). *Grammaire du Decaméron*. Mouton.
- TOMACHEVSKI, Boris. (1965). “Thématique”. En Tzvetan Todorov (Comp.), *Théorie de la littérature* (pp. 263-307). Seuil.
- WALTON, Kendall. (1990). *Mimesis as Make-Believe*. Harvard University Press.
- WOLF, Werner. (2003). “Narrative and Narrativity: A Narratological Reconceptualization and Its Applicability to the Visual Arts”. *Word and Image*, 19(3), 180-197. <https://doi.org/10.1080/02666286.2003.10406232>



A
RESEÑAS
LM

LINO, Patrícia. (2020). *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial*. Edições Macondo.

O *Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial* es una obra de la joven autora portuguesa Patrícia Lino que combina textos e imágenes que tienen como punto de referencia los manuales de usuario, pero con una retórica que pone en jaque, con humor e ironía, los discursos y valores más recalcitrantes de una mentalidad colonialista y lusotropicalista, persistente en casos localizados. En su edición brasileña (la de Portugal aparece bajo el sello de Douda Correria), llegó a las semifinales del prestigioso Prémio Océanos 2021, que galardona a los mejores libros del año anterior en lengua portuguesa, y lo hizo en la categoría de poesía.

Con el *Kit*, la autora continúa por la senda de creaciones que se valen de recursos visuales, aunque no de modo tan radical como en *Não é isto um livro*, también de 2020, en donde mediante un código QR se accede a poemas fuera del espacio de la página impresa y se ingresa a uno digital en el que hay soportes audiovisuales. Más “discreto” en el soporte, el *Kit* consiste en un total de cuarentaiún productos, artefactos o herramientas que delatan tanto categorías culturales heredadas de diversos momentos históricos antiguos y recientes, como la perspectiva crítica que sobre ellas tiene Patrícia Lino, visión enfatizada por la distancia espaciotemporal que le proporciona el no vivir en su país desde hace años. Por lo anterior, conviene esbozar los espacios desde donde la autora mira el discurso, la escritura y la mentalidad coloniales, y desde donde organiza su *Kit*: en primer lugar, desde un espacio personal crítico, pero *lúdico*, al que no se le escapan prácticas, ideas, discursos, creencias; en el segundo,

desde su contacto con poéticas iberoamericanas posteriores al concretismo y hoy fuertemente vinculadas con otros lenguajes artísticos como la pintura, la música, el video, la performance, o las artes gráficas; en tercero, desde un espacio geográfico en el que son fuertes y activos los discursos contestatarios del *statu quo*, dado que es profesora en la Universidad de California, Los Angeles (UCLA), y realizó su doctorado también en Estados Unidos, en California, donde produjo el *Kit* en 2020.

Para el público que tenga poca relación con la literatura reciente en lengua portuguesa, conviene avisar que los epígrafes dan aviso del sello del *Kit* y de quien lo elabora: se trata de unos versos de la poeta Adília Lopes sobre el sentido del humor, y un juego de palabras de Fernando Lemos, un poeta, diseñador, fotógrafo y pintor portugués radicado en Brasil hasta su muerte en 2019: “azar mas...Azar mas...pela Pátria lutar”, que proviene directamente del Himno Nacional de Portugal: “às armas, às armas / pela Pátria lutar!”¹ En otras palabras, el humor y la voluntad de hablar de su país en términos poco convencionales.

Amén de una innegable capacidad inventiva que se traduce en la creación de decenas de objetos que constituyen el *Kit*, los espacios señalados le proporcionan una dicción *lúdica* que no se permite caer en la amargura, a pesar de que no hace concesiones ideológicas, pues esta obra es intensamente política, casi militante de los valores contrarios a los ridiculizados en el *Kit*. Así,

¹ Se crea el juego de palabras a partir del sonido de “às armas” (las armas), que suena parecido a “azar mas”(mala suerte sin embargo).

Lino desafía y desmonta con humor una serie de creencias enraizadas en una colectividad que menos ejerce la autocritica, o que practica preferentemente el autoengaño, según se quiera ver: la superioridad racial, el carácter triunfalista de los viajes de ultramar y del colonialismo, la superioridad de la norma lingüística europea por encima de las otras variantes, e incluso la heteronormatividad, entre otras.

En este manual ilustrado de objetos independientes, no hay un principio o un fin, por lo que la lectura no necesariamente conlleva un orden. En casi todos los casos, la imagen de los objetos son reelaboraciones de otros preexistentes conocidos por el público, y tal conocimiento permite que quien se acerque a este *Kit* logre captar que no hay un patrón en la conformación de estas invenciones. En lo que sí hay un modelo fijo es en la manera de presentar cada artículo que conforma el *Kit*, pues siempre aparece en primer lugar la imagen del mismo, seguida de la descripción y en tercer lugar el manual de usuario, que concluye siempre con la dosificación conveniente de exposición al producto. En otros ejemplos, lo novedoso no está en el objeto en sí, sino en el nombre del mismo, en la descripción y el manual de usuario, como en el caso del “Bilhete para o Tour Vocação Atlântica”, es decir, un boleto para un paseo turístico que cuenta en diecinueve segmentos la historia de las navegaciones. La imagen del boleto tiene como etiqueta el escudo portugués y el eslogan reza: “MIL VIAGENS NUMA!”. La descripción aclara que “O TOUR VOCAÇÃO ATLÂNTICA OU A ÚNICA EXPERIÊNCIA HISTÓRICA QUE EU QUERO QUE VOCÊ TENHA é um tour interativo que reconstrói a fantástica odisseia dos navegadores portugueses. O tour está dividido em dezanove secções” (116).

Estas secciones resumen de manera muy crítica la historia de los viajes de los portugueses, comenzando por las expediciones medievales en el norte de África hasta culminar con la llegada a Asia y Brasil, y rematando con la banalización

de todas las implicaciones de los viajes porque la parada final evoca las tiendas de los museos:

1. A BORDO
2. INTENTOS, INVENTOS E TORMENTOS.
3. MUNDOS AO MUNDO OU MUNDO AOS MUNDOS.
4. COBERTA DA NAU.
5. ESTALEIRO NAVAL.
6. PARTIDA DO PORTO.
7. LISBOA.
8. NORTE DE ÁFRICA OU AZAR DOS QUE LÁ VIAM.
9. CONQUISTA DE CEUTA OU INÍCIO DO TRÁFICO NEGREIRO.
10. QUEM É O MAIS TENEBROSO?
11. QUAIS TORMENTAS EXATAMENTE?
12. ÁFRICA NEGRA, RAPTO, ASSASSINATO, SACANAGEM.
13. O TROPICAL — MAS O QUE É TROPICAL?
14. ÍNDIA E AS ATROCIDADES
15. MACAU E AS ATROCIDADES
16. JAPÃO E AS ATROCIDADES
17. BRASIL E AS ATROCIDADES
18. LOJA SPHERA MUNDI, ONDE VOCÊ PODERÁ GASTAR INUTILMENTE O SEU DINHEIRO (116-117)

Aunque el impreso de la edición brasileña ofrece un atractivo ejemplar prácticamente de bolsillo, los adelantos o selecciones que la autora ha publicado en revistas digitales también le hacen bastante justicia a la obra, pues como la dicción de la descripción y del manual parodia elementos del estilo de los catálogos promocionales y del lenguaje de la publicidad, en los soportes digitales las imágenes de los “productos” tienen una resolución mejor que la del impreso, lo cual me da por imaginar lo que sería una edición digital y a color de los artefactos. Con los avances tecnológicos, no habría que descartar una reedición multimedia de esta obra o una instalación, para, por ejemplo, ver la máquina Sebastiana lanzar la legendaria neblina, o escuchar la “Caculusofónica”, o la “Cavaqueira”, LP que recopila frases que profirió el político Aníbal Cavaco Silva, figura

que pasará a la historia, entre otros penosos motivos, por haberse negado a abandonar sus vacaciones de verano, cuando era presidente de la república, para rendir homenaje al féretro de José Saramago en 2010.

Resulta llamativo cómo a la par de que en Portugal determinadas políticas públicas posteriores al rescate financiero de la “troika” (Comisión Europea, Banco Central Europeo, Fondo Monetario Internacional) impulsaron la masificación del turismo internacional —recurriendo para ello a una retórica publicitaria nutrida de nuevos íconos que venden un país de ensueño—, en California, Patrícia Lino también se valga de ese lenguaje de la publicidad y las ventas, pero desde la parodia, para desnudar las deudas de un país con su propia autoconstrucción y manera de entender la historia, y utiliza para ello emblemas, símbolos, escudos de armas y otros elementos de la heráldica nacional que funcionan como una suerte de etiqueta de los productos. De hecho, el propio título forma parte de este carácter paródico porque ofrece herramientas imaginarias para una mentalidad de otros tiempos, pero vigente en el contexto de un escenario occidental en el que se problematizan los temas incómodos antes mencionados.

En cuanto a las reelaboraciones, la mayoría de los componentes del *Kit* son conocidos por el público, como “Colónia”, versión del juego llamado Monopoly; pero en varios casos el nombre del objeto contiene esa elaboración lingüística y gráfica que asocia una palabra con un peso simbólico y la desacraliza mediante un recurso visual. Lo anterior ocurre, por ejemplo, con una de las grandes categorías asociadas a Portugal: *Descobrimentos*, que se vuelve “DESCOBRIMENTOS”, simple nombre de una marca de pastillas de sabores, que tiene un estuche que evoca el de Altoids.

A lo largo de estas líneas me he referido a palabras como *artículo*, *artefacto*, *objeto*, *he-*

rramienta, *invención* y *producto*; pero también se les puede llamar *poemas*, pues no cabe duda de que el *Kit* es una obra poética, en una línea muy próxima a los ejercicios de los artefactos visuales de Nicanor Parra. Algunas creaciones me recuerdan también esa pieza magistral de la publicidad ficticia de la literatura mexicana, el “Baby H. P.” de Arreola, una suerte de andadera metálica para bebés que se conecta a la luz, un artefacto siniestro por su letalidad, pero que el lenguaje de la publicidad promociona como si se tratara de una solución a la economía familiar. En este sentido, me llama mucho la atención el hincapié en la posología de cada herramienta y en las continuas referencias al momento ideal para inculcar determinados usos o ideas, especialmente numerosas indicaciones para comenzar en la más temprana infancia (“Para todas las edades a partir dos ___ años”), porque es una manera distinta de decir que nadie nace machista, racista, homófobo o colonialista, sino que todas esas actitudes se aprenden.

Ahora bien, aunque este libro produzca risas, no es una obra fácil, dado que se funda en la parodia, por lo que sus mejores receptores son quienes pueden reconocer el peso de lo que se está desacralizando en el *Kit*, además de quien pueda comprender el diálogo que, desde la irreverencia, la distancia y la posesión de diversos lenguajes, establece con monumentos literarios como *Mensagem* de Pessoa. En otras palabras, la comprensión del *Kit* implicaría que se conoce a fondo la cultura portuguesa y sus discursos.

Manual ficticio de artefactos imaginarios, catálogo ilustrado de objetos inexistentes, esta obra de Patrícia Lino, con su retórica verbo-visual, se ubica como una obra rebelde, no sólo ante la práctica ausencia de debate en torno a estos aspectos en Portugal, sino también frente a la beligerancia del discurso de la ultraderecha en su país.

Alma Delia Miranda Aguilar

GAZALÉ, Olivia. (2019). *Le Mythe de la virilité. Un piège pour les deux sexes*. Robert Laffont.

Después de la publicación de su libro *Je t'aime à la philo. Quand les philosophes parlent d'amour et de sexe*, Olivia Gazalé aborda ahora el problema de la construcción del mito de la virilidad. Su análisis, que recorre desde la prehistoria hasta nuestros días, rastrea los orígenes culturales, políticos y sociales de este mito. El texto comprende seis partes que van desde la presencia tanto en Europa como en el Cercano y Medio Oriente de la adoración de una diosa madre de los orígenes, fuente de la vida animal y vegetal y creadora u ordenadora del universo, pasando por su destitución, hasta la reinención de las nuevas masculinidades. A lo largo de sus más de quinientas páginas, sólidamente fundamentadas y escritas de forma muy clara y detallada, Gazalé traza las razones o sinrazones de una serie de comportamientos sexistas aprendidos que han permitido justificar el postulado de una supuesta jerarquía de los sexos, donde el hombre ocupa el rango más alto. Dentro del vasto universo de obras dedicadas a los problemas de género, con este libro la autora responde a preguntas planteadas de forma reiterativa en la historia de los feminismos, tales como *¿en qué momento se constituyó la masculinidad hegemónica? ¿Cuáles fueron las razones para colocar a la mujer en un nivel inferior con respecto al hombre? y ¿cuál fue el papel que jugaron las religiones, la ciencia, así como los poderes públicos en este proceso?*

De esta forma, la filósofa deconstruye los clichés asociados a la identidad masculina y, por ende, a la femenina. Para ella, la Historia ha fijado un modelo para el hombre y la mujer, ser uno u otra obedece a una sucesión de requerimientos de orden conductual y moral. Si de ella se

espera que sea débil, temerosa y propensa a las lágrimas ante cualquier dificultad, ellos tienen, por el contrario, que ser fuertes, valientes, jamás deben llorar y se les envía a la guerra para morir o matar. Gazalé revisa fuentes antropológicas, históricas y filosóficas que ponen en duda la hipótesis de la existencia de un matriarcado primitivo. Dichas fuentes (Herodoto, Lewis Henry Morgan, Friedrich Engels, Joseph-François Lafitau, entre otros) coinciden en señalar que es poco probable que las mujeres hayan ejercido sobre los hombres el mismo tipo de poder que ellos les impusieron más tarde por la fuerza —es decir, el derecho a golpearlas, encerrarlas, mutilarlas, casarlas contra su voluntad, venderlas o agredirlas sexualmente.

El texto pone de relieve los mecanismos utilizados por el hombre para edificar su imperio, apoyándose sobre razones que competen a la naturaleza o bien a la cultura. Por un lado, el argumento de la fuerza física masculina, defendido por siglos, se desmorona al identificar los primeros vestigios de huesos humanos de la era paleolítica que no muestran una diferencia palpable entre la mujer y el hombre. Esto sirve de base para el estudio de la antropóloga Priscille Touraille, quien explica que por mucho tiempo los hombres gozaron de una serie de prerrogativas desde el punto de vista alimenticio. Ellos tienen acceso a una dieta rica en proteínas de origen animal, mientras que las mujeres del grupo sólo comen los restos o alimentos sin altos nutrientes. Por otra parte, se observa la presencia de postulados, creencias, elaboraciones conceptuales, leyes, mitos o símbolos que coadyuvan a la consolidación de la idea de la superioridad

del principio masculino sobre el principio femenino. Si en el pasado a la mujer se le venera porque de ella depende la generación de la especie, en el periodo neolítico, con la sedentarización y la revolución agraria, el hombre puede observar de cerca a los animales. Con ello, logra esclarecer los mecanismos de la procreación, reconociendo así su participación en ella. A partir de ese momento la mujer se reduce a ser un simple receptáculo que recibe el valioso líquido seminal del hombre. Para Aristóteles, referente de autoridad en toda la tradición escolástica, existe una jerarquía de los fluidos humanos entre el esperma y la leche materna. Por el primero, el hombre transmite la *forma* o *esencia*, signo de la perfección divina, mientras que la mujer únicamente aporta la *materia indeterminada*, pero desprovista de espíritu. Para Olivia Gazalé, de Aristóteles a Freud, pasando por santo Tomás de Aquino y Paracelso, la historia del pensamiento occidental de los sexos se basa en esta jerarquía supuestamente natural.

Dentro de las diferentes etapas que la autora revisa, de la consolidación de la teoría de un orden social establecido por categorías bien diferenciadas para servir a los intereses masculinos, la creación de la institución matrimonial resulta de gran utilidad. Apoyándose en el análisis de Claude Levi-Strauss *Las estructuras elementales del parentesco*, esta teórica demuestra cómo el matrimonio no es más que un procedimiento contractual de supervisión e intercambio de la potencia de gestación de las mujeres. A partir de ese momento se asiste a una de tantas vejaciones padecidas por ellas, que Gazalé identifica como “la desapropiación de sí”. El marido se erige como juez de las acciones de la esposa. El texto ilustra los casos de castigo del adulterio femenino: en Egipto, por ejemplo, a las mujeres infieles se les condena con la muerte por ahogamiento; el pueblo hebreo las lapida; los griegos las repudian; en territorio islámico se les flagela; en Asia se les corta la cabeza, y en Europa se les trata como criaturas del diablo, quitándoles a sus hi-

jos, privándolas de su dote, condenándolas a la reclusión, el convento o la prisión. Por último, en otras culturas, el esposo engañado tiene el derecho de mutilarlas o matarlas. En algunas ocasiones se les coloca un cinturón de castidad, y en varias latitudes geográficas se les practica, con bisturí y tijeras, una clitoridectomía o cauterización de la vulva con hierro candente para evitar que salgan de sus hogares a buscar placer.

En el terrero del ordenamiento civil, la ley la elaboran los hombres para su propio beneficio. Por ejemplo, la violación sexual de una mujer es considerada en la Edad Media, en Europa, un acto no tan grave como sí lo es la costumbre de la sodomía. Incluso existen ritos de virilidad de aquellos que asaltan castillos y poblados. La ley marcial no condena las violaciones colectivas en territorios vencidos y sitiados. Tal es el caso de los hombres de Daech, los servicios secretos de Bashar al-Ásad, los cascos azules de la ONU, los soldados americanos en el momento del desembarque en Normandía y tantos otros que ilustran violaciones reiteradas u otros actos de horror como azotarlas con cables de acero, quemarlas con cigarros, raparlas con rastrillo o incrustar una macana eléctrica en su vagina o ano. En suma, el hombre en la guerra es un ser activo y la mujer un ser pasivo.

Para Gazalé, al apartar a las mujeres de la guerra los hombres se apropiaron “del monopolio de la violencia”, es decir, del poder político que también se extiende al religioso. El discurso de este último poder contribuyó en gran medida en la representación tripartita de la mujer reducida a ser virgen, madre y puta, mientras que al hombre lo coloca como padre, marido y amo. San Agustín, por ejemplo, reprueba el placer que éste resiente con su esposa, lo que no sucede con una mujer pública, porque esto constituye una profanación del vientre casto de la madre. La práctica sexual pagada es totalmente tolerada, porque se convierte en un bien común para la sociedad, ya que educa a los jóvenes, protege la virginidad de las adolescentes y defiende

el honor de sus madres, ayuda a la familia al limitar el adulterio y la homosexualidad; además, da trabajo a las huérfanas, mujeres violadas, sirvientas embarazadas y expulsadas de su lugar de trabajo, a las esposas repudiadas por el marido y las migrantes que llegan a las grandes urbes. De esta forma se garantiza cierta seguridad y paz social.

El texto demuestra, como ya lo había hecho antes Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* al afirmar que la mujer “no nace sino se hace”, que lo mismo sucede con los hombres. Si primero examina el sistema viril bajo el ángulo de la dominación del “sexo fuerte” ejercida en particular sobre la mujer, enseguida analiza lo que el hombre hace sobre “otros hombres”. Esta afirmación de su virilidad —es decir, su energía, valor, entereza y fuerza—, que justifica sus acciones a favor de la misoginia, también se aplica frente a la xenofobia, el racismo, la esclavitud, la homofobia, el fascismo y cualquier otra forma de explotación y destrucción del hombre por el hombre por el simple hecho de ser más fuerte. La autoridad viril sólo se puede poner en marcha cuando se logra de manera exitosa la práctica del sometimiento. Incluso hoy en día esta idea está aún muy presente en la costumbre de las novatadas en el ámbito escolar, en el ejército o en el medio deportivo. El culto pagano del músculo, de la dureza y de la fuerza, también puede estar al servicio de una ideología. Tal es el caso, referido por la autora, de la Alemania vencida durante la primera Guerra Mundial. Después de la caída y humillación que esta nación padeció con su derrota en 1918, se fomentó una imagen muy positiva del músculo y la violencia primitiva en detrimento de un intelectualismo humanista. La “raza aria” se conforma de cuerpos atléticos; además, la política nazi fue muy hostil hacia cualquier manifestación de mestizaje o hacia la homosexualidad. Por ello, la virilidad nazi exige la heterosexualidad y la absoluta diferenciación de razas. Incluso el tamaño del pene, denominado miembro viril, se erige como criterio su-

premo de moralidad o como estandarte de su virilidad. Para asegurar el buen funcionamiento de este órgano cada cultura tiene su remedio eficaz: los chinos aconsejan el caldo de hipocampo o de cuerno de rinoceronte; los europeos se inyectan un compuesto de testículos de perro o de conejillos de Indias; en la antigüedad, los romanos consumían los excrementos de chimpancé, chivo o mandril, y en la actualidad, en 1980, el doctor Virag ofreció a la humanidad el famoso medicamento viagra que ha permitido resolver no tanto un problema de orden médico sino, como afirma la filósofa, de orden moral. Mientras más hazañas sexuales, más se reafirma la masculinidad y supremacía sobre los demás.

La autora se pregunta si en ciertos momentos en la Historia el estereotipo de la virilidad ha sufrido algún traspie frente a otro modelo de ideal masculino. Reconoce varias crisis: una de ellas tiene lugar durante el Renacimiento, que rechaza la furia guerrera y promueve, con la imagen del humanista, la ponderación, la urbanidad, la cortesía, el respeto de la etiqueta, y sustituye al poder y la valentía, el ingenio y la prudencia. En el siglo xvii, Descartes redacta un tratado de esgrima donde el criterio de virilidad se sustenta en la maestría y el control de sí mismo, contra una energía masculina sometida a las pasiones. Salvo el periodo de la Revolución francesa, que vuelve a situar cierto triunfo de la imagen de la supremacía viril, la modernidad y posmodernidad presentan periodos importantes en la desestabilización de los puntos de referencia de ésta, como serían la práctica constante del divorcio, el acceso más amplio a varios métodos de anticoncepción, las nuevas y múltiples configuraciones de la familia, los progresos de la procreación asistida, la presencia de la mujer en muchos puestos de trabajo que el hombre tuvo que dejar vacante por partir a la guerra —en particular en la primera mitad del siglo xx—, y, en gran medida, las conquistas feministas o postfeministas. Se asiste entonces a la ruptura de la visión del mundo binario que recon-

figuraba al planeta. Además, se cuestionan de forma tajante las nociones de esencia, así como las de los principios masculino y femenino. Siguiendo a Derrida, quien en su texto *Puntos suspensivos* intentaba explicar lo que quería decir al afirmar que “hay tantos sexos como colores”, Gazalé concluye su análisis señalando que la vieja división de sexos, en la que el hombre era reconocido por lo que *hacía* y la mujer por

lo que *era*, se ha desgastado, abriendo paso a un mundo donde las polaridades absolutas e incommensurables ya no existen más que como “ficciones culturales creadas por las religiones y la historia del pensamiento” —de allí la necesidad imperiosa de ver con gran entusiasmo el surgimiento de nuevas masculinidades y feminidades, condición indispensable para un equilibrio más justo entre los seres humanos.

Claudia Ruiz García

A
L
M