



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

La experiencia sensible en Alexis ou le traité du vain combat

El gris como representación discursiva de la melancolía

Autor:

Dothas, Guillermo Juan Miguel

Tutor:

Keane Greimas, Teresa

2013

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Magister de la Universidad de Buenos Aires en Análisis del Discurso

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Filosofía y Letras

Tesis de Maestría en Análisis del Discurso

La experiencia sensible en

Alexis ou Le traité du Vain Combat

de Marguerite Yourcenar:

el gris como

representación discursiva de la melancolía

Maestrando: Juan M. Guillermo Dothas

Directora: Dra. Teresa Keane Greimas – Codirector: Prof. Jorge Panesi

Buenos Aires

2013

Agradecimientos

Mi sincero agradecimiento a todos los que, de un modo u otro, contribuyeron en la realización de este trabajo.

Ante todo y muy especialmente, a mi directora de tesis, la Dra. Teresa Keane Greimas. Trabajar bajo su dirección ha sido un honor y un constante aprendizaje, fruto de sus observaciones precisas, sus lecturas minuciosas, su inmensa generosidad y su ilimitada paciencia.

A mi codirector, el Prof. Jorge Panesi, por su inmediata predisposición a sumarse a este proyecto. Su valiosa codirección resulta manifiesta en sus acertadas intervenciones y observaciones.

A la Directora de la Maestría en Análisis del Discurso, Dra. Elvira Navaja de Arnoux, y en su nombre al resto del cuerpo de profesores.

A mis compañeros por su apoyo, sus lecturas y sus observaciones, muy especialmente a Luis Sánchez, María Celia Labandeira, Isabel Plante, Paola Pereira y Joaquín Vitali.

A los amigos e investigadores que cooperaron con sus lecturas, sus sugerencias y el aporte de materiales: François Dérème, Sébastien Durand, Guy-François Grandin, Philippe Guesdon, María Eugenia Guzmán, Roland Herlory, Aurélia Jarry, Sandrine de Montmort y Philippe de Montmort.

A la Profesora Béatrice Couteau por su invaluable contribución al estudio y análisis de los textos en francés.

A Michèle Goslar y Marc-Étienne Vlaminc del Centre International de Documentation Marguerite Yourcenar (CIDMY).

A la Société Internationale d'Études Yourcenariennes (SIEY).

A la Dra. Bérengère Deprez por sus generosas sugerencias y comentarios.

A todos, muchas gracias.

ÍNDICE

Introducción	7
1. Estado de la cuestión	12
1.1. Recepción de la obra de Marguerite Yourcenar	12
1.2. La semiótica greimasiana en su historicidad	17
1.3. El corpus y la metodología empleada	22
1.4. La percepción y el efecto de melancolía	24
1.5. El gris y la melancolía en <i>Alexis</i>	26
2. Características generales del corpus	34
2.1. La novela	34
2.2. Los paratextos	39
2.2.1. Los subtítulos	40
2.2.2. El prefacio	41
2.2.3. La dedicatoria « <i>à lui-même</i> »	44
2.3. Rasgo epistolar	45
2.3. Rasgo autobiográfico/confesional	48
2.4. Rasgo gnómico	51
2.5. Rasgo retórico	56
3. La enunciación y el efecto de melancolía	62
3.1. Algunas precisiones teóricas	62
3.2. Alexis y Monique actantes de la narración	65
3.2.1. Alexis narrador y héroe	65

3.2.2. Monique narrataria	66
3.2.3. Los desembragues enunciativo y enuncivo	70
3.2.4. Los anclajes espacio-temporales	73
3.2.5. Las competencias modales de Alexis y de Monique	75
3.2.6. La manipulación enunciativa del saber de Alexis	78
3.3. El decir melancólico de Alexis	83
3.3.1. Una aproximación freudiana	83
3.3.2. El discurso intercalado de Alexis	89
3.3.3. Los evaluativos y el decir melancólico de Alexis. La instalación de una nueva axiología	92
3.4. Conclusión	94
4. La experiencia perceptiva	95
4.1. La percepción	95
4.2. La puesta en discurso de los sentidos en <i>Alexis ou le traité du vain combat</i>	97
4.3. Mundo exterior y mundo interior. Los estanques de Woroïno	105
4.3.1. La figuratividad	110
4.3.1.1. La figuratividad eidética	113
4.3.1.2. La figuratividad lumínica	118
4.3.1.3. La figuratividad cromática	120
4.4. La recurrencia del gris. El colegio en Presbourg	125
4.4.1. El muro gris, las voces roncadas y el malestar de una turbación oculta	126

4.4.2. La música interior y el universo propioceptivo	131
4.5. La última ocurrencia del gris. Una calle gris de Viena	134
4.5.1. La multitud. Viena, ciudad de la modernidad y espacio erótico	134
4.5.2. Un cuarto bastante pobre	138
4.5.3. Una casa aún más pobre	143
4.5.4. Una simple calle gris en un suburbio de Viena	149
4.5.5. El micro relato. La euforia momentánea	152
4.6. El gris como figuratividad isotopante	155
4.7. La permanencia de la isotopía ante la ausencia del gris	157
4.7.1. La estancia en Wand	159
4.7.2. La llegada de Monique	163
4.7.3. El nacimiento de Daniel y el reencuentro con las manos. Una nueva isotopía	168
4.8. Conclusión	171
5. Conclusiones	172
Bibliografía	179
Glosario	188

Advertencia

Como en todo escrito de carácter académico, abundan en el nuestro citas y notas a pie de página. Ellas señalan las fuentes empleadas en nuestra investigación y las aclaraciones que consideramos pertinentes para asegurar el correcto desarrollo temático. Las referencias bibliográficas mencionadas a pie de página corresponden a las ediciones que hemos empleado en la redacción de nuestro trabajo y, en los casos que corresponda, las referencias completas aparecen en la Bibliografía.

En cuanto a las citas de *Alexis ou le Traité du Vain Combat* incluidas en el cuerpo del trabajo, todas corresponden a la novena edición: Paris, Gallimard, collection Folio, nº 1041, 1978. El número de página es indicado al final de cada una entre paréntesis y, salvo mención en contrario, las bastardillas nos pertenecen. Para facilitar la lectura, incluimos a continuación de cada cita en francés la versión en español tomada de la traducción de Emma Calatayud, *Alexis o el tratado del inútil combate*, Madrid, Suma de letras, 2000. Si bien respetamos la traducción de Calatayud, nos apartamos de ella, haciendo mención expresa en nota al pie, en aquellos casos en que, a nuestro criterio, su versión se aleja de manera significativa del texto original.

Para los términos franceses, salvo mención en contrario, nos hemos servido del diccionario del *Centre national de ressources textuelles et lexicales* (CNRTL) creado por el *Centre national de la recherche scientifique* (CNRS) en 2005. (En línea: <http://www.cnrtl.fr/>).

Introducción

Est-il possible qu'en dépit de toutes les inventions et de tous les progrès, qu'en dépit de la civilisation, de la religion, de la philosophie, on en soit resté à la surface de la vie ? Est-il possible qu'on ait encore recouvert cette superficie, qui était du moins quelque chose, d'une étoffe incroyablement ennuyeuse, qui la fait ressembler à des meubles de salon pendant les vacances d'été?

Oui, c'est possible.

Rainer Maria Rilke¹

Las percepciones sensoriales ocupan un espacio irrefutable en la obra de Marguerite Yourcenar ([Bruselas, 1903](#) – [Maine, 1987](#)) y son tanto un rasgo estilístico como un motivo de reflexión, como puede observarse en este breve fragmento, tomado de *Le Tour de la prison (Una vuelta por mi cárcel)*, del que resulta a las claras la preocupación que la autora otorga al sentido de la vista:

J'ai toujours tâché de distinguer le plus exactement possible la vision de l'esprit [...] de celle à laquelle jusqu'à un certain point les yeux participent, et de séparer de l'une et de l'autre la vision totale, sorte de ravissement plutôt, bien qu'au lieu de se sentir *ravi* on se sent *intégré*, en qui les cinq sens et l'esprit s'unissent.²

Desde una perspectiva semiótica, y por tanto interesada en el estudio de la significación, resulta válido preguntarse cuáles son los efectos de la presencia en discurso de dichas percepciones. En otras palabras y ciñéndonos a la investigación que vamos a presentar ¿cómo puede abordarse el sentido a partir de la ocurrencia de una percepción visual en una obra de Yourcenar?. Tal interrogante lleva implícita la necesidad de recurrir a una teoría sólida, provista de una serie de recursos que, puestos a trabajar junto al texto bajo análisis,

¹ Rainer Maria Rilke, [*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910] Trad. fr. *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, Paris, Gallimard, 1991, p. 39

² Marguerite Yourcenar, « L'Italienne à Alger » in *Le Tour de la prison - Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard – Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 613-614

permitan obtener conclusiones concretas y no meras especulaciones. Esa teoría es la semiótica greimasiana, una de cuyas premisas fundamentales es que “la percepción es el lugar no lingüístico en el que se aprehende la significación”³. Este trabajo resulta así una investigación limitada a una problemática precisa en la que confluyen dos ámbitos, el de la producción literaria de Marguerite Yourcenar y el de la semiótica greimasiana.

El nexo existente entre la semiótica greimasiana y los textos literarios forma parte de una tradición que se extiende desde la aparición de *Sémantique Structurale* en 1966 hasta nuestros días. Ya en esa “búsqueda de método” iniciada por A. J. Greimas ([Tula, 1917](#) – [París, 1992](#)) un análisis del universo de Georges Bernanos es incluido como « *échantillon de description* »⁴. Los ejemplos se suceden desde entonces y comprenden no sólo los demás trabajos de Greimas, como su análisis de *Deux amis* de Maupassant⁵ o *De l'imperfection*⁶, sino los del vasto universo de la semiótica literaria.⁷ Sin embargo, la semiótica greimasiana registra un cierto déficit con respecto a la obra de Marguerite Yourcenar. Los análisis desde esta perspectiva teórica son, si no escasos, al menos no tan abundantes, como destaca Nicolas Couegnas en su trabajo « *Esthétiques temporelles chez Proust et Yourcenar* ».⁸ He aquí

³ Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, (1966, Larousse), Paris, PUF, (1986) 2002, p. 8

⁴ *Ibid.*, p. 222

⁵ Algirdas Julien Greimas, *La semiótica del texto: ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant*, Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1993

⁶ Algirdas Julien Greimas, *De la imperfección*, México, Universidad Autónoma de Puebla – FCE, 1990

⁷ Para una lista detallada de análisis de textos literarios ver Anne Hénault, *Les enjeux de la sémiotique*, Paris, PUF, 2012, p. 199-201

⁸ Nicolas Couegnas, « *Esthétiques temporelles chez Proust et Yourcenar* » in Denis Bertrand, Jacques Fontanille (dir.), *Régimes sémiotiques de la temporalité. La flèche brisée du temps*, Paris, PUF, 2006, p. 291

otro de los propósitos que impulsan esta investigación: contribuir, modestamente, a equiparar la balanza.

De tal modo, nuestro trabajo se inscribe en la tradición de la semiótica literaria y propone analizar desde un enfoque greimasiano la experiencia perceptiva en la primera novela de Marguerite Yourcenar *Alexis ou le traité du vain combat* (1929), tomando como punto de partida la hipótesis de que la ocurrencia del adjetivo gris en el nivel de la manifestación textual en nuestro corpus corresponde a la representación discursiva de la melancolía.

Decir que la significación puede ser abordada desde la percepción, que lo inteligible se articula con lo sensible por la intervención del cuerpo percibiente son afirmaciones que requieren una demostración. Como señala Jacques Fontanille en su *Semiótica del discurso*:

Afirmar que la significación se apoya en la percepción y que lo inteligible es indisociable de lo sensible no es más que una petición de principio, incluso una posición filosófica, si no se ha examinado cómo se produce correctamente su conversión en discurso.⁹

Por lo tanto, nuestro análisis se presenta como una operación hermenéutica, una búsqueda de potencialidades llevada a cabo con rigor metodológico a partir de evidencias y no de simples conjeturas, valiéndonos de la teoría de la significación como “una economía que administra las *condiciones* de producción y de aprehensión de la significación”.¹⁰

Iremos de lo general a lo particular. En el primer capítulo nos ocuparemos de la recepción de la obra de Marguerite Yourcenar y la

⁹ Jacques Fontanille, *Semiótica del discurso*, Lima, Universidad de Lima – FCE, 2001, p. 205

¹⁰ Algirdas Julien Greimas, Jacques Fontanille, *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*, México, Siglo XXI, (1994) 2002, p. 16

historicidad de la semiótica greimasiana. Asimismo, desarrollaremos una serie de consideraciones a propósito de la asociación del gris y la melancolía, cuya aparente banalidad oculta, como nos proponemos demostrar, la virtud de ser el punto de partida para explicitar la coherencia del discurso.

Los rasgos que tipifican nuestro corpus, útiles a la hora del análisis aunque por fuera del nudo central de nuestra investigación, serán abordados en el capítulo segundo.

En tercer lugar, nos detendremos en la enunciación en *Alexis ou le Traité du vain combat*, con la finalidad de determinar su aporte al efecto de melancolía y su interrelación con la percepción, ya que cada acto de enunciación reactiva el nexo entre lo sensible y lo inteligible¹¹ y todo texto lleva inscriptas, bajo la forma de sistema enunciativo, las representaciones de cómo desea ser considerado.¹²

En el cuarto capítulo trataremos la percepción con el propósito de demostrar la manera en que el sentido emerge de la unión de lo *sensible* y de lo *inteligible* gracias a la mediación del *corpo percibiente*. Para ello daremos cuenta del modo en que la experiencia perceptiva es puesta en discurso en nuestro corpus, focalizando nuestra atención en la *figuratividad cromática*, a la que atribuimos la capacidad isotopante de mantener la homogeneidad y la coherencia del discurso.

Sin olvidar el temor y el recelo que suele despertar la supuesta complejidad del metalenguaje greimasiano, hemos tratado de llevar a cabo un trabajo que, sin dejar de lado las pautas académicas ni el rigor propio de una

¹¹ Jacques Fontanille, *Op. cit.*, p. 92

¹² Paolo Fabbri, *El giro semiótico*, Barcelona, Gedisa (2000) 2004, p. 85

disciplina con vocación científica, resulte accesible a todo lector que se interese en la investigación semiótica aplicada a un texto literario. De hecho, todo saber pierde su sentido si no resulta de un querer-saber al que se suma un hacer-saber, si no constituye un fundamento de la actividad humana “en tanto búsqueda o en tanto generosidad”.¹³ He ahí la razón por la que, en nuestro afán por dejar en claro la importancia de un tema central para la reflexión semiótica, nos hemos extendido en nuestro análisis de la percepción, generando un cierto desequilibrio entre la extensión del capítulo dedicado a ella y la de los restantes.

Finalmente, expondremos nuestras conclusiones, fieles a nuestro propósito de intentar, en cierto modo, volver a las fuentes y llevar a la práctica una de las premisas de la semiótica textual: explicar más para entender mejor.¹⁴

¹³ Algirdas Julien Greimas in Anne Hénault, *Les enjeux de la sémiotique*, Paris, PUF, 2012, p. XIII

¹⁴ Paolo Fabbri, *Op. Cit.*, p. 13

1. Estado de la cuestión

1.1. Recepción de la obra de Marguerite Yourcenar

Los libros, análisis, tesis y artículos sobre Marguerite Yourcenar son numerosos.¹⁵ Como lo señala Carole Allamand, los primeros trabajos reflejan una preferencia por ciertos temas como *el arte, lo sagrado, la muerte, lo universal, el mito, el conocimiento*, y ponen en evidencia un interés focalizado en una cierta temática en perjuicio de las características y propiedades formales del texto, como su estructura, su cohesión, sus rasgos estilísticos. No sorprende por lo tanto, dice Allamand, que la primera monografía sobre Marguerite Yourcenar, en 1971, corresponda a Jean Blot¹⁶, un diplomático historiador y poeta¹⁷.

La primera tesis de doctorado mencionada en la cronología establecida por Françoise Bonali Fiquet, que se extiende desde 1922 hasta 2011¹⁸, es la de Nadine Tierelinckx-Barzila, de la Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, en 1977, y lleva como título *La Damnation chez Marguerite Yourcenar à travers son œuvre romanesque et son œuvre critique*. Salvo excepciones, como las tesis de Kristine Anne Hafner-Burton, de la University of Wisconsin-Madison, de 1980, *Deep Structure and Narrative Text Coherence: A Reading of Comment*

¹⁵ La selección de artículos y fragmentos de tesis consultados para la escritura de este trabajo aparece en las referencias bibliográficas.

¹⁶ Jean Blot, *Marguerite Yourcenar*, Paris, Seghers, 1971

¹⁷ Carole Allamand, *Marguerite Yourcenar, une écriture en mal de mère*, Paris, Imago, 2004, p. 9-10

¹⁸ Las distintas publicaciones que incluyen la cronología de Françoise Bonali Fiquet, *Réception de l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Essai de bibliographie chronologique* y las ediciones del *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes (SIEY)*, aparecen detalladas en las referencias bibliográficas. Todas las tesis citadas han sido tomadas de su cronología.

Wang-Fô fut sauvé by Marguerite Yourcenar, y de Rémy Poignault, de la Université de Tours, en 1982, *Le Personnage d'Hadrien dans Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar, Littérature et Histoire*, se observa hasta 1994 la predominancia de una determinada temática aplicada a la *totalidad de la obra*, i.e.: Michel Constanty, *La Création romanesque dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Université de Toulouse-Le Mirail II, 1981, Georges Eynard, *L'Imaginaire et le réel dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Université de Lyon II, 1982, Suad H. Jawad, *The Theme of Suicide in Prose Writings of Yourcenar*, Columbia University Teachers College, 1984, María José Vázquez de Parga, *La Historia y la búsqueda del Absoluto en la obra de Marguerite Yourcenar*, Universidad de Salamanca, 1987, etc.

En cuanto al análisis focalizado en uno o varios textos en particular, además de las tesis de Kristine Anne Hafner-Burton y de Rémy Poignault mencionadas más arriba, durante el período 1977-1994, puede notarse en las tesis de doctorado una preferencia por dos obras yourcenianas: *Mémoires d'Hadrien (Memorias de Adriano)* y *L'Œuvre au Noir (Opus nigrum)*. En cuanto a las tesis y/o tesinas de maestría en el período comprendido entre 1971 y 1994 toman como corpus, en su gran mayoría, un único texto, especialmente *L'Œuvre au Noir* y *Nouvelles Orientales*.

A partir de 1995 la temática se amplía notablemente y retoma o acoge múltiples cuestiones como el pensamiento fascista¹⁹, el pensamiento oriental²⁰,

¹⁹ Erin Geneviève Carlston, *Thinking Fascism: Sapphic Modernism and Fascist Modernity Author(s)*, Stanford University (Palo Alto, California), 1995

²⁰ Chen Yang Wang, *L'influence de la pensée orientale sur l'écriture des personnages de Marguerite Yourcenar*, The University of Ottawa, 1995

la escritura autobiográfica²¹, los estudios de género²², la condición femenina²³, el budismo²⁴, Grecia y Oriente²⁵, el teatro²⁶, en ocasiones aplicadas a la totalidad de la obra, en otras limitadas a ciertos textos, sin que falten estudios comparativos²⁷. Esta nueva etapa, que incluye nuevas perspectivas, llega incluso a contemplar la lectura *queer* de las novelas yourcenarianas en la tesis de Pia Livia Hekanaho, *Yhden äänen muotokuva. Queer-luentoja Marguerite Yourcenar teoksista*²⁸, de la Helsingin yliopisto (Universidad de Helsinki), en 2006, en la que la investigadora se propone apartarse tanto de la crítica tradicional, focalizada en la universalidad, el humanismo, la erudición y el clasicismo yourcenariano, como de los análisis feministas centrados en la relación problemática entre Yourcenar y el sexo femenino²⁹, para abordar, desde la teoría *queer*, otros aspectos como la representación de la masculinidad, la reevaluación de las categorías sexuales, el análisis crítico de

²¹ Jeannine Naud, *La Méthode psychohistorique appliquée à l'étude des documents autobiographiques. Le cas de Marguerite Yourcenar*, Université de Montréal, 1997

²² Brenda Young Ferrel, *The Problematics of Gender Specificity in Sarraute's Enfant, Yourcenar's Quoi? L'Éternité and Desvignes' Le Grain de chanvre ou l'histoire de Jeanne*, University of Tennessee, 1997

²³ Pascale Doré, *Les Traces d'un trauma ou le féminin insoutenable dans l'écriture de Marguerite Yourcenar*, Université de Paris VII, 1998

²⁴ Pacharee Sudasna, *Marguerite Yourcenar et la voie bouddhiste: étude de l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*, Université de Paris IV-Sorbonne, 2000

²⁵ Vicente Torres Mariño, *Grèce et Orient dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar: sources, confrontations, échanges*, Université de Paris III, 2003

²⁶ Amelia María Bogliotti, *Le théâtre de Marguerite Yourcenar: approches didactiques pour une classe de français langue étrangère de niveau supérieur en Argentine*, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2009

²⁷ Marie-Christine Paillard, *Virginia Woolf, Marguerite Yourcenar: Écriture du temps, écriture du roman*, Université de Paris III, 1999; Catherine D. Dhavernas, *Les Lieux de l'histoire: l'individu à l'ère de la planète moderne chez Walter Benjamin, Marguerite Yourcenar et Alain Finkielkraut*, The University of Western Ontario, 2000; Catherine Lerat Schmitz, *Identité féminine et mémoire culturelle dans le théâtre de Colette, Marguerite Yourcenar, Marguerite Duras et Andrée Chédid*, Indiana University, 2004; Fabienne Viala, *Marguerite Yourcenar; Alejo Carpentier: deux écritures de l'Histoire*, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 2004

²⁸ *Retrato de una voz. Conferencias Queer sobre las obras de Marguerite Yourcenar*. (La traducción es nuestra).

²⁹ Françoise Bonali Fiquet, « Choix bibliographique 2007 » in *SIEY- Bulletin N°31 (décembre 2010)*, Clermont-Ferrand, p. 186-187

la definición moderna de homosexualidad, la reinterpretación de la estructura clásica de la relación amorosa entre un hombre y un joven, etc.

En cuanto a las tesis que focalizan su atención en un análisis más cercano a la lingüística o a la semiótica, encontramos ya en 1993 las de Jean-Philippe Dupuy, *Analyse sémio-linguistique informatisée du texte littéraire. Méthodes et application aux Nouvelles orientales de Marguerite Yourcenar*, de la Université de Besançon, y la de Anne Remise, *Le monde sensible et la quête du sens dans Mémoires d'Hadrien et L'Œuvre au Noir de Marguerite Yourcenar*, de la Université de Picardie-Jules Verne, ambas de doctorado. Otras focalizan su atención en la poética³⁰, la temporalidad³¹, la biografía como género literario³², la técnica narrativa³³, la función del lector³⁴, la correlación espacio-temporal³⁵, la representación de la espacialidad³⁶, la representación de la mujer³⁷, la poética del discurso francófono³⁸, la representación del discurso

³⁰ Michèle Berger, *Poética de Marguerite Yourcenar. Un recorrido existencial de su narrativa corta*, Universidad de Madrid, 1992

³¹ Catherine Vidali, *Analyse narratologique de la catégorie du temps dans L'Œuvre au Noir de Marguerite Yourcenar*, Università di Pavia, 1992/93

³² Pauline Hörman, *La Biographie comme genre littéraire. Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar*, Universiteit Utrecht, 1996

³³ Carmen Molina Romero, *Análisis narrativo de la escritura de ficción de Marguerite Yourcenar. Las formas homodiegéticas*, Universidad de Granada, 1999

³⁴ Sun-Ah Park, *La Fonction du lecteur dans Le Labyrinthe du Monde de Marguerite Yourcenar*, Université de Paris IV – Sorbonne, 2000

³⁵ Tara Leath Collington, *La corrélation essentielle des rapports spatio-temporels: la validité heuristique du chronotope de Bakhtine*, University of Toronto, 2000

³⁶ Lucia Manea, *L'archéologie de la création chez Marguerite Yourcenar: représentations de la spatialité dans L'Œuvre au Noir*, Université Laval, 2004

³⁷ Rosa Hong, *La Représentation du personnage féminin dans les romans de Marguerite Yourcenar*, University of Toronto, 2001

³⁸ Heba-t-Allah Mohamed Ahmed, *Poétique de discours francophones*, Université Paris 4, 2004

de la alquimia³⁹, la representación novelesca del Renacimiento⁴⁰, la voz narrativa y sus efectos⁴¹, siempre tomando como corpus uno o varios textos de Marguerite Yourcenar, de manera exclusiva o de modo comparativo.⁴²

Con respecto a *Alexis ou le Traité du vain combat*, las dos primeras tesis de doctorado que incluyen a la novela en sus respectivos corpus lo hacen junto a otros textos. La primera corresponde a C. M. T. Wright: *'Reading between the Lines': a Study of Alexis, Denier du rêve, Le Coup de grâce and Feux by Marguerite Yourcenar*, University of Reading (UK), Departamento de estudios franceses, octubre de 1987 y la segunda a Sophie Pouchol Balmelle: *Marguerite Yourcenar: sens de l'homme, sens de Dieu dans Alexis ou le Traité du vain combat, Mémoires d'Hadrien et L'Œuvre au Noir*, Université de Lyon II, enero de 1990. Lo mismo sucede con las tesis de Carole Allamand: *Marguerite Yourcenar: l'écriture de la mère*, Cornell University (1999), desde una perspectiva psicoanalítica, y de Anne-Marie Prévot-Chassat: *Dire sans nommer. Les mécanismes périphrastiques dans l'œuvre narrative de Marguerite Yourcenar*, Université de Limoges (2000), desde la perspectiva de la estilística.⁴³

³⁹ Toussaint Étienne Balbi, *Étude de la représentation du discours alchimique dans la fiction du XXe siècle à travers des exemples tirés des œuvres de René Barjavel, Antoine de Saint-Exupéry, Italo Calvino, Umberto Eco, Paulo Coelho, Marguerite Yourcenar, Michel Butor*, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2005

⁴⁰ Monia Brahim-Zemmi, *La représentation romanesque de la Renaissance (XV-XVIe siècles) dans le roman historique contemporain: étude comparée*, Université de Caen, 2006

⁴¹ Abdoulaye Diouf, *La Voix narrative et ses effets dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Université Paris 13, 2010

⁴² Para más ejemplos, remitimos a la cronología de Françoise Bonali Fiquet ya citada.

⁴³ Estas dos últimas tesis fueron publicadas más tarde como Carole Allamand, *Marguerite Yourcenar, une écriture en mal de mère*, Paris, Imago, 2004 y Anne-Marie Prévot, *Dire sans nommer: Étude stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan, 2002, respectivamente, e integran nuestras referencias bibliográficas.

Por otra parte, el listado de las tesis de maestría en el período 1971-2000, incluye seis tesis dedicadas exclusivamente a *Alexis*:

1. *La Maxime dans Alexis ou le Traité du vain combat*, de Veerle Decroos de la Universiteit Antwerpen, 1974,
2. *La Mort et la maladie dans Alexis ou le Traité du vain combat*, de Catharina Claesen de la Universiteit Antwerpen, 1976,
3. *Rhétorique de l'allusion et discontinuité du Moi dans Alexis ou le Traité du vain combat*, de Jan Jacobs de la Universiteit Antwerpen de 1978,
4. *Introduzione alla lettura di Alexis ou le Traité du vain combat*, de Pierangela Fiaccadori de la Università di Bologna, de 1981,
5. *Alexis de Marguerite Yourcenar: « le portrait d'une voix »*, de Rosella Lisi de la Università degli Studi di Siena, de 1989-90 y
6. *L'espace intérieur et le monde dans Alexis ou le Traité du vain combat de Marguerite Yourcenar: être et faire*, de Foini Tiliakou de la Universidad Aristóteles de Salónica, de 2000

Como puede observarse, lo antedicho permite situar nuestra investigación acerca de la puesta en discurso de una percepción cromática como vía de acceso a la significación en *Alexis ou le Traité du vain combat* desde la semiótica greimasiana entre las cuestiones o temas menos desarrollados acerca de la obra de Marguerite Yourcenar.

1.2. La semiótica greimasiana en su historicidad

Desde la perspectiva greimasiana, cuya base serían los trabajos de Greimas y de la llamada Escuela de París⁴⁴, la teoría semiótica es una teoría de la significación cuyo primer objetivo es el de explicitar, mediante una construcción conceptual, las condiciones de la aprehensión y de la producción del sentido.⁴⁵ De tal modo, el discurso semiótico consistirá en la descripción de las estructuras inmanentes y la construcción de los *simulacros* que den cuenta de las condiciones y precondiciones de la manifestación del sentido.⁴⁶

La semiótica se constituyó como una rama de las *ciencias del lenguaje*, a mediados de los años sesenta, mediante la confluencia de la lingüística de los formalistas, la antropología de Levi Strauss y Dumézil y ciertas corrientes formalistas provenientes de la crítica literaria y de la lógica formal. Uno de los pilares sobre los que se apoya como “disciplina emergente” en la segunda mitad del siglo XX es la *Sémantique structurale* –que no es todavía una semiótica– publicada por A. J. Greimas en 1966.⁴⁷ A pesar del desarrollo experimentado por la teoría desde entonces y la evolución de las ciencias del lenguaje, muchos de los contenidos de este texto fundador no han perdido

⁴⁴ El término fue acuñado a partir del libro *Sémiotique – L'école de Paris* publicado en 1982 por Hachette bajo la dirección de Jean-Claude Coquet.

Por extensión, y como señala Anne Hénault, la denominación se aplicó al grupo de investigadores que participaban del seminario de Algirdas Julien Greimas, director de estudios en la École de Hautes Études en Sciences Sociales (EHSS).

Anne Hénault, *Les enjeux de la sémiotique*, Paris, PUF, 2012, p. 124

⁴⁵ Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, (1979) 1993, p. 345

⁴⁶ Algirdas Julien Greimas, Jacques Fontanille, *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*, México, Siglo veintiuno, (1994) 2002, p. 12

⁴⁷ François Provenzano, « L'argument littéraire dans *Sémantique structurale* » in *Semen*, 32/2011. En línea: <http://semen.revues.org/9360> (Consultado el 12 de junio de 2012).

vigencia, como por ejemplo la “semántica del texto”⁴⁸ o las nociones de “estructura” y de “sistema”.⁴⁹

Inscripta en la tradición saussureana-hjelmsleviana, la semiótica greimasiana reconoce en su genealogía disciplinaria diferentes aportes. Mientras que algunos son claramente asumidos, como la influencia de la lingüística de Hjelmslev, la morfología de Propp o la antropología de Lévi-Strauss, otros no resultan tan evidentes y se han hecho más o menos presentes en distintos momentos de su evolución, como señala Ivan Darrault-Harris a propósito de la fenomenología y el psicoanálisis.⁵⁰

Sin embargo, el proyecto greimasiano es irreductible a la simple adición de esas influencias. Es una propuesta original que se propone construir una teoría de la significación a partir de una configuración de los rasgos más simples, profundos (el cuadrado semiótico) desde una óptica generativa. Mediante expansiones sucesivas, ese "modelo constitucional" debería permitir dar cuenta, a través de una serie limitada de conversiones de nivel, de la manifestación de todos los discursos en cualquier sistema de signos.

⁴⁸ François Rastier, « De la sémantique à la sémiotique. Entretien de François Rastier avec les étudiants du séminaire Sémiotique narrative et discursive, octobre 1998 » in *Débats Sémiotiques*, 2000, vol. 6, n°1-2, Société de sémiotique du Québec, p. 5-15. En línea http://www.revue-texto.net/Dialogues/Rastier_Quebec.html (Consultado el 26 de marzo de 2010).

⁴⁹ Jacques Fontanille sostiene la pertinencia de las nociones de “estructura” y de “sistema” pese a que las estructuras se tornen “dinámicas” y los sistemas se “auto-organicen” como consecuencia de la evolución de las ciencias del lenguaje. Jacques Fontanille, *Semiótica del discurso*, Lima, Universidad de Lima – FCE, 2001, p. 14

⁵⁰ Ivan Darrault-Harris, “Algirdas Julien Greimas, *De l’Imperfection*, Fanlac, Périgueux, 1987, Chap. « Le Guizzo », pp. 23-34” in *Nouveaux Actes Sémiotiques. Recherches sémiotiques*. En línea: <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=4284> (Consultado el 18/06/2012)

Concebida en pleno apogeo del estructuralismo, la semiótica greimasiana desarrolló una notación simbólica explícita y codificada, fiel reflejo de la formalización que caracterizó al movimiento. Una de las ambiciones de Greimas era la de obtener para la semiótica el estatus de científicidad del que gozaban la lógica y la matemática, ambición que se transformó en firme propósito y en una exigencia metodológica constante, tal como puede leerse en la introducción a la *Semiótica de las pasiones* de 1991:

[En esas condiciones,] una teoría que pretenda ser *científica* está permanentemente al acecho de sus propias lagunas y fallas, para colmar las unas y rectificar las otras.⁵¹

A partir de los años setenta, se produce la apertura de la semiótica a la lingüística del discurso de Benveniste.⁵² Especialmente en los años ochenta y noventa surgen nuevos temas como lo implícito y lo sobreentendido del discurso, cuya incorporación a la investigación semiótica fue posible gracias a la pragmática y la lingüística de la enunciación. Lo mismo sucede con las emociones y las pasiones, la percepción y su importancia en la significación, las relaciones con el mundo sensible y su nexo con la fenomenología, cuestiones puestas entre paréntesis durante la construcción de la teoría de base por imperativos metodológicos. La impresión subjetiva, la introspección, la psicología intuitiva, otrora considerados “propiedades del espíritu”, pasaron a ser “propiedades del discurso” y a integrar la teoría de la significación:

⁵¹ Algirdas Julien Greimas, Jacques Fontanille, *Op. cit.*, p. 9 (Las bastardillas son nuestras).

⁵² Jean-Claude Coquet, "Del papel de las instancias" in *Tópicos del Seminario 11. Semiótica y psicoanálisis*, enero-junio 2004, Puebla, Benemérita Universidad de Puebla, p. 43

Coquet menciona también a la fenomenología de Merleau Ponty. Sin embargo, esta última ya es tomada en cuenta por Greimas en *Sémantique structurale*.

Esto es hoy cosa hecha, así parece: se puede, en adelante, hablar de pasiones y de emociones discursivas, con el mismo derecho que se puede hablar de enunciación del discurso, o de una lógica narrativa o argumentación del discurso.⁵³

Esta observación de Jacques Fontanille es coincidente con la de Paolo Fabbri, para quien el estudio de las pasiones en la semiótica de los años ochenta y noventa tiene un papel decisivo. Sumado a la integración de la enunciación en el aparato metodológico, genera una clara diferenciación entre la semiótica de primera y de segunda generación:

El conocimiento de la acción y la pasión permite integrar las nociones de manipulación y conflicto en las exploraciones de los universos discursivos, y plantear de otra forma la cuestión de la eficacia simbólica.⁵⁴

Como resultado, la semiótica incorporó estas nuevas cuestiones sin abandonar lo que la funda como disciplina e hizo del discurso su campo de análisis y “el objeto de su proyecto científico”.⁵⁵

Ciertamente, la semiótica greimasiana no es la única teoría del discurso posible o existente. Otras disciplinas como la lingüística, la lógica o el psicoanálisis, tratan de esclarecer uno u otro aspecto de la organización del lenguaje al igual que lo hacen otras teorías del discurso, como la pragmática americana, la filosofía del lenguaje o la lingüística de la enunciación. Sin embargo, la semiótica greimasiana ofrece una teoría coherente y profunda que brinda una representación “extremadamente compleja e infinitamente simple” de la producción del sentido humano.⁵⁶

⁵³ Jacques Fontanille, *Op. cit.*, p. 16

⁵⁴ Paolo Fabbri, *El giro semiótico*, Barcelona, Gedisa (2000) 2004, p.15

⁵⁵ Jacques Fontanille, *Op. cit.*, p. 15-16

⁵⁶ Anne Hénault, *Op. cit.*, p. 128

En ocasiones se ha criticado la complejidad de su metalenguaje e incluso se ha cuestionado la pertinencia de ciertos conceptos, términos y “entradas” del *Diccionario* de Greimas y Courtés⁵⁷. No entraremos en esta instancia en el debate. Simplemente hacemos nuestras las observaciones de Courtés y destacamos que el metalenguaje, como “lenguaje empleado para denominar los conceptos descriptivos empleados”⁵⁸, resulta imprescindible para sostener un discurso con vocación científica y presenta la ventaja, a la hora de la descripción, de estar compuesto por términos unívocos, que admiten sólo una acepción, independientemente del contexto en el que se los emplee.

Otras críticas apuntan a la aplicabilidad del modelo, asimilándolo a una suerte de algoritmo capaz de alcanzar el extremo, como señala con ironía Umberto Eco, de reducir *Hamlet* a un simple juego de ser/no ser, no querer ser/querer no ser.⁵⁹ A nuestro entender, toda investigación exige una interrelación constante entre el objeto descrito y el modelo empleado, y las herramientas metodológicas deben adaptarse a las características del corpus analizado. En suma, la vigencia de la semiótica greimasiana se encuentra en su amplia aplicabilidad; es su generalidad la que permite determinar cómo emerge el sentido en cada caso en particular.

1.3. El corpus y la metodología empleada

⁵⁷ Marc Angenot, *Critique de la raison sémiotique*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1985, p. 26-40.

⁵⁸ Joseph Courtés, *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*, (Hachette, 1991), Madrid, Gredos, 1997, p. 96

⁵⁹ Umberto Eco, « Sur le style » in *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003, p. 228

Nuestro *corpus* está conformado por una *novela*, *Alexis ou le Traité du vain combat*, cuyas características serán descritas en el segundo capítulo. Se trata de un texto que se presta a un análisis semiótico y permite confrontar de manera clara la teoría y su aplicación práctica. Por otra parte, el haber tomado una única novela como corpus resulta una ventaja, en la medida que es un *corpus cerrado* y, como tal, ofrece posibilidad de observar un universo de significación preciso y particular.⁶⁰ Por ahora nos interesa señalar que el discurso de Alexis, plasmado en su extensa carta dirigida a Monique, su mujer, en la que confiesa su homosexualidad y anuncia su partida, produce un *efecto de melancolía*, cuya generación intentaremos describir en los capítulos tercero y cuarto, desde la *enunciación* y desde la *percepción*, respectivamente.

En cuanto a la elección de la semiótica greimasiana como marco teórico, nuestra decisión se fundamenta en su solidez, su coherencia y su desarrollo, haciendo nuestra la observación de Raúl Dorra en el prefacio a la edición española de *De l'imperfection (De la imperfección)*:

La teoría greimasiana no es, desde luego, la única teoría semiótica de que disponemos, ni, quizá, la más original. Pero sin duda es la más coherente y comprensivamente desarrollada, la que ha construido un sistema más completo y ha fundado una escuela más vasta y más sólida.⁶¹

Asimismo, en lo que respecta a nuestra investigación en particular, encontramos a la teoría greimasiana como la más apropiada para nuestro trabajo ya que, como hemos señalado más arriba, ha abordado el análisis del discurso literario desde sus comienzos y ofrece, en consecuencia, una extensa y variada bibliografía que acompaña la evolución de la teoría e incorpora

⁶⁰ Anne Hénault, *Op. cit.*, p. 39

⁶¹ Raúl Dorra, "Perspectiva de la semiótica" in Algirdas Julien Greimas, *De la imperfección*, p.10 (Prefacio a la edición en español)

constantemente nuevas propuestas para las distintas problemáticas que surgen en el devenir de la semiótica como disciplina con vocación científica y que permiten aproximarse a los textos con más y mejores instrumentos analíticos.

1.4. La percepción y el efecto de melancolía

El sentido es aprehensible en tanto *efecto*, y la *percepción* el lugar no lingüístico en el que se produce dicha aprehensión. Esta premisa de carácter fenomenológico, presente ya en las primeras páginas de la *Sémantique structurale*⁶², otorga a la actividad perceptiva un lugar central en la conformación de la significación. “La aprehensión de otra cosa, de aquello que es no-sujeto por parte del sujeto, se efectúa en el plano sensorial”.⁶³

La actividad perceptiva es desplegada sobre el escenario del discurso. A través de ella, mediados por el cuerpo del sujeto percibiente, mundo interior y exterior se articulan y cobran existencia, junto al sujeto, en el universo del discurso⁶⁴. Lejos de ser una simple vía de acceso de los estímulos del mundo exterior hacia el interior, el campo de las sensaciones corporales es una “primera forma de categorización en el proceso de aprehensión de la significación”⁶⁵ a la que no escapa la percepción cromática. En efecto, el espectro del color es un "*continuum* amorfo" en el que cada lengua determina sus fronteras de manera arbitraria, fijando sus propios paradigmas para las designaciones de color. Por lo tanto, considerar al gris como el término medio entre el blanco y el negro, como sucede en el francés o el español, significa ya

⁶² Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, p. 8

⁶³ Algirdas Julien Greimas, *De la imperfección*, p. 72

⁶⁴ María Isabel Filinich, *Descripción*, Buenos Aires, Eudeba, 2003, p. 54

⁶⁵ María Isabel Filinich, *Enunciación*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, p. 79

haber establecido una cierta polarización y una progresión de lo "claro" a lo "oscuro", que puede manifestarse de otro modo en otras lenguas, suprimiendo o ampliando esa área media.⁶⁶

“El sentido es un efecto”⁶⁷ y lo que se intenta describir son sus condiciones de emergencia y de organización. El *efecto de sentido* es definido por el *Diccionario razonado de semiótica* como “la impresión de realidad” que producen nuestros sentidos al entrar en contacto con el sentido, es decir, con una “semiótica subyacente”. De tal modo, el efecto de sentido se sitúa en la instancia de la recepción y se corresponde con la *semiosis*, en el nivel de la enunciación, y con la *manifestación*, es decir el discurso-enunciado.⁶⁸ Por consiguiente, una lectura semiótica de un texto requiere construir y proponer una organización coherente del sentido manifestado, valiéndose de las herramientas provistas por la teoría y la metodología para llevar a cabo la lectura y la interpretación.

Si, en términos generales, la puesta en discurso de la experiencia perceptiva es una vía de acceso a la significación, en el caso particular de nuestra investigación, la presencia de una percepción cromática, el gris, y sus variantes homologables, la niebla, la luz crepuscular, las voces roncas en el nivel del discurso-enunciado, deberían permitirnos acceder al sentido producido, su emergencia y organización.⁶⁹

⁶⁶ Louis Hjelmslev, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1971, p. 79-81

⁶⁷ Louis Panier, « La sémiotique discursive. Une analyse de la signification et de ses fonctionnements. Une pratique de la lecture de textes » in *Sémiotique - Fiche présentation* – 2009. En línea:

<http://bible-semiotique.com/documents/panier%20intro%20semiotique.pdf>

(Consultado el 28/06/2012)

⁶⁸ Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, *Op. cit.*, p. 116

⁶⁹ Por una cuestión de pertinencia y de extensión, dejaremos de lado en este trabajo el estudio detallado de la música y la percepción acústica –cuya importancia en el texto

1.5. El gris y la melancolía en *Alexis*

En este trabajo llamamos *melancolía* a la tristeza profunda y sostenida⁷⁰ que caracteriza a Alexis, narrador y héroe⁷¹, y que resulta manifiesta en ciertas *marcas* tanto en los hechos como en el modo de narrarlos. Esta concepción de la melancolía se consolida en la segunda mitad del siglo XIX con la aparición del simbolismo y el decadentismo finisecular.⁷² A diferencia del poeta romántico, el simbolista y el decadentista no son mártires de la belleza del mundo sino de su caducidad, actitud estética que puede observarse en el *Spleen* baudelairiano, suerte de afectividad disfórica difusa, o las novelas de Émile Zola. De tal modo, con la aparición de estas corrientes literarias –a las que se suman los avances de la medicina moderna– surge el concepto de melancolía que rige hasta nuestros días: “una intoxicante tristeza que produce regodeo y que puede, o no, encender la mecha de la creatividad artística”.⁷³

La asociación entre la melancolía y el gris puede inscribirse en el dominio de las *figuras cliché* de la estilística, aquellas que siendo empleadas de

bajo análisis no podemos dejar de señalar– para dedicarnos de lleno al estudio del cromatismo y la percepción visual.

⁷⁰ La melancolía es definida por el *Diccionario de la Real Academia Española* como « tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente, nacida de causas físicas o morales, que hace que no encuentre quien la padece gusto ni diversión en nada ».

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española. Vigésima segunda edición*. En línea: <http://www.rae.es/rae.html> (Consultado el 23 de mayo de 2012).

El *Petit Robert* la define como « état pathologique caractérisé par une profonde tristesse, un pessimisme généralisé. État d'abattement, de tristesse accompagné de rêverie. »

Le Petit Robert, Paris, Ed. Le Robert, 1992.

⁷¹ Llamamos *héroe* al protagonista principal de la novela.

⁷² En su introducción a *Anatomía de la Melancolía*, Pablo Maurette explica que Robert Burton llama “disposición melancólica” a este tipo de melancolía.

Robert Burton, *Anatomía de la Melancolía*, Buenos Aires, Ediciones Winograd, 2008, p. 15

⁷³ *Ibid.* p. 37

manera figurada en la emisión para marcar el enunciado son percibidas en la recepción como figuradas aunque inmediatamente interpretadas y traducidas por cualquier receptor dentro de una cultura lingüística dada.⁷⁴ Sin embargo, la aparente banalidad de los *clichés*, “stock de estereotipos de expresión y de tics de moda”⁷⁵, no debe llevar a su abandono a la hora del análisis en tanto su relevancia dentro del texto literario depende de este último. Así, la asociación gris/melancolía en *Alexis* parecería funcionar del mismo modo que el *cliché* es empleado en los textos de Beckett, por ejemplo, para “subrayar la expresión temática central de lo irrisorio, lo cotidiano y lo banal.”⁷⁶

Es cierto que el *cliché*, el *poncif*, el *estereotipo*, los *lugares comunes*, las *ideas comunes (idées reçues)*⁷⁷ han sido cuestionados a lo largo del tiempo. Baudelaire en sus *Écrits sur l'art* se refiere al *poncif* como una síntesis de ideas vulgares y banales a propósito de las cosas y de los seres, sin dejar de señalar que los grandes artistas se horrorizan ante él.⁷⁸ Flaubert, quien se sirvió del *cliché* para la composición de *Bouvard et Pécuchet*, expresa en una carta a Louise Colet que sólo “los imbéciles” o “los muy grandes” cuentan con el manejo de los lugares comunes.⁷⁹ Esta doble mirada sufre un cambio a partir del estructuralismo y del desarrollo de la lingüística de los años 60, particularmente con los estudios de Michel Riffaterre para quien el *cliché* puede resultar un elemento constitutivo de la escritura de un autor y una marca del

⁷⁴ Georges Molinié, *La Stylistique*, Paris, PUF, (1993) 2008, p. 152

⁷⁵ Georges Molinié, *La Stylistique*, p. 152 (La traducción es nuestra).

⁷⁶ *Loc. cit.* (La traducción es nuestra).

⁷⁷ Para una diferencia específica entre *cliché*, *poncif*, *estereotipo* y *lugares comunes* remitimos a Ruth Amossy, Anne Herschberg Pierrot, *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires, Eudeba, 2001.

⁷⁸ Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art*, Paris, Librairie Générale Française, 1992-1999, p. 205

⁷⁹ « Le lieu commun n'est manié que par les imbéciles ou par les très grands ». François Caradec, *Gustave Flaubert en Verbe*, Paris, Horay, 2008, p. 45

discurso literario. Más adelante, durante los años 70, es la estilística la que da paso a una lectura poética del cliché, no sólo desde la intertextualidad sino también desde la génesis del texto literario. Los trabajos de Riffaterre, por su parte, avanzan hacia un análisis semiótico del texto, llevando la cuestión del efecto estilístico hacia el campo más amplio de la producción de sentido.⁸⁰

El análisis de Laurent Jenny sobre *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel permite observar que la escritura cliché aporta *verosimilitud* al texto, en la medida en que, al ser sumamente familiar para el lector, asegura y confirma “la plausibilidad de la ficción”. Asimismo, el cliché cumple con una función de *producción*, que abre la ficción y convoca elementos adicionales del universo representado, y con otra de *motivación*, que cierra la ficción y le otorga una coherencia de superficie que contribuye a su plausibilidad.⁸¹ Esta observación a propósito de la verosimilitud es confirmada por Ruth Amossy y Elisheva Rosen en su trabajo sobre *Eugénie Grandet* de Balzac en el que las autoras señalan que el “valor específico” del cliché responde a una organización discursiva determinada cuya configuración textual particular es la que determina el estatus y el modo de explotación del cliché en cada caso específico.⁸² En suma, más allá de tratarse de una unidad preconstruida, a menudo cristalizada e incluso lexicalizada, el cliché resulta inseparable del contexto enunciativo en el que aparece y que a la vez lo modaliza.⁸³ Es así como Italo Calvino, por ejemplo, en *Se una notte d'inverno un viaggiatore*

⁸⁰ Ruth Amossy, Anne Herschberg Pierrot, *Estereotipos y clichés*, p. 60-63.

⁸¹ Laurent Jenny, « Structure et fonctions du cliché » in *Poétique*, N° 12, 1972, p. 495-517 (La traducción es nuestra).

⁸² Ruth Amossy, Elisheva Rosen, « Les 'clichés' dans *Eugénie Grandet*, ou les 'négatifs' du réalisme balzacien » in *Littérature*, N° 25, 1977, Le signe et son double, p. 114-128

⁸³ Anne Herschberg Pierrot, « Problématiques du cliché » in *Poétique*, N° 43, Septembre 1980, p. 334-345

perturba y reorganiza el universo de clichés propios a nuestra visión socializada del mundo.⁸⁴ Por consiguiente, si bien la asociación gris/melancolía en nuestro corpus elimina en una primera instancia, en tanto *figura cliché*, toda posible amenaza de denuncia por parte del lector de una arbitrariedad de sentido, será necesario ir más allá de esta primera lectura y servirnos de la *función de producción del cliché*, suerte de “metonimia cultural”⁸⁵, para acceder a otros niveles de análisis.

Nuestro corpus es una *novela* y, como tal, un discurso *literario* que cuenta con un sistema semiótico complejo en el cual, por un lado, todos los elementos lingüísticos funcionan del modo más general y fundamental y las determinaciones semióticas estructurales a las que responden las palabras empleadas no difieren de las de cualquier otro texto y, por el otro, esos mismos elementos lingüísticos obedecen a otra clase de funcionamiento semiótico, de manera suplementaria y simultánea y no substitutiva. De tal modo, el gris no sólo debería convocar un valor generalmente simbólico como la melancolía o la tristeza, sino también poner de manifiesto una cierta poeticidad yourcenariana y movilizar, de manera organizada, un conjunto de valores culturales aferentes, activados localmente en el texto.⁸⁶ Esta convocatoria de valores es una de las determinantes del funcionamiento verbal bajo el régimen de *literariedad* y se encuentra ligada a lo que Hjelmslev llama *lenguaje de connotación*. Además, si bien es cierto que el texto literario es su propio referente, esta verdad no es excluyente, en tanto el gris no sólo pondría en escena la atmósfera recreada por Yourcenar en *Alexis*, sino también en las demás obras de Yourcenar que

⁸⁴ Teresa Keane, « Figuratívité et perception » in *Nouveaux actes sémiotiques*, 17, 1991, PULIM, Université de Limoges, p.14

⁸⁵ Laurent Jenny, *Op. cit.*, p. 517 (La traducción es nuestra).

⁸⁶ Georges Molinié, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, PUF, 1998, p. 99-106

compartan la misma tematización y en los discursos que conformen el macro-texto en el que se decida inscribir a *Alexis*.⁸⁷

Algo similar sucede con la melancolía. Más allá de las marcas a nivel de la manifestación discursiva, que pueden ser identificadas a partir de un paralelismo con la sintomatología desarrollada por Sigmund Freud para los melancólicos, analizadas *in extenso* en el capítulo destinado a la enunciación, la melancolía de Alexis pone en evidencia la crisis del sujeto de la modernidad y puede ser leída como la tematización del malestar de este último. Así, alejada del profundo dolor de Saint-Preux separado de Héloïse⁸⁸, la melancolía de Alexis guarda una relación más próxima con la tristeza del héroe rilkeano Malte Laurids Brigge⁸⁹ y con el *spleen* baudelairiano⁹⁰. De hecho, la influencia directa de Rilke es señalada por Yourcenar en el prefacio de *Alexis*:

Ce que j'y retrouve [au contraire] dans plus d'une page (et à l'excès peut-être) c'est l'influence de l'œuvre grave et pathétique de Rilke [...] (16)

[...] Lo que yo encuentro en más de una página (y quizás con exceso) es la influencia grave y patética de Rilke [...] (22)

La crisis del sujeto de la modernidad⁹¹ es la resultante de un proceso que progresivamente fue poniendo en cuestión la verdad enseñada por la

⁸⁷ Molinié propone el concepto de *intra-referencialidad* del discurso literario como opuesto, al mismo tiempo, a la *auto-referencialidad* y a la *extra-referencialidad*. *Ibid*, p. 104 (La traducción es nuestra).

⁸⁸ « Ce qui contribue encore à nourrir la mélancolie dont je me sens accablé... » Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, Paris, Librairie Générale Française, 2002 p. 574

⁸⁹ Rainer Maria Rilke, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, Paris, Gallimard, 1991

⁹⁰ En su introducción a *Les Fleurs du Mal*, John E. Jackson señala que el desasosiego que provoca el liberarse de Dios permite leer el *spleen* baudelairiano como una forma letárgica de una *melancolía* que refiere “al desamparo del alma privada de Dios” Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Librairie Générale Française, 1999 – Edición establecida por John E. Jackson – Prefacio de Yves Bonnefoy, p. 21

⁹¹ Aunque los criterios para la delimitarlo son variados, puede decirse que el período histórico que las ciencias sociales llaman *modernidad* aparece en el siglo XVII impulsado por los filósofos del Iluminismo y se extiende hasta mediados del siglo XX.

tradición y generando la toma de conciencia de que el hombre es capaz de llevar a cabo descubrimientos y de que su acción sobre el mundo no se limita a una simple repetición:

[Pero] en realidad es el siglo XVII, en la crónica de las ideas y del filosofar, el que planteará las problemáticas anticipadoras de las crisis con que nace la modernidad: discernimiento científico entre certeza y error, metodologías analíticas, esfera de sistematizaciones, y sobre todo ese nuevo punto de partida descartiano que hace del sujeto pensante el territorio único, donde habita el dios de los significados del mundo: la Razón frente a las ilusiones y trampas de los otros caminos.⁹²

La *modernidad* como sustantivo surge con Charles Baudelaire para quien ese nombre es el que mejor corresponde a lo que busca sin consuelo el “hombre moderno”, a ese “propósito más general, distinto del placer fugitivo de la circunstancia” y que consiste en “extraer de la moda lo que ella pueda contener de poético dentro de la historia, de extraer lo eterno de lo transitorio”⁹³. A través de sus escritos, Baudelaire transforma la noción de *moderno* como *opuesto a lo antiguo*⁹⁴, poniendo en evidencia que existe un conflicto entre lo moderno y su contemporaneidad –que no es una diferencia *cronológica* “como cuando se oponen los museos de arte moderno y de arte contemporáneo”⁹⁵–

⁹² Nicolás Casullo, “Modernidad, biografía del ensueño y la crisis (introducción a un tema)” in Nicolás Casullo (Comp.), *El debate modernidad – posmodernidad*, Buenos Aires, Retórica, 2004, p. 20

⁹³ « Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il? À coup sûr, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers *le grand désert d'hommes*, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité*; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'histoire, de tirer l'éternel du transitoire. » Charles Baudelaire, « La modernité » in *Écrits sur l'art*, Paris, Le livre de Poche, 1992, p. 517

⁹⁴ Ver Charles Baudelaire, « De l'héroïsme de la vie moderne » in *Écrits sur l'art*, p. 236

⁹⁵ Henri Meschonnic, « Le sujet est la modernité » in *Rhuthmos*, 20 novembre 2010. En línea: <http://rhuthmos.eu/spip.php?article209> (Consultado el 16 de noviembre de 2011)

sino que tiene carácter de esencial. “Subjetividad y estetización son las dos modalidades mayores de la racionalidad moderna”⁹⁶ y la imposición de la razón subjetiva es una de las características principales de la modernidad.

Nicolás Casullo encuentra un aspecto “trágico” en la modernidad en tanto el sujeto moderno, pese a que entiende que la unidad de lo bello, lo bueno y lo verdadero se ha extraviado para siempre, trata sin embargo de reconciliar lo quebrado, presintiendo el fracaso de tal empresa y a la vez experimentando la imperiosa necesidad de intentarlo.⁹⁷ Sigmund Freud, por su parte, habla de un “factor de desengaño”⁹⁸, en la medida en que los progresos hechos por los hombres en las ciencias naturales constituyen logros importantes pero no consiguen, sin embargo, hacerlos más felices. Finalmente el hecho de descubrirse centro de la historia, “huérfano de divinidades”⁹⁹, sin un Dios portador de todas las respuestas para todos los enigmas, debiendo aceptar que tanto el mal como el bien “son productos de una historia de hombres”¹⁰⁰, deja ver, junto a la tragedia y al desengaño, el profundo *malestar* que afecta al sujeto moderno.

Alexis, cuyo profundo malestar es puesto de manifiesto a través de su discurso melancólico, no escapa a esa crisis y, desencantado y despojado de toda verdad enseñada por la tradición, se ve envuelto en una búsqueda de

⁹⁶ Jean-Paul Resweber, “Des lieux communs de la modernité” in *Le Portique*, N° 1 – 1998, La modernité, 1998. En línea: <http://leportique.revues.org/index344.html> (Consultado el 16 de noviembre de 2011)

⁹⁷ Nicolás Casullo, *Op. cit.*, p. 30

⁹⁸ Sigmund Freud, *El malestar en la cultura* (1930[1929]) in Sigmund Freud, *Obras completas: El porvenir de una ilusión, El malestar en la cultura y otras obras: 1927-1931*, T. XXI, Buenos Aires, Amorrortu, 2009 – Traducción de José Luis Etcheverry, p. 86

⁹⁹ Nicolás Casullo, *Op. cit.*, p. 26

¹⁰⁰ *Loc. cit.*

nuevos valores que reemplacen los heredados y confluyan en una nueva categorización del mundo.

Retomando nuestro propósito de demostrar de qué manera la puesta en discurso de una percepción cromática permite acceder a la organización y emergencia del sentido en nuestro corpus, será necesario un análisis semiótico que tomando como punto de partida las figuras iconizadas presentes en el texto –un estanque en el que se refleja un cielo gris, un muro gris, una calle gris– permita despojar a esas figuras de sus investiduras y acceder a la articulación entre lo sensible y lo inteligible. Dicho de otro modo, deberíamos poder arribar a ese lugar “ni abstracto ni concreto sino esquemático”¹⁰¹ en el que se lleva a cabo la categorización como tratamiento de datos sensoriales y representaciones verbales.

¹⁰¹ Teresa Keane, « Figurativité et perception », p.IV

2. Características generales del corpus

Or, je ne me laisserai jamais de répéter: la seule raison d'être du roman est de dire ce que seul le roman peut dire.

Milan Kundera¹⁰²

Les Mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand qui soit le souci de vérité: tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être même approche-t-on de plus près la vérité dans le roman.

André Gide¹⁰³

En el presente capítulo describiremos las características generales del corpus sobre el cual se llevará a cabo nuestra investigación y que se encuentra conformado por *Alexis ou Le traité du Vain Combat*, la primera novela escrita por Marguerite Yourcenar. En primer lugar, nos detendremos en la novela y sus paratextos. Seguidamente, nos extenderemos sobre ciertos rasgos que tipifican nuestro corpus y que hemos agrupado de la manera siguiente:

1. Epistolar
2. Autobiográfico/confesional
3. Gnómico
4. Retórico

2.1. La novela

Publicada originalmente en 1929 por Au Sans Pareil, *Alexis ou Le traité du Vain Combat* fue reeditada en 1952 por Plon (edición revisada), en 1971 por Gallimard y en 1978 nuevamente por Gallimard dentro de la colección Folio. En

¹⁰² Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 50

¹⁰³ André Gide, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, 1955, p. 280

1982 fue incluida en Marguerite Yourcenar, *Œuvres romanesques*, Éditions de la Pléiade. Pese a esta serie de reediciones, la novela no fue modificada de manera significativa por la autora a lo largo del tiempo, tal como aparece mencionado en los prólogos de 1952 y de 1963 y en otros testimonios de Yourcenar.¹⁰⁴

Alexis ou Le traité du Vain Combat es una novela autobiográfica¹⁰⁵ de tipo epistolar en la que el personaje principal, Alexis, a través de una larga carta dirigida a su mujer, Monique, confiesa su preferencia sexual por los hombres y da a conocer las razones que lo llevan a abandonar a su familia e intentar una nueva vida fiel a sus principios. Inspirada en hechos reales y ambientada en Austria en los años que preceden a la Primera Guerra Mundial¹⁰⁶, es una novela *épónima* en la que se observa que, pese a que el título es tomado del nombre del personaje, este último nunca es mencionado en el relato. En su extensa carta, Alexis se remonta hasta su infancia para encontrar allí las primeras manifestaciones de *son être véritable*:

Toute mon enfance, quand je m'en souviens, m'apparaît comme un grand calme au bord d'une grande inquiétude, qui devait être toute la vie. Je songe à des circonstances, trop petites pour que je vous les rapporte, que je ne remarquai pas alors, mais où je distingue maintenant les premiers frémissements avertisseurs (frémissements de la chair et frémissements du cœur), comme ce souffle de Dieu dont parle l'Écriture. (22-23)

¹⁰⁴ « Mais il y a plusieurs livres que je n'ai jamais récrits : *Alexis*, *Le Coup de grâce* et *Feux*, parce que je croyais être arrivée à ce qu'il fallait dire. Je ne pouvais pas aller plus loin. »

Marguerite Yourcenar in Matthieu Galey, *Marguerite Yourcenar. Les Yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Éditions du Centurion, 1980, p. 68

Para una lista detallada de las ediciones y traducciones remitimos a Marguerite Yourcenar, *Œuvres romanesques*, Paris, Éditions de la Pléiade, 1982, p. 1327-1330

¹⁰⁵ Acerca de la diferencia entre *novela autobiográfica* y *autobiografía*, ver Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, p. 15

¹⁰⁶ Marguerite Yourcenar, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, p. XVII

Mi infancia, cuando la recuerdo, se me aparece como una idea de quietud al borde de una gran inquietud que sería después toda mi vida. Estoy pensando en algunas circunstancias, demasiado poco importantes para contarlas, en las que distingo ahora los primeros toques de alarma (estremecimientos de la carne y estremecimientos del corazón), como ese soplo de Dios del que hablan las Escrituras. (30)

A la infancia seguirán la descripción de su paso por el colegio en Presbourg, sus primeros encuentros amorosos, su estadía en Viena, su casamiento y el nacimiento de su hijo. Finalmente el redescubrimiento de sus manos será señalado como el hecho liberador que le permitirá abandonar tanto a Monique como al inútil combate de negar su homosexualidad, y que habilitará el reencuentro con su cuerpo y el intento de reconciliación con su propia moral:

Et ce fut à ce moment que mes mains m'apparurent. [...] Mes mains, Monique, me libéraient de vous. Elles pourraient de nouveau se tendre sans contrainte; elles m'ouvriraient, mes mains libératrices, la porte du départ. Peut-être, mon amie, est-il absurde de tout dire, mais ce soir-là, gauchement, à la façon dont on scelle un pacte avec soi-même, j'ai baisé mes deux mains. (120-121)

Y fue en aquel momento cuando se me aparecieron mis manos. [...] Mis manos, Mónica, me liberarían de ti.¹⁰⁷ Podrían tenderse de nuevo sin obstáculos. Mis manos libertadoras me abrían la puerta de salida. Quizás, amiga mía, sea ridículo contarlo todo, pero aquella noche, torpemente, igual que se sella un pacto con uno mismo, besé mis dos manos. (161-163)

[...] à Vienne, durant ces derniers jours ensoleillés d'automne, j'eus l'émerveillement de retrouver mon corps. (122)

[...] en Viena, durante los últimos días soleados del otoño, tuve la maravilla de recobrar mi cuerpo. (163)

N'ayant pas su vivre selon la morale ordinaire, je tâche, du moins, d'être d'accord avec la mienne [...] (122)

¹⁰⁷ Emma Calatayud, en su traducción al español, opta por cambiar « vous » (“usted”) por « tú » en la forma de dirigirse a Monique. Entendemos que este cambio altera la novela, ya que el uso de « vous » refleja el código social del medio aristocrático al que pertenecen los personajes y patentiza una relación afectiva pero distante.

No sabiendo vivir según la moral ordinaria, trato, por lo menos, de estar de acuerdo con la mía. (165)

Es cierto que en el prólogo Yourcenar emplea en distintas ocurrencias las palabras *roman* (novela) y *récit* (relato) para referirse a su texto. Mientras que en la página 12 afirma que « *Les mœurs, quoi qu'on dise, ont trop peu changé pour que la donnée centrale de ce roman ait beaucoup vieilli* » (12) [“Las costumbres, aunque se diga lo contrario, han cambiado demasiado poco para que la idea central de esta *novela* haya envejecido mucho” (15)], más adelante expresa que la composición de *un* « *roman proprement dit* » (17) [una “*novela* propiamente dicha” (23)] hubiera requerido una experiencia humana y literaria con la que no contaba en el momento de escribir el texto. Sin embargo la edición de Plon de 1952 lleva el subtítulo “novela”, criterio que adoptaremos en este trabajo, tomando en cuenta esa marca paratextual al igual que la generalidad de artículos y análisis críticos sobre *Alexis*.

Esta consideración a propósito de su tipología permite inscribir al texto dentro de una serie de particularidades, desarrolladas *in extenso* por Mikhaïl Bakhtine¹⁰⁸, de las cuales nos interesa especialmente el hecho de que una colección de unidades estilísticas heterogéneas se amalgaman y penetran en la novela, sometiéndose a la unidad del conjunto, dando como resultado un sistema literario armonioso. Esas unidades estilísticas heterogéneas, de naturaleza literaria o extra-literaria, reciben el nombre de géneros

¹⁰⁸ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 87-88. Mantenemos la ortografía francesa para el nombre del autor tal como fue incluido en la bibliografía.

*intercalares*¹⁰⁹ y entre ellos Bakhtine menciona la *confesión*, la *autobiografía*, la *carta* y las *máximas*, cuatro variantes que encontramos en *Alexis*.

Bakhtine sitúa el origen de la novela epistolar en la *novela de los sofistas*, cuya principal particularidad es la presencia de un lenguaje y un estilo únicos¹¹⁰. A la novela de los sofistas seguirá en la evolución la *novela barroca*, “novela de pruebas” en la que todas las aristas y cualidades del héroe responden a las exigencias del ideal heroico barroco, y cuyos lineamientos tendrán influencia en la novela europea del siglo XIX y de principios del siglo XX.¹¹¹ El discurso de la novela barroca es un discurso cuyo patetismo –de la (auto)justificación y de la acusación– es apologético y polémico. Aliado orgánicamente a la idea barroca de la prueba y la virtud innata e inmutable del héroe, ese *pathos* apologético y polémico redundaba en un discurso en el que, para todo lo que es esencial, no existe distancia entre un personaje y el autor: « *la masse verbale fondamentale du roman est placée sur un seul plan* ». ¹¹² Tributaria de su antecesora barroca, la *novela patético-psicologista de tipo epistolar* es la tipología bajtiniana en la que situamos a *Alexis*. En ella el discurso resulta más íntimo y deja de lado el matiz político e histórico característico de la novela barroca. La vida privada cobra importancia y con ella el didacticismo moral. « *C'est un pathétique en chambre* », dice al respecto Bakhtine, en el que cobran importancia las cartas y los diarios íntimos:

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 141-142

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 190-191

¹¹¹ « ...l'épreuve de la forte personnalité opposée, pour telle ou telle raison, à la collectivité, prétendant à l'indépendance et à l'orgueilleuse solitude, ou bien au rôle de chef désigné; l'épreuve du réformateur moral ou de l'amoraliste, du nietzschéen, de la femme émancipée, etc. Toutes sont des idées organisatrices fort répandues dans le roman européen du XIXe siècle et du début du XXe siècle. »

Ibid., p. 202-203

¹¹² *Ibid.*, p. 207-209

Les aspects essentiels du style sentimental sont justement déterminés par cette opposition au haut pathétique héroïsant et abstraitement typologique. Les descriptions détaillées, la mise en relief intentionnelle elle-même de ces détails secondaires, triviaux, quotidiens, l'orientation de la représentation sur l'impression directe de l'objet, enfin le pathos de la faiblesse sans défense et non de la force héroïque, le rétrécissement voulu de l'horizon et du lieu des épreuves de l'homme jusqu'à en faire un micro monde (à la limite, une chambre), tout cela est déterminé par une opposition polémique au style littéraire récusé.¹¹³

En suma, podemos considerar a Alexis como una novela epistolar que responde a un género "híbrido" en el que a la *carta* se suman el *monólogo introspectivo* y la *autobiografía*.¹¹⁴

2.2. Los paratextos

La paratextualidad contempla la relación que el texto propiamente dicho mantiene con otras partes relativamente exteriores a él, autónomas, como los títulos, los prefacios, los prólogos, las dedicatorias, las ilustraciones, etc.¹¹⁵ Suerte de *coro* que no sólo acompaña al texto sino que suele brindar instrucciones acerca de su lectura¹¹⁶, el paratexto es una de las formas que

¹¹³ *Ibid.*, p. 210

¹¹⁴ Maurice Delcroix, « Alexis ou le Traité du Vain Combat : un roman épistolaire de Marguerite Yourcenar » in *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, N° 29, mars 1977, p. 223-241

¹¹⁵ « Le second type est constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son *paratexte* : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend. »

Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 9

¹¹⁶ Éliada Lois, *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*, Buenos Aires, Edicial, 2001, p. 154

toma la *transtextualidad* o *trascendencia textual*, todo aquello que pone a un texto en relación con otros, ya sea de manera manifiesta o secreta.¹¹⁷

El aparato paratextual es un rasgo característico de la poética yourcenariana, reflejo de la preocupación de la autora por los “modos de leer” su obra y la intención de moderar su interpretación.¹¹⁸ Conformado por más de trescientas páginas de prefacios, notas, cuadernos de notas, notas preliminares y *post-scriptum*, sin olvidar las dedicatorias y los epígrafes, la omisión de su lectura “truncaría de manera injusta el corpus yourcenariano”.¹¹⁹

2.2.1. Los subtítulos

Los subtítulos, alcanzados también por un segundo tipo de trascendencia textual, la *architextualidad*, son de naturaleza taxinómica, y orientan y determinan el “horizonte de expectativas” del lector y la recepción de la obra.¹²⁰ Ya hemos visto de qué manera el subtítulo *roman* (novela) permite inscribir a *Alexis* dentro de un determinado género discursivo.

Con “el tratado del inútil combate” sucede algo diferente. Consideremos en primer lugar la palabra *tratado*. Si bien es cierto que el término genera una expectativa y orienta la recepción, la carta de Alexis no resulta en sí misma una obra didáctica en la cual un tema es expuesto de manera sistemática. Por el contrario, como veremos al desarrollar el rasgo gnómico, las máximas que conforman el supuesto tratado esconden bajo su aspecto universal un carácter absolutamente singular y toman el lugar de un lenguaje auténtico. Solamente la

¹¹⁷ Genette reconoce cinco tipos de relaciones transtextuales: *intertextualidad*, *paratextualidad*, *metatextualidad*, *hipertextualidad*, *architextualidad*. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, p. 7

¹¹⁸ Walter Romero, *Op. cit.* p. 61

¹¹⁹ Carole Allamand, *Op. cit.*, p. 149

¹²⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, p. 11

segunda parte de este subtítulo (“del inútil combate”) orienta de manera correcta al potencial lector, anunciando el fracaso del héroe en la lucha que libra consigo mismo.

2.2.2. El prefacio

La última edición de *Alexis en vida* de Yourcenar (Gallimard, 1971) incluyó un prólogo de ocho páginas. Escrito por la autora y fechado en 1963¹²¹, es una suerte de guía que da lugar a una hipótesis de lectura dirigida. Estructurado en tres partes, la primera expresa las razones por las cuales Marguerite Yourcenar decidió no modificar la versión original de *Alexis*; la segunda se refiere a la elección del vocabulario empleado para el tratamiento de la homosexualidad en la novela y a la construcción formal del personaje; la tercera y última da cuenta de las distintas fuentes que influyeron en la escritura de *Alexis*. Considerado como un todo, el prefacio destaca la importancia que Yourcenar otorga a su reflexión sobre el lenguaje, como también el fuerte lazo que une su producción a su persona.

Marguerite Yourcenar dice en el prefacio no haber modificado significativamente su texto por dos razones. En primer lugar, la necesidad de mantener su “acústica”. Pese a que la acción se desarrolla en el período anterior a la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y la escritura del texto es posterior (1927-1928), el lenguaje empleado por el narrador y héroe corresponde al siglo XIX, « *à un milieu, un temps, un pays maintenant disparu des cartes, imprégné[e] d'une vieille atmosphère d'Europe centrale et française* » (11) [“a un medio social, a una época y a un país hoy desaparecido

¹²¹ Una primera versión de ese prefacio, de cinco páginas, escrita también por Yourcenar, había ya sido agregada a la edición revisada de Plon, en 1952.

de los mapas, impregnad[a]o de una vieja atmósfera de Europa central y francesa” (14)].

La segunda razón es la vigencia del “drama” de Alexis y Monique, reflejo del nexo existente entre la libertad sensual y la libertad de expresión. En este sentido, el prefacio permite observar que *Alexis* es un trabajo de exploración acerca de la libertad de expresión, que lleva a la conclusión de que existe un paralelismo inexorable entre el cuerpo y el alma, entre la carne y el espíritu, entre lo cognitivo y lo pasional. De ahí que el discurso de Alexis resulte en una búsqueda constante de un lenguaje que permita expresar todo lo tiene para decir, incluso aquello que no debería ser dicho.

La tercera y última parte del prefacio deja a la vista otra variante de las relaciones transtextuales, la *intertextualidad*, definida por Genette como la relación de copresencia entre dos o más textos o a la presencia efectiva de un texto dentro de otro.¹²² Yourcenar menciona a Virgilio (70 AC-19 AC), André Gide (1869-1951) y Rainer-Maria Rilke (1875-1926) como autores con cuyas obras dialoga la génesis de *Alexis*.

El lugar otorgado por Yourcenar a Gide y a Rilke opera, una vez más, como una instrucción de lectura. Mientras que el primero sólo tendrá influencia sobre el título y sobre la forma de la novela, el segundo guardará relación

¹²² « [...] une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. » Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, p. 8

Encontramos pertinente señalar que la tipología de Genette no responde a una perspectiva *semiótica* del intertexto de un texto literario, para la cual el problema de la intertextualidad debe desplazarse de la relación entre lo exclusivamente verbal a otra que contemple todos los textos evocados en una obra, independientemente de su forma de expresión.

Para mayor detalle remitimos a Teresa Keane Greimas, *L'ecphrasis dans la poésie espagnole (1898-1988)*, Limoges, Lambert-Lucas, 2010 p. 23-26

directa con el contenido. Más allá de la analogía entre *Alexis* y *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* –las reflexiones sobre la enfermedad y la muerte, el culto a los ancestros, el papel privilegiado de la madre– Yourcenar enfatiza la brecha existente entre el tratamiento de la homosexualidad en su novela y en la obra de Gide, manifestando su desconocimiento en el momento de la escritura de *Alexis* de la producción *gideana*:

Des grands livres de Gide où le sujet qui m'occupe était enfin ouvertement traité, la plupart ne m'étaient encore connus que par ouï-dire; leur effet sur *Alexis* tient bien moins à leur contenu qu'au bruit fait autour d'eux, à cette espèce de discussion publique s'organisant autour d'un problème jusque-là examiné en huis clos, et qui m'a certainement rendu plus facile d'aborder sans trop d'hésitation le même thème. (17)

Las grandes obras de Gide en las que, por fin, se trataba abiertamente el tema que me ocupa, no me eran conocidas más que de oídas; su efecto sobre *Alexis* consiste mucho menos en su contenido que en el revuelo que provocaron, en aquella especie de discusión pública que se organizó alrededor de un problema mantenido hasta entonces a puerta cerrada y que, ciertamente, me hizo más fácil abordar sin vacilaciones el mismo tema. (23)

Sin embargo, el párrafo final contradice en parte esa afirmación aunque sutilmente sitúa la escritura de *Alexis* “al margen de la moda”:

Ce que j'en dis n'a certes pas pour but de réduire l'importance de l'œuvre d'un grand écrivain qui fut aussi un grand moraliste, encore moins de séparer cet *Alexis*, écrit dans l'isolement de la mode par une jeune femme de vingt-quatre ans, d'autres ouvrages contemporains d'intentions plus ou moins semblables, mais au contraire de leur apporter l'appui d'une confiance spontanée et d'un témoignage authentique. (17-18)

Lo que digo no tiene por objeto reducir la importancia de la obra del gran escritor, que fue también un gran moralista, y aún menos separar a este *Alexis*, escrito al margen de la moda por una mujer de veinticuatro años, de otras obras contemporáneas de intención más o menos semejante, sino al contrario,

aportarles el apoyo de una confidencia espontánea y de un testimonio auténtico. (23-24)

Esta última observación permite comprender las consideraciones a propósito de los paratextos yourcenarianos por parte de la crítica, la que ha llegado a afirmar que, en ciertos casos, más que facilitar la lectura, la complican o incluso intentan impedirla.¹²³

2.2.3. La dedicatoria « à lui-même »

Esta dedicatoria, ausente en la versión española de Emma Calatayud y que traducimos como “a sí mismo”, acompaña al texto desde su primera edición en 1929. Polisemia que abarca todas las posibilidades enunciativas del texto, la dedicatoria de *Alexis* no permite saber quién es ese *él* al que se refiere el pronombre personal *sí*, forma reflexiva de tercera persona, ni tampoco quién es su destinador, ya que no puede atribuirse de manera lógica ni al autor ni al narrador.¹²⁴ Podemos afirmar, sin embargo, que la fórmula *a sí mismo* pone en escena la problemática de la búsqueda de una identidad. El adjetivo *même* (mismo) no sólo indica la reflexividad, sino que refuerza, marca una identidad.¹²⁵ En tanto opuesto a *distinto*, *diferente*, la presencia de *mismo* deja a la vista la alteridad del sujeto y evoca ese “yo más yo que otros” de Paul Valéry.¹²⁶

¹²³ Carole Allamand llama a su capítulo sobre los paratextos yourcenarianos « Défense de lire » (Prohibido leer).

Carole Allamand, *Op. cit.*, p. 148

Podemos hacer extensiva esta observación a la fecha de escritura de la novela “Lausanne, 31 août 1927 – 17 septembre 1928”, intervención paratextual que aparece inserta en el cuerpo principal del texto, en su última página, y que podría ser interpretada como la fecha de la producción de la carta de Alexis.

¹²⁴ Carole Allamand, *Op. cit.*, p. 162

¹²⁵ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 13

¹²⁶ « Il y a des moi plus moi que d'autres ». (1912. *G 12*, IV, 672).

Paul Valéry, *Cahiers II*, Paris, Gallimard – Bibliothèque de la Pléiade, 1974, p. 287

Por extensión, la dedicatoria alcanza también al lenguaje. Como ya hemos dicho, el prefacio da cuenta de la importancia que Yourcenar otorga a la búsqueda del lenguaje más apropiado para explicitar el conflicto de Alexis, al extremo de desarrollar una *poética del desvío* para hacer frente a su necesidad de decir sin nombrar.¹²⁷ Este cuestionamiento acerca de la ineptitud del lenguaje para expresar lo esencial es un rasgo característico de la autora que se extiende a toda su producción y en nuestro corpus se traslada al narrador y personaje, quien ya en la primera página afirma que si las palabras traicionan al pensamiento la traición es aun mayor cuando se trata de palabras escritas. En suma, la dedicatoria es un reconocimiento al trabajo hecho por el sujeto sobre sí mismo, no sólo como búsqueda de una identidad sino también de un decir que le permita decirse de la mejor manera posible.

2.3. Rasgo epistolar

La novela *moderna*, heredera de la epopeya y de la pastoral, encuentra en el siglo XVIII entre sus técnicas y métodos, la novela *epistolar*. Durante este siglo lo *verosímil* toma el lugar de lo *creíble*; la era del realismo irrumpe en la historia literaria y “el poder de ilusión no reposa ya sobre una magia, sino que se funda en la realidad”.¹²⁸ Mientras que lo creíble alude a una capacidad de *evasión*, la gran ventaja de lo verosímil es conseguir que el lector *identifique* su existencia real o virtual con la obra literaria.¹²⁹

¹²⁷ Anne-Marie Prévot, *Dire sans nommer: Etude stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 16

¹²⁸ François Jost, « Le Roman épistolaire et la technique narrative au XVIIIè siècle » in *Comparative Literature Studies*, III.4, 1966, p. 397-398

¹²⁹ Aunque *creíble* y *verosímil* se empleen cotidianamente de manera indistinta, dentro del marco del trabajo de Jost no son sinónimos. Lo verosímil supone una verificación que permita que un hecho narrado en una novela no sólo parezca verdadero sino que

Durante los dos primeros tercios del siglo XVIII prácticamente todas las novelas tomaron, en Francia, en Inglaterra y en Alemania, la forma de un “documento”, susceptible de verificación y provisto de testimonios, con el consiguiente protagonismo de la primera persona. Al ser el héroe quien relata los hechos, el lector tiende a creer en la autenticidad de los mismos. Se impone de este modo la “novela personal”, “novela en primera persona” o “*Ich-Roman*”, en la que *Ich* es tanto *sujeto* como *objeto* –el *yo* que narra la historia es también el héroe– y la omnisciencia del autor desaparece. Dentro de esta clase, el método epistolar persigue el propósito de situar al lector en el lugar del destinatario de la correspondencia. Confidente del héroe, el lector le brinda toda su atención e incluso su empatía. No se trata de discutir una idea, sino de compartirla, ni de justificar un sentimiento sino de tornarlo comprensible.

Jost llama *cinética* o *dinámica* a la novela epistolar en la que el héroe habla *a* su antagonista y no *de* él, la trama avanza *por* las cartas y no *en* ellas, el héroe se dirige a un destinatario que no brinda su respuesta y el *confidente*

pueda serlo.

Lo creíble ha siempre constituido la materia literaria y el arte del escritor reside en hacer aceptar –de manera permanente o provisoria– lo irreal como real, lo ficticio como verdadero. El lector debe creer lo que el dramaturgo, el novelista o el poeta lírico le ofrecen, al menos mientras dure la lectura o la representación. Antes del advenimiento del realismo, la adhesión por parte del lector hacia la obra literaria era más espontánea, en la medida en que esta última resultaba un medio de evasión. El espectador o el lector eran transportados desde el inicio de la obra a un mundo maravilloso y lejano, tanto en el tiempo como en el espacio. Así, durante el exotismo, el autor se valía de la ignorancia o de la incapacidad del lector para controlar los hechos relatados y los paisajes o los hábitos descritos. En todos los casos el lector aceptaba los datos recibidos de manera espontánea y natural y todos los esfuerzos por parte del autor respondían al propósito de no romper el encanto y conservar la fe depositada por el público. En la primera mitad del siglo XVIII, al acercarse la historia al Siglo de las Luces alemán (*Aufklärung*), el público comienza a sustituir la noción de lo *creíble* por la de lo *verosímil*. Mientras que en el primer caso el lector olvidaba todo aquello que excediera los límites del relato, en el segundo reconoce en la trama su propio destino tal como es vivido, tal como podría sucederle. En suma, bajo el dominio de lo verosímil y con el advenimiento del realismo, el lector identifica la obra con su existencia real o virtual.

Ibid. p. 398

resulta esencial. Encontramos a *Alexis* inscripta en esta variedad, en el subtipo de carácter *unilateral* llamado *portugués*¹³⁰.

El subtipo *portugués* resulta el más adecuado para la revelación de un estado de ánimo; en él “el héroe vive de recuerdos y de esperanzas, se nutre de su pasión”¹³¹, y el destinatario deviene confidente. Esta última característica, sin embargo, conlleva una pérdida del dinamismo particular de la novela epistolar *cinética* o *dinámica*. En efecto, la novela epistolar de una sola carta es un caso extremo, en el que no se observan ni multiplicidad de puntos de vista ni variedad de estilos; faltan tanto el dinamismo del intercambio entre distintos participantes como la complejidad de la composición, llegando incluso a perder la verosimilitud que caracterizó al género en el momento de su aparición.

Por último, desde la perspectiva de Genette¹³², la novela epistolar presenta un *encuadre implícito* que consiste en que pese a la ausencia de un relato explícito que introduzca al narrador, puede sin embargo reconocérselo por detrás del parlamento del personaje. Ese encuadre implícito resulta un acto de enunciación *compuesto*, en el que el narrador *destina* una historia al narratario, la cual es *verbalizada* por el personaje a través del acto discursivo de escribir la carta¹³³. Además, el hecho de que el sujeto que toma a su cargo la narración sea, a su vez, el *héroe* de la historia, determina un relato *autodiegético*¹³⁴ en el que existe sincretismo entre el *yo narrador* y el *yo narrado*, entre *Alexis-narrador* y *Alexis-héroe*.

¹³⁰ En alusión a las *Lettres de la religieuse portugaise*, conocidas también como *Cartas portuguesas*

¹³¹ François Jost, *Op. cit.*, p. 413

¹³² Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 228-238

¹³³ María Isabel Filinich, *La voz y la mirada*, México, Plaza y Valdés, 1997, p. 68, p. 126

¹³⁴ « Le narrateur est le héros de son récit. »
Gérard Genette, *Figures III*, p. 253

2.4 Rasgo autobiográfico / confesional

Hemos señalado que *Alexis* es una *novela autobiográfica* ubicada dentro de la categoría que Lejeune llama “novela personal”: escrita en prosa, relata desde una perspectiva retrospectiva la historia de un personaje cuya identidad coincide con la del narrador.¹³⁵ Adicionalmente se observa en *Alexis* que el propósito del relato no es la mera sucesión de hechos acontecidos al personaje sino un intento de sinceramiento, una *confesión* en la que una cuestión de orden íntimo será revelada por el héroe:

Il ne s'agit pas de mon art. [...] Il ne s'agit pas de cela. Il s'agit de quelque chose, non pas vraiment de plus intime (que puis-je avoir de plus intime que mon œuvre?), mais qui me semble plus intime parce que je l'ai tenu caché. Surtout, de plus misérable. Mais, vous le voyez, j'hésite; chaque mot que je trace m'éloigne un peu plus de ce que je voulais d'abord exprimer; cela prouve uniquement que le courage me manque. La simplicité aussi me manque. Elle m'a toujours manqué. [...] Nous avons tant menti, et tant souffert du mensonge, qu'il n'y a vraiment pas grand risque à essayer si la sincérité guérit. (20-21)

No se trata de mi arte. [...] No se trata de eso. Se trata de algo no en verdad más íntimo (¿puede haber algo más íntimo que mi obra?) pero que me parece más íntimo porque lo he mantenido escondido. Sobre todo, se trata de algo más miserable. Pero ya lo ves: vacilo. Cada palabra que escribo me aleja un poco más de lo que yo quisiera expresar; esto prueba únicamente que me falta valor. También me falta sencillez. Siempre me ha faltado. [...] Nos hemos mentido tanto y hemos sufrido tanto con nuestras mentiras que no arriesgamos gran cosa tratando de encontrar la curación en la sinceridad. (27)

La manera en que *Alexis* anuncia que va a hablar de algo que ha tenido escondido deja a la vista su malestar, el cual se ve reflejado en la verbalización del temor y de la duda. En su trabajo *Fantasmas semióticos: concentrados*,

¹³⁵ Philippe Lejeune, *Op. cit.* p. 15

Noé Jitrik señala que “la acción del malestar opera en el secreto y en el silencio”¹³⁶, encontrando que la índole del secreto en la literatura occidental suele ser una culpa¹³⁷, cualidad que resulta manifiesta en *Alexis* en la medida en que la sinceridad es presentada como un intento de cura ante el sufrimiento ocasionado por la mentira.

El discurso de Alexis, descrito por Yourcenar como “tembloroso”¹³⁸, como el de alguien que va descubriendo las cosas “al tanteo”, responde a una cierta estrategia en la que, bajo la superficie de una serie de obstáculos exteriorizados, se esconde “la única fuerza del deseo que busca una salida, que desea encontrar la palabra”.¹³⁹ Es válido entonces, identificar en la confesión dos niveles de enunciación: el primero, el de superficie, inscripto de manera explícita en el sistema de la *falta* como *pecado* y como fuente de culpabilidad; el segundo, ora subyacente, ora explícito, asociado a la *falta* como *vacío*, como *ausencia* de amor y de aprobación.

Por lo antedicho, la confesión resulta una única conducta y, consecuentemente, la relación *confesión/hecho confesado* no se corresponde con la de un discurso y su contenido. La *falta* que la confesión intenta reparar no es la del hecho oculto sino la de la ausencia de confesión¹⁴⁰ pese a que, indudablemente, el secreto develado traiga a la luz una cierta verdad con sus inevitables consecuencias.¹⁴¹

¹³⁶ Noé Jitrik, *Fantasmas semióticos: concentrados*, México, FCE, 2007, p. 40

¹³⁷ *Ibid.*, p. 73

¹³⁸ « Je ne crois pas du tout que le style d'Alexis soit glacé. Il est tremblant. » Marguerite Yourcenar in Matthieu Galey, *Op. cit.*, p. 65

¹³⁹ Philippe Lejeune, *Op. cit.*, p. 53

¹⁴⁰ *Loc. cit.*

¹⁴¹ “En el instante del develamiento el discurso cesa pero algo se desencadena en la revelación.” Noé Jitrik, *Op. cit.*, p.56

Como toda confesión, la de Alexis está orientada hacia la búsqueda de la voz que perdona y que comprende:

Cette lettre est une explication. Je ne voudrais pas qu'elle devienne une apologie. Je n'ai pas la folie de souhaiter qu'on m'approuve; je ne demande même pas d'être admis: c'est une exigence trop haute. Je ne désire qu'être compris. Je vois bien que c'est la même chose, et que c'est désirer beaucoup. Mais vous m'avez tant donné dans les petites choses que j'ai presque le droit d'attendre de vous de la compréhension dans les grandes. (35)

Esta carta es una explicación, no quisiera que fuera una apología. No estoy tan loco como para desear que me apruebes, ni siquiera que me admitas: sería demasiado exigir. Sólo deseo ser comprendido. Ya me doy cuenta de que viene a serlo mismo y que es mucho lo que te pido. Pero me has dado tanto en las cosas pequeñas que casi tengo derecho a esperar tu comprensión en las grandes. (46-47)

Sin embargo esa voz, que no es más que la de la segunda persona convocada por el yo que escribe –la de Monique en la novela–, está ausente y es esa ausencia la que permite, ante la imposibilidad de la confesión de alcanzar su cometido, que quien la lleve a cabo venza todo tipo de resistencia y se entregue de lleno a su acto de franqueza¹⁴². En otras palabras, para que pueda llevarse a cabo la confesión es necesario postular la existencia del alocutario y, al mismo tiempo, su ausencia.¹⁴³

Dicho de otro modo, tanto la ausencia del destinatario como la mediación de la escritura vuelven imposible a la confesión a través de la autobiografía¹⁴⁴. Pero es gracias a la protección de esa imposibilidad, escudándose en “la amarga libertad del demasiado tarde”¹⁴⁵, que Alexis se

¹⁴² Philippe Lejeune, *Op. cit.*, p. 54

¹⁴³ Jean-Yves Debreuille, « Formes et fonctions de la confidence, d'Alexis à Hadrien » in *Sud. M. Yourcenar une écriture de la mémoire*, Marseille, 1990, p. 32

¹⁴⁴ Philippe Lejeune, *Op. cit.*, p. 84, 85

¹⁴⁵ « On fait alors le geste de rétablir la communication, avec l'amère liberté du 'trop tard'. »

atreve a intentar confesar su verdad y conseguir así expiar su culpa. Como ya señalamos, la ruptura del silencio desencadena en la acción la partida de Alexis: « *Et maintenant, je vous dis adieu.* » (122) [“Y ahora, te digo adiós.” (164)].

2.5 Rasgo gnómico

En la confesión de Alexis se observa un número significativo de reflexiones de carácter general expresadas en presente. En su trabajo « *Maximes et autobiographie dans Alexis ou le traité du vain combat* de M. Yourcenar » Verle Decroos señala la “presencia insistente” de estas “formas de generalidad” (casi 200) en un relato relativamente corto (123 páginas).¹⁴⁶

A nuestro juicio deben distinguirse entre esas reflexiones las que hacen referencia a los *lugares comunes*¹⁴⁷ de las que exponen la opinión propia del personaje. Entendemos que son estos últimos *axiomas* los que van conformando paulatinamente el “tratado del inútil combate” anunciado por el título de la novela, y que no es otro que el de la futilidad de luchar contra la propia naturaleza del héroe.

Ibid., p. 53

¹⁴⁶ Verle Decroos, « *Maximes et autobiographie dans Alexis ou le traité du vain combat* de M. Yourcenar » in *Revue des Langues Vivantes*, Vol. 42, No. 5 (1976), 469-481

¹⁴⁷ Al referirnos a los *lugares comunes* en este caso dejamos de lado las clasificaciones de los estudios especializados e incluimos dentro de esta denominación los *estereotipos*, los *clichés* y las *máximas*. Tampoco tomamos esta noción en alguno de sus sentidos técnicos (como “hecho de cultura”, “de retórica” o “de estilo”).

Al referirse a los *lugares comunes* en la obra de Manuel Puig, Alberto Giordano¹⁴⁸ destaca la in-diferenciación que los caracteriza. Bajo la impersonalidad de su enunciación, en los *lugares comunes* los matices dialógicos son eliminados, brindando la apariencia de un todo homogéneo y sin fisuras. En ese sentido, encontramos en nuestro corpus el uso de formas impersonales (*il est, il y a*), de *nosotros inclusivo*, del pronombre indefinido *on*¹⁴⁹ y del pronombre demostrativo *cela*. La voz de ese todo indiferenciado aplasta las posibles individualidades y la variedad de puntos de vista que atraviesan el uso de un enunciado, el cual se encuentra dominado por la imposición de una única perspectiva evaluadora.

Lo propio del lugar común es conjugar la impropiedad con el poder de apropiación: sin ser propiedad de nadie se apropia de lo que alguien dice para fijarle su sentido: la orientación en la que se habla y la posición del que lo hace.¹⁵⁰

Encontramos que en *Alexis* las expresiones del tipo « *c'est toujours de soi-même qu'on parle* » (30) [...siempre hablamos de nosotros mismos.] (39)], « *on hait la vie quand on souffre* » (79) [“Pero se odia la vida cuando se sufre” (106)], « *il est bien des choses qu'on exprime davantage en ne les disant pas* »

¹⁴⁸ Alberto Giordano, *Manuel Puig. La conversación infinita*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001

¹⁴⁹ « *On* est toujours nominal et sujet, le verbe se mettant au singulier. Il ne concerne que des personnes.

a) Tantôt il a un sens tout à fait vague : soit « un homme (quelconque) », « les hommes » (*homme* étant pris ici au sens d' « être humain »), - soit un groupe d'hommes plus particulier mais non précisé, - soit un individu indéterminé (« quelqu'un ») (...)

b) Tantôt *on* désigne une ou plusieurs personnes bien déterminées.

1° Soit, avec une nuance stylistique (discrétion, modestie, ironie, mépris, etc.), même dans la langue la plus soignée, au lieu de *je, tu, nous, vous, il(s), elle(s)*. [...]

2° Soit, sans nuance particulière, comme concurrent de *nous*, surtout dans la langue parlée familière. »

Maurice Grevisse, *Le bon usage*, Lowain - la - Neuve, Belgique, Éditions Duculot, 1988, pp. 1139 - 1143

¹⁵⁰ Alberto Giordano, *Op. cit.*, p. 149

(79) ["...hay muchas cosas que se pueden dar a entender muy bien sin contarlas." (105)] responden a la tipología de los *lugares comunes* y ocultan su banalidad detrás de una aparente solemnidad¹⁵¹. Son frases hechas que toman el lugar de un lenguaje auténtico bajo la forma de verdades indiscutibles. Por el contrario, la apreciación subjetiva del héroe surge a las claras en expresiones como « *Tout bonheur est une innocence* » (54) ["Toda felicidad es inocencia." (72)], « *Nous sommes plus clairvoyants, quand il fait noir, parce que nos yeux ne nous trompent pas* » (62) ["...somos más clarividentes cuando está oscuro, porque nuestros ojos no nos engañan." (83)], « *Il y a dans les renoncements de la vingtième année, un enivrement amer* » (65) ["Hay, en los renunciamientos de los veinte años, como una borrachera amarga." (87)].

Christiane Papadopoulos¹⁵² distingue en *Alexis* cuatro tipos de *máximas*:

1. Las que transponen la experiencia personal de Alexis:

Je n'ai pas besoin de vous dire que nous étions très pauvres. *Il y a quelque chose de pathétique dans la gêne de vieilles familles, où l'on semble ne continuer à vivre que par fidélité.* Vous me demanderez envers qui : envers la maison, je suppose, envers les ancêtres aussi, et simplement envers ce que l'on fut. (24)

No necesito decirte que éramos muy pobres. *Hay algo patético en los apuros económicos de las viejas familias nobles, que parecen continuar viviendo sólo por fidelidad.* Sin duda me preguntarás a qué: a la casa, supongo, a los antepasados o simplemente a lo que en otros tiempos han sido. (32)

2. Las que funcionan como explicación de su comportamiento:

Je soupçonnais déjà (je m'exagérais même) ce qu'ont de brutal les gestes physiques de l'amour ; il m'eût répugné d'unir ces images de vie domestique, raisonnable, parfaitement austère et pure, à d'autres, plus passionnées. *On ne s'éprend pas de ce que l'on respecte, ni peut-être de ce que l'on aime ; on ne*

¹⁵¹ « La solennité de la mise en forme masque la banalité du contenu. »

Jean-Yves Debreuille, *Op. cit.*, p. 39

¹⁵² Christiane Papadopoulos, *L'expression du temps dans l'œuvre romanesque et autobiographique de Marguerite Yourcenar*, Berne, Peter Lang, 1988, p. 35-37

s'éprend pas surtout de ce à quoi l'on ressemble ; et ce dont je différais le plus, ce n'était pas des femmes. (39)

Sospechaba ya entonces (incluso exagerándolo) lo que tienen de brutal los gestos físicos del amor y me hubiera repugnado unir aquellas imágenes de la vida doméstica, razonable, perfectamente austera y pura a otras ideas más apasionadas. *No se siente pasión por lo que se respeta ni quizás por lo que se ama. Sobre todo, no se enamora uno de quien se le parece y yo no difería mucho de las mujeres. (52)*

3. Las que funcionan como apología:

Je ne vois pas pourquoi le plaisir serait méprisable de n'être qu'une sensation, puisqu'on ne méprise pas la douleur, et que la douleur en est une. *On respecte la douleur, parce qu'elle n'est pas volontaire, mais c'est une question de savoir si le plaisir l'est toujours, et si nous ne le subissons pas. (33)*

No veo por qué el placer tiene que ser despreciable por ser sólo una sensación, cuando el dolor también lo es. *Respetamos al dolor porque no es voluntario, pero ¿acaso no es una incógnita saber si el placer lo es o si no lo sufrimos también?. (43)*

4. Las máximas de forma negativa, dirigidas más directamente al destinatario, cuya función es la de impedir toda posible afirmación u

objeción de parte del lector:

Il n'est pas vrai que les livres nous tentent ; et les événements ne le font pas non plus, puisqu'ils ne nous tentent qu'à notre heure, et lorsque vient le temps où tout nous eût tenté. Il n'est pas vrai que quelques précisions brutales puissent renseigner sur l'amour ; il n'est pas vrai qu'il soit facile de reconnaître, dans la simple description d'un geste, l'émotion que plus tard il produira sur nous. (42)

No es verdad que los libros nos tienten, ni tampoco los acontecimientos, puesto que sólo lo hacen cuando nos llega la hora o el tiempo en que cualquier cosa hubiera sido para nosotros una tentación. Tampoco es verdad que algunas precisiones brutales nos informen sobre el amor; no es fácil reconocer, en la simple descripción de un gesto o de un movimiento, la emoción que más tarde producirá en nosotros. (55-56)

Lo que resulta claro es que este supuesto tratado « *n'enseigne rien d'autre que l'acceptation de soi* »¹⁵³. Tanto el *Diccionario de la Real Academia Española* como el *Petit Robert* definen a un tratado como un escrito o discurso sobre una materia determinada, una obra didáctica en la cual un tema es expuesto de manera sistemática. Distantes de estas definiciones, las máximas en Alexis expresan de manera *universal* experiencias absolutamente personales, cuya singularidad queda disimulada bajo el tono de generalidad. El personaje busca conseguir la admisibilidad a través de la confesión de verdades individuales expresadas como verdades absolutas.

Este pasaje frecuente de la narración individual a la máxima universal encuentra su significación en el proceso de justificación subyacente a la confesión. En efecto, Alexis se sirve de la confidencia no como medio para volver creíble una ficción, sino como manera de establecer y divulgar un saber. La máxima no opera sobre la historia narrada como una intervención del narrador “bajo la forma didáctica de un comentario autorizado de la acción”¹⁵⁴ sino que persigue provocar un efecto sobre el destinatario, sirviendo a la función comunicativa del narrador.¹⁵⁶

2.6 Rasgo retórico

Al referirnos al rasgo retórico no lo hacemos desde el punto de vista de la tradición clásica para el cual la dimensión retórica de un texto se limitaría al

¹⁵³ “[Un tratado que] no enseña más que la aceptación de sí mismo.” (La traducción es nuestra).

Maurice Delcroix, *Op. cit.*, p. 226

¹⁵⁴ Veerle Decroos, *Op. cit.*, p. 477

¹⁵⁵ Gérard Genette, *Op. cit.*, p. 263

¹⁵⁶ Veerle Decroos, *Op. cit.*, p. 477

inventario de las figuras presentes en el relato, las cuales no cumplirían otra función más que la de un ornamento¹⁵⁷. Por el contrario, consideramos que la *retoricidad* es la capacidad pragmática que posee la lengua para llevar a cabo la persuasión de los oyentes –propósito fundamental de la retórica– y que las figuras contribuyen a ese fin como una manifestación de la elección de la mejor manera de decir las cosas. Por otra parte, en el discurso narrativo, los rasgos retóricos son marcas que ponen en evidencia un modo particular de verbalizar la historia y adecuan la voz con respecto a lo narrado y al narratario, brindando una significación adicional a lo dicho.¹⁵⁸

Valiéndose de la verdad o de la mentira, empleando estrategias de índole psicológica –entendiendo por tales a las psicológicas propiamente dichas y a las estéticas, en la medida que lo estético comprende el placer psicológico–¹⁵⁹ Alexis se sirve de sus propias palabras para convencer a Monique –y al eventual lector de su carta-confesión– de que adopte su propia visión del mundo. Esta intención surge a las claras desde la primera línea y se mantiene presente hasta el final de la novela.¹⁶⁰

La persuasión ejercida a través de la retoricidad es más de índole *emocional* que lógica, en tanto el lenguaje no tiene como cometido ser el fiel retrato de la realidad. De tal modo observamos en la novela cómo Alexis se vale de los procedimientos retóricos para defender su causa, ya que lo que él

¹⁵⁷ Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau, *Diccionario de análisis del discurso*, Buenos Aires, Amorrortu, 2005, p. 266-267

¹⁵⁸ María Isabel Filinich, *La voz y la mirada*, p. 216

¹⁵⁹ Antonio Lopez Eire, *Sobre el carácter retórico del lenguaje y de cómo los antiguos griegos lo descubrieron*, México, UNAM, 2005, p.10

¹⁶⁰ Claude Benoit, « L'écriture de la persuasion dans *Alexis ou le Traité du Vain Combat* de Marguerite Yourcenar » in *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction. Actes du colloque international de Tours (20-22 novembre 1997)*, Rémy Poignault et Jean-Pierre Castellani (éds.), Tours, 2000, p. 37

desea explicar no pertenece al campo de las verdades y evidencias lógicas, sino al terreno del alma y de los sentimientos.¹⁶¹

Aristóteles se refiere en su *Retórica* a tres elementos constitutivos del discurso: el que habla, aquello acerca de lo cual habla, y aquel a quien se dirige. El fin último del discurso comprende a este último, es decir, al oyente.¹⁶² Por su parte, Mikhail Bakhtine expresa con claridad que tanto el interlocutor como su eventual respuesta están contenidos en el origen mismo del discurso retórico.¹⁶³ Como resultado, a la hora de persuadir, Alexis considerará tanto su estado anímico (*êthos*) como la predisposición de Monique (*páthos*).

Alexis inicia su carta solicitando la atención del destinatario recurriendo a una *captatio benevolentia* que se extiende a lo largo de toda la novela e incluye los *topoi* de la humildad y de la modestia. Al mismo tiempo comunica el propósito de su carta –explicar la razón de su silencio y el motivo de su partida– enfatizando la triple dificultad de su empresa: escribir, relatar su vida y confesar su secreto:

Cette lettre, mon amie, sera très longue. Je n'aime pas beaucoup écrire. J'ai lu souvent que les paroles trahissent la pensée, mais il me semble que les paroles écrites la trahissent encore davantage. Vous savez ce qui reste d'un texte après deux traductions successives. Et puis, je ne sais pas m'y prendre. Écrire est un choix perpétuel entre mille expressions, dont aucune ne me satisfait, dont aucune surtout ne me satisfait sans les autres. Je devrais pourtant savoir que la musique seule permet les enchaînements d'accords. Une lettre, même la plus

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 40

¹⁶² Aristóteles, *El arte de la retórica*, Buenos Aires, Eudeba, 2005, p. 51

¹⁶³ « Toutes les formes rhétoriques, monologiques, de par leur structure compositionnelle sont fixées sur un interlocuteur et sur sa réponse. On tient même cela habituellement pour une particularité constitutive fondamentale du discours rhétorique. Il est vrai que pour la rhétorique il est constant que la relation à un interlocuteur concret, la place qu'on lui accorde, s'intègre dans la structure externe du discours rhétorique. Ici, l'orientation sur la réponse est avouée, révélée et concrète. »
Mikhaïl Bakhtine, *Op. cit.*, p. 103

longue, force à simplifier ce qui n'aurait pas dû l'être: on est toujours si peu clair dès qu'on essaie d'être complet! Je voudrais faire ici un effort, non seulement de sincérité, mais aussi d'exactitude; ces pages contiendront bien des ratures; elles en contiennent déjà. Ce que je vous demande (la seule chose que je puisse vous demander encore) c'est de ne passer aucune de ces lignes qui m'auront tant coûté. S'il est difficile de vivre, il est bien plus malaisé d'expliquer sa vie. (19-20)

Esta carta, amiga mía, será muy larga. He leído con frecuencia que las palabras traicionan al pensamiento, pero me parece que las palabras escritas lo traicionan todavía más. Ya sabes lo que queda de un texto después de dos traducciones sucesivas. Y además, no sé cómo arreglármelas. Escribir es una elección perpetua entre mil expresiones de las que ninguna me satisface sin las demás. Yo debería saber, sin embargo, que sólo la música permite la coordinación de acordes. Una carta, incluso la más larga, nos obliga a simplificar lo que no debería simplificarse: ¡nos expresamos siempre con tan poca claridad cuando tratamos de hacerlo de una forma completa! Yo quisiera hacer aquí un esfuerzo, no sólo de sinceridad, sino también de exactitud; estas páginas contendrán muchas tachaduras: ya las contienen. Lo que yo te pido (lo único que puedo aún pedirte) es que no saltes ninguna de estas líneas que me habrán costado tanto. Si es difícil vivir, es aún más penoso explicar nuestra vida. (25-26)

A lo largo de su carta los hechos son presentados de manera lógica, eligiendo cuidadosamente sus argumentos para atenuar su culpabilidad y demostrar su inocencia. En el plano psicológico, en cambio, Alexis opera de manera más sutil, persiguiendo la compasión de Monique, otorgando predominio a lo afectivo por sobre lo argumentativo. Recurre a los sentimientos maternos y a la bondad de Monique; celebra sus virtudes y cualidades poniendo al descubierto el deseo de obtener su perdón, haciendo uso de la estrategia del elogio del otro:

Vous êtes très bonne. Il y a dans un récit de ce genre quelque chose de pitoyable qui peut mener à s'attendrir; parce que vous m'auriez plaint, vous

croiriez m'avoir compris. Je vous connais. Vous voudriez m'épargner ce qu'a d'humiliant une explication si longue; vous m'interrompriez trop tôt; j'aurais la faiblesse, à chaque phrase, d'espérer être interrompu. (20)

Eres muy buena. En un relato como este hay algo lastimero que te hubiera podido inducir a enternecerte; por haberte compadecido de mí, creerías haberme comprendido. Te conozco. Hubieras querido ahorrarme lo que tiene de humillante una explicación tan larga; me hubieras interrumpido demasiado pronto y, a cada frase, yo hubiera tenido la debilidad de esperar que me interrumpieras. (26)

Votre nature pensive s'accordait à ma nature timide; nous nous taisions ensemble. Puis, votre belle voix grave, un peu voilée, votre voix trempée de silence, m'interrogeait doucement sur mon art et moi-même; je comprenais déjà que vous éprouviez envers moi une sorte de tendre pitié. Vous étiez bonne. Vous connaissiez la souffrance, pour l'avoir bien souvent guérie ou consolé: vous deviniez en moi un jeune malade ou un jeune pauvre. (95)

Tu natural pensativo congeniaba con mi timidez: nos callábamos juntos. Luego, tu hermosa voz grave, un poco velada, tu voz bañada de silencio, me interrogaba suavemente sobre mi arte y sobre mí; yo comprendía que sentías hacia mí una especie de tierna compasión. Eras buena. Sabías lo que era el sufrimiento por haberlo curado y consolado muchas veces: adivinabas en mí al joven enfermo o al joven pobre. (127)

En cuanto a las figuras propiamente dichas se destacan el uso reiterado de la lítote, la circunlocución, el eufemismo y la preterición:

Ce n'était pas que nous y fussions très heureux; du moins, la joie n'y habitait guère. (26)

Y no es que allí fuéramos muy felices; al menos la alegría no habitaba en nuestra casa. (34)

On ne s'éprend pas de ce que l'on respecte, ni peut-être de ce que l'on aime; on ne s'éprend pas surtout de ce à quoi l'on ressemble; et ce dont je différais le plus, ce n'était pas des femmes. (39)

No se siente pasión por lo que se respeta ni quizás por lo que se ama. Sobre todo, no se enamora uno de quien se le parece y yo no difería mucho de las mujeres. (52)

Nous avons retardé, par une sorte de tacite accord, l'instant où nous serions tout à fait l'un à l'autre. (102)

Habíamos retrasado, por una especie de tácito acuerdo, el instante en que nos perteneceríamos del todo uno al otro. (137)

Je ne décrirai pas la recherche hallucinée du plaisir, les déconvenues possibles, l'amertume d'une humiliation morale bien pire qu'après la faute, lorsque aucun apaisement ne vient la compenser. Je passe sur le somnambulisme du désir, la brusque résolution qui balaie toutes les autres, l'alacrité d'une chair qui, enfin, n'obéit plus qu'à elle-même. Nous décrivons souvent le bonheur d'une âme qui se débarrasserait de son corps: il y a des moments, dans la vie, où le corps se débarrasse de l'âme. (76-77)

No describiré la búsqueda alucinante del placer, los desengaños posibles, la amargura de la humillación moral, mucho peor que después de la falta, cuando ni siquiera es compensada por la paz del cuerpo. Y paso por el sonambulismo del deseo, la resolución brusca que barre a todas las demás, la alacridad de la carne que termina por no obedecer más que a ella misma. Describimos a menudo la felicidad de un alma que pudiera deshacerse de un cuerpo: hay momentos, en la vida, en que el cuerpo se deshace del alma. (102-103)

En su hacer persuasivo, Alexis recurre a la manipulación, transformando el monólogo en diálogo bajo la forma de preguntas-respuestas para asociar al destinatario a su propia decisión:

Que fallait-il faire? On n'ose tout dire à une jeune fille, même lorsque son âme est déjà l'âme d'une femme. (99)

¿Qué debía hacer? No me atrevía a decírselo todo a una jovencita, aunque su alma fuera ya un alma de mujer. (132)

Las máximas, analizadas más arriba, constituyen otra forma de manipulación, atenuando la falta a través de la generalización. En suma, se

observa cómo el discurso de Alexis sigue la concepción aristotélica de pronunciar el discurso de tal manera que el orador resulte digno de ser creído – ya que “a las personas buenas les creemos más”– y de persuadir buscando conmover al destinatario.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Aristóteles, *Op. cit.*, p. 44-45

3. La enunciación y el efecto de melancolía

Je ne crois pas du tout que le style d'Alexis soit glacé. Il est tremblant [...] il est fait d'un continuel flottement, d'un retrait, presque d'un balbutiement.

Marguerite Yourcenar¹⁶⁵

Ce fil sera ton attachement au passé. Reviens à lui. Reviens à toi. Car rien ne part de rien, et c'est sur ton passé, sur ce que tu es à présent, que tout ce que tu seras prend appui.

André Gide¹⁶⁶

La crainte de Soi-même est le commencement de la morale. Ne pas oser être ce qu'on est. (1922. *U*, VIII, 869)

Paul Valéry¹⁶⁷

Aunque el propósito principal de nuestra tesis es analizar desde la percepción la producción de un efecto de melancolía en el corpus bajo estudio, encontramos pertinente detenernos en la enunciación ya que la manera en que los hechos son presentados en la narración contribuye a generar el efecto mencionado, caracterizado por un pesimismo generalizado y una tristeza profunda y permanente.

3.1. Algunas precisiones teóricas

Para la semiótica greimasiana la *enunciación* es la instancia de mediación productora del discurso, un componente autónomo del lenguaje que permite el pasaje de la *competencia* a la *performance*. Ella abre el paso entre

¹⁶⁵ Matthieu Galey, *Op. cit.*, p. 65

“No creo para nada que el estilo de Alexis sea gélido. Es tembloroso [...] hecho de una constante vacilación, de una suspensión, casi de un balbuceo.” (la traducción es nuestra).

¹⁶⁶ André Gide, *Thésée*, Paris, Gallimard, 1946, p. 61

¹⁶⁷ Paul Valéry, *Cahiers II*, Paris, Gallimard – Bibliothèque de la Pléiade, 1974, p. 1396

las estructuras semióticas *virtuales*, que la enunciación tendrá como propósito actualizar, y las estructuras *realizadas* bajo la forma del discurso.¹⁶⁸

La enunciación es el lugar de ejercicio de la competencia semiótica del sujeto, el espacio de residencia de las estructuras semionarrativas que se actualizan a través de operaciones. Es también la instancia –que podemos llamar *ego hic et nunc*– en la que se origina el sujeto de la enunciación. Un mecanismo cargado de *intencionalidad* gracias al cual el sujeto construye al mundo como objeto al construirse a sí mismo.¹⁶⁹

El sujeto de la enunciación, el *enunciador*, no se limita a producir enunciados sino que, a través de ellos, transmite lo que sabe¹⁷⁰ y al hacerlo impone a la transmisión de su conocimiento el carácter más o menos verídico de su constatación. Como contrapartida resultará necesario que el *enunciario* acepte esta regla y que asuma como verdadera la información transmitida. Esto da lugar a lo que Greimas llama *contrato enunciativo* y convierte a la enunciación en “el lugar de la veridicción”¹⁷¹. De tal modo, la enunciación resulta una *manipulación según el saber*¹⁷² en la medida que, a través de su */hacer saber/*, el enunciador manipula al enunciatario; en realidad se trata más de un */hacer creer/* ya que el fin primario de la manipulación enunciativa es hacer adherir al enunciatario a la manera de ver del enunciador.¹⁷³

Greimas y Courtés distinguen la *enunciación propiamente dicha* de la *enunciación enunciada*. La única manera de existir de la *enunciación* es como

¹⁶⁸ Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, *Op. cit.*, p. 125-128

¹⁶⁹ *Loc. cit.*

¹⁷⁰ Algirdas Julien Greimas, *La enunciación. Una postura epistemológica*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, p. 13

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 19

¹⁷² Joseph Courtés, *Op. cit.*, p. 393

¹⁷³ *Ibid.*, p. 360

presuposición lógica del enunciado. Por oposición, el *enunciado* es el *producto de la enunciación*, es el estado resultativo, y lleva consigo elementos que remiten a la instancia de la enunciación.¹⁷⁴

La *enunciación enunciada* es un *simulacro* que imita dentro del discurso el hacer enunciativo: el *yo*, el *aquí*, o el *ahora* que aparecen en el discurso enunciado no representan ni al sujeto, ni al espacio, ni al tiempo de la enunciación.¹⁷⁵ El *yo* de la enunciación propiamente dicha permanece oculto y es siempre sobreentendido.¹⁷⁶

El procedimiento por el cual se lleva a cabo este simulacro es el *desembrague*, la operación mediante la cual la instancia de la enunciación separa y proyecta fuera de ella, en un acto de lenguaje y con vistas a la manifestación, ciertos términos ligados a su estructura de base para constituir de este modo los elementos fundadores del enunciado-discurso.¹⁷⁷ Greimas y Courtés señalan que, partiendo del sujeto de la enunciación, implícito pero productor del enunciado, se pueden proyectar e instalar en el discurso actantes de la enunciación (*desembrague enunciativo*) o actantes del enunciado (*desembrague enuncivo*). Mediante el *desembrague enunciativo* se obtienen las formas de la enunciación enunciada o referida, como los relatos en “yo” o las secuencias dialogadas; mediante el *desembrague enuncivo*, las formas del enunciado enunciado u objetivado, como las narraciones que tienen un sujeto cualquiera o los discursos objetivos.¹⁷⁸

¹⁷⁴ Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, *Op. cit.*, p. 123-124

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 128

¹⁷⁶ Algirdas Julien Greimas, *La enunciación. Una postura epistemológica*, p. 11-12

¹⁷⁷ Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, *Op. cit.*, p. 79

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 80

Nuestro objeto de estudio, por lo tanto, es un enunciado en el que encontramos un simulacro enunciativo, una historia contada de un cierto modo. Estos dos aspectos complementarios presentes en la manifestación textual –lo narrado y la manera de narrarlo– se corresponden con la distinción establecida por Emile Benveniste entre “historia” y “discurso”¹⁷⁹, con la clasificación de Gerard Genette entre “relato” y “discurso”¹⁸⁰, y con los conceptos de “enunciado-enunciado” y “enunciación-enunciada” desarrollados por Joseph Courtés^{181, 182}.

3.2. Alexis y Monique *actantes de la narración*

3.2.1. Alexis *narrador y héroe*

Desde el inicio de la novela, el héroe aparece verbalizando la historia como resultado de la delegación de esta función por parte del narrador. El acto de escribir la carta pertenece al nivel de la historia ya que es una más de las acciones del héroe. Debemos, por lo tanto, diferenciar el rol enunciativo asumido por Alexis como narrador (simulacro del enunciadador) y el rol enuncivo (actorial) que lo define como escritor de su carta.

¹⁷⁹ Émile Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français » in *Essais de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p.237-250

¹⁸⁰ Gérard Genette, *Figures III*, p. 72

¹⁸¹ Joseph Courtés, *Op. cit.*, p. 356

Pese a la coincidencia en la denominación, los conceptos de *enunciación-enunciada* y *enunciado-enunciado* desarrollados por Courtés en su *Análisis semiótico del discurso* difieren de las definiciones de *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* de Greimas y Courtés, que son las que adoptamos en este trabajo.

¹⁸² Jacques Fontanille señala que, en realidad, estas diferentes categorías reflejan distintas “modalidades de la presencia de la instancia de discurso en el texto” y, en consecuencia, la “historia” (Benveniste), el “relato” (Genette) o el “enunciado-enunciado” (Courtés) son una de las formas de la manipulación del destinatario, por la que la supresión completa de la instancia de la enunciación en el discurso-enunciado resulta un simulacro de objetividad y la ausencia fingida de un enunciadador encubierto. Jacques Fontanille, *Op. cit.*, p. 83

De todas maneras, pese al sincretismo existente entre Alexis-narrador (el yo de la enunciación enunciada) y Alexis-héroe (el yo del enunciado enunciado), las funciones de uno y otro no se confunden: la actuación del primero corresponde a la situación narrativa, y la actuación del segundo a la historia¹⁸³; mientras que la verbalización –el acto de poner en palabras la historia– puede ser asumida por el propio narrador o ser delegada en uno o varios personajes, la función de dirigir a otro la historia es siempre privativa del narrador.¹⁸⁴ Es precisamente esta diferencia la que nos permite identificar el modo en que desde el nivel de la enunciación enunciada Alexis-narrador interviene dejando su marca en la narración de los hechos que acontecen en la vida de Alexis-héroe y que conforman el enunciado.¹⁸⁵ Volveremos sobre esta diferencia al tratar el discurso intercalado de Alexis.

3.2.2. Monique *narrataria*

El inicio de la novela permite identificar a Monique como la destinataria explícita de la carta de Alexis: « *Cette lettre, mon amie, sera très longue.* » Interperlada directamente por Alexis veinticinco veces y mediante la fórmula « *mon amie* » en cuarenta ocasiones,¹⁸⁶ podemos también reconcer su construcción como narrataria a partir de ciertas “señales”¹⁸⁷ entre las que destacamos su presencia implícita aunque no se la nombre [« *Nous en étions*

¹⁸³ María Isabel Filinich, *La voz y la mirada*, p. 58

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 114-116

¹⁸⁵ Recordamos especialmente las observaciones de Émile Benveniste a propósito del empleo del pretérito simple y del imperfecto en francés.

Émile Benveniste, *Op. cit.*, p.237-250

¹⁸⁶ Como hemos señalado (Cf. 2.1.) el empleo de « vous » en el original en francés no sólo refleja el código social del medio al que pertenecen los personajes, sino que evidencia el carácter distante de la relación afectiva, enfatizado en este caso por el empleo del apelativo « mon amie ».

¹⁸⁷ Gerald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire ». *Poétique*, n° 14, Paris, 1973, p. 178-196, citado en María Isabel Filinich, *Enunciación*, p. 43

venus à échanger *nos* souvenirs d'enfance » (97)] [“Habíamos llegado a intercambiar *nuestros* recuerdos de infancia.” (129)] y las *sobrejustificaciones* por parte del narrador ante la inevitable interrupción del relato, la mala construcción de una frase o la incapacidad para describir un sentimiento.

A lo largo de la novela tendremos acceso a Monique exclusivamente a través de la voz de narrador; sus escasas intervenciones serán reproducidas de manera indirecta. Receptora de la información volcada en la carta, la narración le incumbe en tanto da cuenta de su propia vida, de la imagen que su marido construye de ella y de las razones que lo impulsan a dejarla.

El narrador controla la construcción de Monique, permitiendo acceder a sus creencias [« *j'étais catholique, vous étiez protestante...* » (92)] [“...yo era católico y tú protestante...” (123-124)], al tono de su voz [« *votre belle voix grave, un peu voilée, votre voix trempée de silence...* » (95)] [“...tu hermosa voz grave, un poco velada, tu voz bañada de silencio...” (127)], a su historia personal, a sus hábitos, pero siempre a través de su narración. Sólo en contadas ocasiones recurre a otra mirada y a otra voz, reproduciendo el discurso de manera indirecta, como sucede por ejemplo con la princesa Catherine de Mainau:

Je savais de vous, par avance, tout ce qu'on peut savoir d'une jeune fille, c'est à dire peu de chose, et de très petites choses. *On m'avait dit* que vous étiez très belle, que vous étiez riche, et tout à fait accomplie. *On ne m'avait pas dit* combien vous étiez bonne; la princesse l'ignorait, ou peut-être la bonté n'était pour elle qu'une qualité superflue: elle pensait que l'aménité suffit. [...] La princesse désirait que je vous admirasse d'avance; et je vous crus ainsi moins simple que vous ne l'êtes. (91-92)

Sabía de ti, de antemano, todo lo que se puede saber de una chica joven, es decir, poca cosa o muy pequeñas cosas. Me habían dicho que eras muy hermosa, perfecta y rica. No me habían dicho lo buena que eras; la princesa lo ignoraba o puede ser que la bondad para ella sólo fuera una cualidad superflua: pensaba que la simpatía es suficiente. [...] La princesa quería que te admirase antes de conocerte, así que te imaginé menos sencilla de lo que eres. (122-123)

Estas intervenciones de otra mirada y de otra voz no son para nada caprichosas; son en realidad un recurso para permitir comprender más adelante la partida de Alexis. Al observar el fragmento citado notamos un *distanciamiento* con respecto a la información acerca de Monique. Si bien es cierto que Alexis no cuestiona su belleza e implícitamente parece adherir a la evaluación de la princesa, deja este saber en sus manos e insiste en fijar su propia atención en las cualidades morales como la extrema bondad y la simplicidad, sirviéndose incluso de la ironía para enfatizar la distancia al sugerir que quizás (« *peut-être* ») la bondad fuera para la princesa una “cualidad superflua”.

Este distanciamiento es posible gracias a la diferencia que existe entre la veracidad del habla del narrador con respecto a la del personaje: mientras que la primera no puede ser puesta en duda, la segunda sí.¹⁸⁸ Volviendo al fragmento, podemos comprobar que el saber que Alexis posee acerca de la belleza de Monique (« *Je savais de vous, par avance...* ») proviene de lo que la princesa ha dicho (los dos « *on* » aluden a ella), una información cuya veracidad, al ser puesta en boca de un personaje distinto del narrador y del héroe, puede resultar cuestionable. De esta manera Alexis-narrador toma distancia y no asume como propia la evaluación física de su mujer llevada a

¹⁸⁸ María Isabel Filinich, *La voz y la mirada*, p. 154

cabo por la princesa, lo que es coherente con su homosexualidad. Si por el contrario la evaluación positiva de Monique fuera *totalmente* asumida por Alexis, la suma de los atributos morales y físicos operaría como un obstáculo para justificar y comprender su partida.

A lo largo de su carta, Alexis concentra su atención en la bondad de Monique, en su instinto maternal, su generosidad, su comprensión, su piedad, su dulzura. Estas virtudes asumidas por Alexis permiten establecer una primera oposición entre la belleza física, superflua, exterior y la belleza moral, espiritual, interior de Monique. Sin embargo todas ellas componen un retrato más maternal que conyugal, lo que confirma la falta de atracción por parte del héroe hacia su esposa y enfatiza una segunda oposición: la existente entre la belleza femenina y la masculina.

La belleza no es un dato menor para Alexis; ella se encuentra “en la esencia de su ser”¹⁸⁹ desde su infancia:

Je vous ai dit que j'étais un enfant très sensible à la beauté. Je pressentais déjà que la beauté, et les plaisirs qu'elle nous procure, valent tous les sacrifices et même toutes les humiliations. (36)

Ya te dije que yo era un niño muy sensible a la belleza. Presentía ya que la belleza y los placeres que nos procura merecen toda clase de sacrificios e incluso humillaciones. (47)

Y es su atracción por la belleza física masculina la que lo lleva a referirse a sus experiencias homosexuales como "una revelación de la belleza del mundo" o "un encuentro" con ella:

ce ne fut pas ma faute si, ce matin-là, je rencontraï la beauté... (54)

¹⁸⁹ Pierre Jacobée, “Platonic and Christian Traditions in Yourcenar’s *Alexis*” in *Degré second*, Vol 12, novembre 1983, p. 11-15

no fue culpa mía si aquella mañana me encontré con la belleza...(71)

J'eus, ce jour-là, par tout mon corps étonné de revivre, ma seconde révélation de la beauté du monde. (85)

Aquel día, gracias a mi cuerpo, tuve mi segunda revelación de la belleza del mundo. (114)

Contrariamente, la belleza física de Monique llega a provocar en el héroe un efecto repulsivo de clara connotación disfórica:

Je vous en voulais de me faire remarquer le cœur trop rouge d'une rose, une statue, la beauté brune d'un enfant qui passait ; j'éprouvais, pour ces choses innocentes, une sorte d'horreur ascétique. Et, pour la même raison, j'eusse préféré que vous fussiez moins belle. (102)

Me molestaba que me llamaras la atención sobre el corazón demasiado rojo de una rosa, sobre una estatua o la belleza morena de un niño que pasaba; sentía una especie de [horror]¹⁹⁰ ascético hacia aquellas cosas inocentes. Y por la misma razón, hubiera preferido que fueras menos hermosa. (136-137)

Tomando en cuenta ambas oposiciones, podemos concluir que la belleza interior femenina aparece contrapuesta a la belleza exterior masculina, lo que resulta además coherente con la escisión establecida por el sujeto de discurso Alexis entre el espíritu y la carne, entre la virtud y el pecado.

3.2.3. Los desembragues enunciativo y enuncivo

¹⁹⁰ Emma Calatayud traduce "terror". Preferimos respetar el original en francés y traducir "horror" ya que no es temor sino rechazo lo que expresa el narrador en este caso.

Hemos dicho que el desembrague y su contrapartida, el embrague¹⁹¹, son los mecanismos que permiten instalar, en el momento de la discursivización, relatos en “yo” (desembrague enunciativo) junto a otros dominados por la ausencia de ese “yo” (desembrague enuncivo), determinando dos posibilidades de unidades discursivas: la enunciación enunciada y el enunciado enunciado (u objetivado), respectivamente. Tomando en consideración estas especificaciones, podemos observar en nuestro corpus que uno y otro desembrague aparecen de manera casi simultánea en el inicio de la novela:

Cette lettre, mon amie, sera très longue. Je n'aime pas beaucoup écrire. J'ai lu souvent que les paroles trahissent la pensée, mais il me semble que les paroles écrites la trahissent encore davantage. Vous savez ce qui reste d'un texte après deux traductions successives. Et puis, je ne sais pas m'y prendre. Écrire est un choix perpétuel entre mille expressions, dont aucune ne me satisfait, dont aucune surtout ne me satisfait sans les autres. Je devrais pourtant savoir que la musique seule permet les enchaînements d'accords. Une lettre, même la plus longue, force à simplifier ce qui n'aurait pas dû l'être: on est toujours si peu clair dès qu'on essaie d'être complet! Je voudrais faire ici un effort, non seulement de sincérité, mais aussi d'exactitude; ces pages contiendront bien des ratures; elles en contiennent déjà. Ce que je vous demande (la seule chose que je puisse vous demander encore) c'est de ne passer aucune de ces lignes qui m'auront tant coûté. S'il est difficile de vivre, il est bien plus malaisé d'expliquer sa vie. (19-20)

Esta carta, amiga mía, será muy larga. He leído con frecuencia que las palabras traicionan al pensamiento, pero me parece que las palabras escritas

¹⁹¹ A la inversa del desembrague, que es la expulsión fuera de la instancia de la enunciación de los términos categóricos que sirven de soporte al enunciado, el embrague designa el efecto de retorno a la enunciación producido por la suspensión de la oposición entre ciertos términos de las categorías de la persona y/o del espacio y/o del tiempo, como también por la denegación de la instancia del enunciado. Todo embrague presupone una operación de desembrague que es lógicamente anterior. [...] El embrague total es imposible de concebir, en la medida en que consistiría en la supresión de toda marca del discurso, el regreso a lo “inefable”. [...] Todo embrague debe dejar alguna marca discursiva del desembrague anterior. Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, *Op. cit.*, p. 119

lo traicionan todavía más. Ya sabes lo que queda de un texto después de dos traducciones sucesivas. Y además, no sé cómo arreglármelas. Escribir es una elección perpetua entre mil expresiones de las que ninguna me satisface y, sobre todo, no me satisface sin las demás. Yo debería saber, sin embargo, que sólo la música permite la coordinación de acordes. Una carta, incluso la más larga, nos obliga a simplificar lo que no debiera simplificarse: ¡nos expresamos siempre con tan poca claridad cuando tratamos de hacerlo de una forma completa! Yo quisiera hacer aquí un esfuerzo, no sólo de sinceridad, sino también de exactitud; estas páginas contendrán muchas tachaduras: ya las contienen. Lo que yo te pido (lo único que puedo aún pedirte) es que no saltes ninguna de estas líneas que me habrán costado tanto. Si es difícil vivir, es aún mucho más penoso explicar nuestra vida. (25-26)

La primera frase presenta un desembrague enuncivo (« *Cette lettre* ») (“Esta carta”) en el que se intercala un embrague enunciativo, puesto en evidencia por el adjetivo « *mon* » (“mía”), primera marca del narrador, quien se muestra de lleno en la segunda frase « *Je n’aime pas beaucoup écrire.* » (19) (“No me gusta mucho escribir”)¹⁹². « *Mon* » resulta así el término cataforizante para el cataforizado « *Je* ».

En esa segunda frase también observamos el presente de la enunciación enunciada a partir del cual puede establecerse la oposición entre el *ahora* de la narración, concomitante con la escritura de la carta, y el *antes* en el que tienen lugar las demás acciones del héroe y los otros actores de la historia.¹⁹³

La primera frase permite además observar dos aspectualidades. Por un lado la *incoatividad*, señalada por el verbo *ser* expresado en futuro; algo que

¹⁹² Esta frase no aparece en la versión en español. La traducción es nuestra. Si tradujéramos literalmente “Yo no amo mucho escribir” el pronombre *yo* resultaría explícito como en el original en francés.

¹⁹³ El desembrague tiene por efecto referencializar la instancia a partir de la cual él es operado.
Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, *Op. cit.*, p. 121

“será” responde a un proceso que va a desarrollarse o acaba de iniciarse. Por el otro, la *duratividad* del proceso de escritura (« *très longue* ») que tiene comienzo en el “será” y encontrará su fin en el último párrafo de la carta, cuando el narrador exprese « *Et maintenant, je vous dis adieu* » (122) [“Y ahora, te digo adiós.” (164)].¹⁹⁴

3.2.4. Los anclajes espacio-temporales

El texto no brinda un anclaje temporal explícito que permita determinar el momento preciso de la escritura de la carta ni tampoco uno geográfico que ofrezca las coordenadas exactas del *aquí* del narrador. Sin embargo, la primera frase del segundo párrafo de la carta permite situarlo en un tiempo y en un lugar distintos de las coordenadas de las acciones anteriores a la escritura:

J'aurais peut-être mieux fait de ne pas m'en aller sans rien dire [...] (20)

Quizás hubiera hecho mejor en no marcharme sin decir nada [...] (26)

La frase expresada en el pasado del condicional en francés (en pretérito pluscuamperfecto en español) y la presencia del verbo « *s'en aller* » (irse, marcharse), aseguran que el narrador ha dejado ya el lugar en el que las acciones de la historia anteriores a la escritura se desarrollan. En cuanto al tiempo transcurrido desde su partida, una frase del narrador permite deducir que ha no sido demasiado extenso:

Quand je pense que je vous connais depuis près de trois ans et que j'ose vous parler pour la première fois ! (29)

¡Cuando pienso que hace tres años que te conozco y que me atrevo a hablarte por primera vez! (38)

¹⁹⁴ Destacamos el énfasis de la expresión *adieu* en francés, empleada para señalar una separación definitiva que inhabilita toda posibilidad de retorno.

Caroline Guslevic encuentra dos posibles razones para esta imprecisión. Por un lado, siendo la confesión y el análisis psicológico de sí mismo los motivos esenciales de la carta, poco importan el momento y el lugar. Una segunda hipótesis es que la carta no es el resultado –al menos exclusivamente– de un distanciamiento geográfico sino sobre todo de un distanciamiento afectivo que impide la comunicación oral cara a cara. En consecuencia, el anclaje espacio-temporal deviene secundario.¹⁹⁵ Una tercera posibilidad –la que nos parece más probable en tanto se desprende del prefacio– es que Yourcenar haya preferido otorgar a su novela un carácter atemporal puesto que, si la historia particular de Monique y de Alexis sucede en un tiempo y un lugar « *disparu[s] des cartes* » (11), el problema de la libertad sensual y de expresión se mantiene, al menos para la autora, « *de génération en génération* » (13).

Contrariamente, si observamos el nivel de las acciones, salvo para la escritura de la carta, los topónimos (Woroïno, Presbourg, Vienne, Wand, Méran) sirven como demarcadores de segmentación de los programas narrativos y brindan un anclaje espacial. Además, la mención de la edad del héroe asociada a cada uno de ellos en las diferentes etapas de su vida permite reconstituir la secuencia cronológica de los acontecimientos a partir de sus dieciséis años. Finalmente, los topónimos también permiten, en cierta medida, recomponer el anclaje histórico, ya que el marco geográfico está subordinado al contexto histórico del Imperio Austro-Húngaro antes de la Primera Guerra Mundial.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Caroline Guslevic, *Étude sur Marguerite Yourcenar - Alexis ou le Traité du vain combat*, Paris, Ellipses, 2003, p.63

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.78

Considerando que llamamos *tópico* al espacio en el que se llevan a cabo las acciones¹⁹⁷, y *heterotópico* al que lo engloba, precediéndolo o sucediéndolo¹⁹⁸, debemos situar a la escritura de la carta, en tanto una más de las acciones del héroe, dentro del primero, el cual articula las categorías de /lo englobado/ vs. /lo englobante/ asimilables a /lo de dentro/ y /lo de fuera/, como veremos en el capítulo destinado a la percepción. Alexis escribe su carta en el espacio englobante, el exterior, que ofrece al héroe la posibilidad de llevar una vida de acuerdo con sus principios y, consecuentemente, llevar a cabo su confesión y develar su secreto.

3.2.5. Las competencias modales de Alexis y de Monique

El primer párrafo de la carta permite notar que el sujeto de discurso Alexis, en tanto narrador, es un sujeto de estado competente, dotado del saber necesario para dar a conocer su discurso. Sin embargo, como sujeto de hacer aparece modalizado por un /no-saber-hacer/ (« *je ne sais pas m'y prendre* ») (“no sé cómo arreglármelas”), y por un /querer-hacer/ (« *Je voudrais faire ici un effort* ») (“Yo quisiera hacer aquí un esfuerzo”). Esta particularidad prefigura ya la “falla modal”¹⁹⁹ que sitúa a Alexis entre un /querer/ y un /no poder/ en la medida que *ne pas savoir s’y prendre* (no saber cómo arreglárselas) expresa la carencia de una habilidad para hacer algo, una *impotencia*, la denominación atribuida a la estructura modal /no poder-hacer/, visualizable en el nivel más profundo mediante el llamado cuadrado semiótico, todavía vigente²⁰⁰:

¹⁹⁷ El espacio tópico designa al lugar de manifestación sintáctica de las transformaciones operadas entre dos estados narrativos estables. Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, *Op. cit.*, p. 397

¹⁹⁸ *Idem.*

¹⁹⁹ Joseph Courtés, *Op. cit.*, p. 157

²⁰⁰ Aunque reconocemos que el cuadrado semiótico ha sido dejado de lado por gran parte de la teoría, nos servimos de él en este trabajo en aquellos casos en que su aplicación resulte pertinente para nuestros análisis.

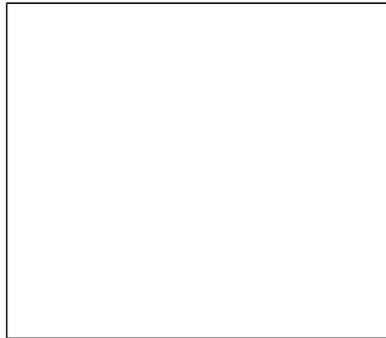
/querer-hacer/ → /no poder-hacer/ → /poder-hacer/

querer hacer

poder-hacer

(libertad)

Alexis



no poder-hacer

no querer-hacer

(impotencia)

Valiéndonos de las denominaciones atribuidas a los términos de la categoría modal /poder-hacer/, podemos decir que partiendo de su /querer-hacer/, Alexis sortea la *impotencia* y consigue finalmente alcanzar la *libertad*.█

Ese mismo primer párrafo ofrece una serie de ocurrencias en las que el narrador se dirige al narratario. En dos ocasiones lo hace de manera directa:

Vous savez ce qui reste d'un texte après deux traductions successives.

Ce que je vous demande (la seule chose que je puisse vous demander encore) c'est de ne passer aucune de ces lignes qui m'auront tant coûté.

mientras que en otras dos recurre, en un caso, al presente de verdad general:

Écrire est un choix perpétuel entre mille expressions, dont aucune ne me satisfait, dont aucune surtout ne me satisfait sans les autres. Une lettre, même la plus longue, force à simplifier ce qui n'aurait pas dû l'être

y a un *nosotros inclusivo*, en el otro, lexicalizado bajo la forma « on »:

on est toujours si peu clair dès qu'on essaie d'être complet!

Estas dos últimas intervenciones son de orden metalingüístico y buscan esclarecer la dificultad y la imprecisión que resultan de ese texto « *après deux traductions successives* ». Por consiguiente, ese « *nous* » inclusivo no debe confundirse con el actante dual « *nous* » instalado al final del tercer párrafo:

Nous avons tant menti, et tant souffert du mensonge, qu'il n'y a vraiment pas grand risque à essayer si la sincérité guérit. (21)

Nos hemos mentido tanto y hemos sufrido tanto con nuestras mentiras que no arriesgamos gran cosa tratando de encontrar la curación en la sinceridad. (27)

que corresponde a dos programas de hacer paralelos, idénticos y recíprocos, la mentira tanto de Alexis como de Monique, y pone en escena la complicidad que posibilita la vida en común, una vez casados, de dos almas y dos cuerpos « *unis, ou simplement joints.* » (101) [“unidos o simplemente juntos.” (135)].

En cuanto a la segunda apelación directa al narratario (« *Ce que je vous demande...* »), en su pedido de no saltar ninguna línea de su carta, el narrador aparece modalizado por un /querer hacer-hacer/. Esta modalidad debe articularse con otra, que alcanza a Monique, incluida en el segundo párrafo de la carta :

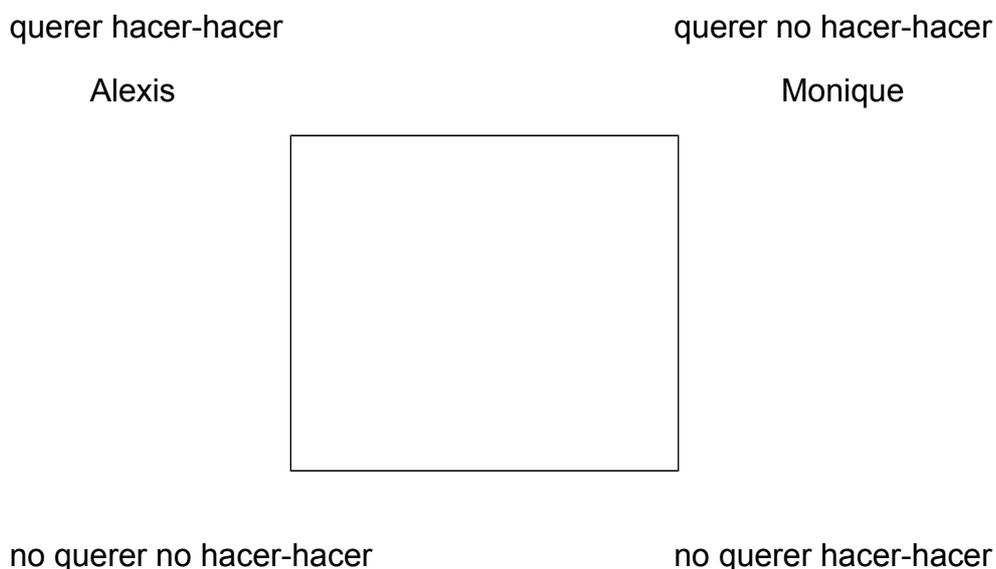
Vous voudriez m'épargner ce qu'a d'humiliant une explication si longue (20)

[Usted querría] ahorrarme lo que tiene de humillante una explicación tan larga (26)²⁰¹

Alexis justifica su confesión a distancia aludiendo a la bondad de Monique, a quien describe modalizada por un /querer no hacer-hacer/. Dicho

²⁰¹ Emma Calatayud traduce « Vous voudriez » como “hubieras querido”, hipótesis irreal del pasado y, por tanto, irrealizable. Preferimos respetar el original en francés en el que el condicional “querría” expresa una hipótesis del presente y, como tal, posible.

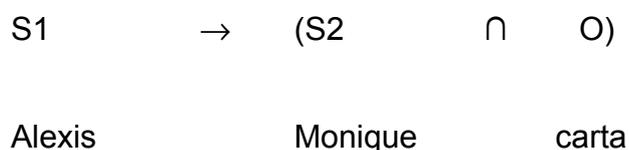
de otro modo, el deseo de evitar la confesión de Alexis se opone a la voluntad de este último de no saltar ni una línea de su carta. Consecuentemente, Alexis y Monique toman posiciones antagónicas que podemos proyectar en el cuadrado semiótico:



Como vemos, Alexis y Monique aparecen en el eje de los contrarios, lo que nos permite concluir, además, que Alexis mediante su pedido impone el contrato enunciativo a Monique.

3.2.6. La manipulación enunciativa del saber de Alexis

La enunciación puede ser asimilada a un programa narrativo en el que intervienen tres actantes: un sujeto de hacer (S1), el enunciador, un objeto (O), lo que es enunciado, y un sujeto a quien se dirige el enunciado (S2), el enunciatario. Por extensión podemos identificar a Alexis narrador como S1, a Monique narrataria como S2 y al contenido de la carta como O:



Idealmente, Alexis ejercería mediante su carta una *manipulación enunciativa* sobre Monique, haciéndola partícipe de un saber que le otorgaría una cierta *competencia* para llevar a cabo una determinada *performance*. Estaríamos en ese caso ante una actividad cognoscitiva de tipo *transitivo*. Sin embargo los hechos no suceden de este modo en la novela: la actividad cognoscitiva toma un carácter *reflexivo* y es Alexis quien resulta beneficiario de la información y reacciona dejando a Monique.

Carole Allamand encuentra que la fuerza de la carta de Alexis –y no su debilidad– radica en *escribir para no hablar* y en *hablar para no decir*²⁰², llegando al extremo de cuestionarse si es Monique su verdadera destinataria.²⁰³ Coincidimos en parte con esta observación. Es cierto que a lo largo de las ciento veintitrés páginas de la novela la palabra *homosexualidad* nunca es mencionada y Alexis sólo se refiere a ella de manera alusiva: « *ma maladie* » (“mi enfermedad”), « *mes penchants* » (“mis inclinaciones”), « *mes instincts* » (“mis instintos”), « *ma faute* » (“mi falta”), etc. Así es que, si la manifestación concreta de la elección sexual del héroe fuera el objeto central de su confesión, el emprendimiento no habría alcanzado su fin. Sin embargo, el propósito real parece ser otro: relatar su vida para esclarecer su situación ante Monique y al mismo tiempo, y sobre todo, constituirse y confirmarse a sí mismo.

Esta última observación es señalada por Anne-Marie Prévot, quien encuentra en *Alexis* un rasgo común a varios relatos autodiegéticos de Yourcenar: *decir* es a la vez intentar *decirse*. Los distintos narradores y personajes persiguen el mismo deseo de explicar sus vidas, de explorarlas y

²⁰² Carole Allamand, *Op. cit.*, p. 51

²⁰³ *Ibid.*, p. 54

desplegarlas a través de una minuciosa observación de sí mismos. Así, al escribir, Alexis consigue *establecerse y reconciliarse*²⁰⁴:

Vous étiez le seul être devant qui je me jugeais coupable, mais écrire ma vie me confirme en moi-même (123)

Eras el único ser ante quien yo me sentía culpable, pero el escribir mi vida me confirma a mí mismo. (164)

De todas maneras, si bien es la escritura la que permite recomponer los sedimentos de su vida y ponerlos al desnudo, la necesidad de intentar descubrir los orígenes de un yo secreto hasta el momento se inscribe en una confrontación con el lenguaje. He ahí el por qué de las vacilaciones de Alexis a este respecto:

J'ai lu souvent que les paroles trahissent la pensée, mais il me semble que les paroles écrites la trahissent encore davantage. Vous savez ce qui reste d'un texte après deux traductions successives. Et puis, je ne sais pas m'y prendre. Écrire est un choix perpétuel entre mille expressions, dont aucune ne me satisfait, dont aucune surtout ne me satisfait sans les autres. (19)

He leído con frecuencia que las palabras traicionan al pensamiento, pero me parece que las palabras escritas lo traicionan todavía más. Ya sabes lo que queda de un texto después de dos traducciones sucesivas. Y además, no sé cómo arreglármelas. Escribir es una elección perpetua entre mil expresiones de las que ninguna me satisface y, sobre todo, no me satisface sin las demás. (25)

Es a partir de esas vacilaciones que Anne-Marie Prévot rescata el lugar de Monique como narrataria. La autora sostiene que “la elección de un lenguaje impreciso”²⁰⁵ está directamente vinculada al rol de Monique como destinataria de la carta, ya que ella representa para Alexis la moral rigurosa frente a la cual

²⁰⁴ Anne-Marie Prévot, *Op. cit.*, p. 38-39

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 99 (La traducción es nuestra).

un tema prohibido como la homosexualidad sólo puede ser nombrado de manera perifrástica y elusiva.

Coincidimos con Allamand en la *asimetría* existente entre Alexis y Monique: el desconocimiento de su marido no es en absoluto recíproco.²⁰⁶ Alexis, dispuesto a brindar un detalle completo, sincero y exacto de su propia vida, manifiesta conocer a Monique al extremo de poder imaginar sus reacciones:

Mais je vous connais, mon amie. Vous êtes très bonne. Il y a dans un récit de ce genre quelque chose de pitoyable qui peut mener à s'attendrir; parce que vous m'auriez plaint, vous croiriez m'avoir compris. Je vous connais. Vous voudriez m'épargner ce qu'a d'humiliant une explication si longue; vous m'interrompiez trop tôt; j'aurais la faiblesse, à chaque phrase, d'espérer être interrompu. (20)

Pero te conozco, amiga mía. Eres muy buena. En un relato como éste hay algo lastimero que te hubiera podido inducir a enternecerte; por haberte compadecido de mí, creerías haberme comprendido. Te conozco. Hubieras querido ahorrarme lo que tiene de humillante una explicación tan larga; me hubieras interrumpido demasiado pronto y, a cada frase, yo hubiera tenido la debilidad de esperar que me interrumpieras. (26)

Es precisamente esta *desventaja* la que instala, según Allamand, el silencio de Monique. Por nuestra parte encontramos que la disimetría pone en evidencia un tercer narratario, de carácter *implícito* –más allá del propio narrador– y que puede identificarse con los demás lectores potenciales de la carta²⁰⁷ a los que también van dirigidas las máximas por medio de las cuales Alexis expresa de manera universal experiencias personales, disimulando su

²⁰⁶ Carole Allamand, *Op. cit.*, p. 58

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 58-59

singularidad mediante el empleo del tono de generalidad. (Cf. Capítulo 2. Rasgo gnómico).

Paradójicamente, como hemos señalado, las máximas de Alexis, verdaderas marcas de subjetividad, persiguen provocar un efecto sobre el destinatario y sirven a la función comunicativa del narrador²⁰⁸; son de orden *metalingüístico* y explicitan y justifican el discurso, brindando una “clave de interpretación”²⁰⁹ para el narratario.

Teniendo en cuenta las observaciones de Allamand y de Prévot, sostenemos que la manipulación enunciativa en la carta disminuye su carácter *transitivo* e incrementa su aspecto *reflexivo*: Alexis descubre en sus propias palabras la fuerza para (re)encontrarse, restablecerse y actuar.

Retomando nuestro esquema de la enunciación como programa narrativo deberíamos ahora graficarlo de la siguiente manera:

S1	→	(S2	∩	O)
Alexis		Monique		carta (transitividad)
Alexis		Alexis		carta (reflexividad)
Alexis		lectores potenciales		carta (transitividad)

²⁰⁸ Veerle Decroos, *Op. cit.*, p. 477

²⁰⁹ Joseph Courtés, *Op. cit.*, p. 381

destacando en el segundo caso el sincretismo actancial por el que el *sujeto de hacer* (S1) coincide con el *sujeto de estado* (S2). En otras palabras, es la conjunción entre Alexis *destinatario* (S2) y su propia narración (O) la que marca el quiebre del efecto de melancolía, en la medida en que, al reconocerse, su yo deja de identificarse con el “objeto perdido”.²¹⁰

3.3. El decir melancólico de Alexis

3.3.1. Una aproximación freudiana

Tembloroso, perifrástico, circular, el discurso de Alexis produce un *efecto de melancolía*. Una primera aproximación a la generación de ese efecto puede establecerse a partir de un paralelismo entre la información contenida en su carta y las características de los melancólicos mencionadas por Sigmund Freud en “Duelo y melancolía”²¹¹.

Sigmund Freud explica la *melancolía* a partir de su comparación con el *duelo*, entendiendo por este último a la reacción ante la pérdida de una persona amada o de una “abstracción puesta en su lugar”²¹². En muchas personas, señala Freud, los mismos hechos provocan una melancolía en lugar de un duelo. Desde el punto de vista psíquico la melancolía se caracteriza por una depresión profundamente dolorosa, una suspensión del interés ante el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda actividad y la

²¹⁰ “De un modo muy esquemático podría decirse que, según Freud, [...] en la melancolía [...] el yo se identifica con el objeto perdido”

Jean Laplanche, Jean-Bernard Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, (1967), Buenos Aires, Paidós 2009 – Dirección Daniel Lagache, p. 436

²¹¹ Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie » in *Sociétés n° 86 – 2004/4*, p. 7-19 – Tomado de Sigmund Freud, *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, (1915) 1986, p. 145-171

²¹² *Ibid.* p. 7

disminución del sentimiento de estima hacia sí mismo, puesta de manifiesto a través de auto reproches y auto injurias, pudiendo llegar hasta la “espera delirante del castigo”²¹³.

En dos ocasiones en su carta Alexis se reconoce como melancólico. En la primera haciendo expresa mención de la *melancolía* y en la segunda mediante el adjetivo *taciturno*²¹⁴:

[Car] nous sommes d'une race bien étrange, où la folie et la mélancolie alternent de siècle en siècle, comme les yeux noirs et les yeux bleus. Daniel et moi, nous avons les yeux bleus. (116)

[Porque] nosotros somos de una raza muy extraña en la que la locura y la melancolía alternan de siglo en siglo como los ojos negros y los ojos azules. Daniel y yo tenemos los ojos azules. (155)

Mon enfance fut silencieuse et solitaire ; elle m'a rendu timide, et par conséquent taciturne. (29)

Mi infancia fue solitaria y silenciosa; me hizo tímido y por consiguiente taciturno. (38)

Es esta calificación que el narrador se autoadjudica la que nos habilita a establecer el paralelismo entre la información contenida en la carta y la sintomatología que Sigmund Freud brinda para la melancolía.

En la carta de Alexis se destaca una marcada disminución de su sentimiento de estima del yo²¹⁵ descrito como “moralmente condenable”²¹⁶:

²¹³ *Ibid.*, p. 8

²¹⁴ Tanto en francés como en español el adjetivo *taciturno* es sinónimo de melancólico, de apesadumbrado.

²¹⁵ “Se hace reproches, se injuria y espera ser excluido y castigado. Se rebaja frente a cualquiera, culpa a todos los suyos de encontrarse ligados a a una persona tan indigna como él [...] extendiendo su autocrítica al pasado; él afirma que nunca ha sido mejor”. Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », p. 9

²¹⁶ *Loc. cit.*

Je suis trop coupable envers vous pour ne pas m'obliger à mettre une distance entre moi-même et votre pitié. (20)

Soy demasiado culpable para contigo y tengo que obligarme a establecer una distancia entre tu compasión y yo. (27)

En su crítica exacerbada el melancólico se describe como mezquino, egósta, insincero, incapaz de independencia, como un hombre cuyos esfuerzos sólo persiguen ocultar las debilidades de su naturaleza:

Mais, vous le voyez, j'hésite; chaque mot que je trace m'éloigne un peu plus de ce que je voulais d'abord exprimer; cela prouve uniquement que le courage me manque. La simplicité aussi me manque. Elle m'a toujours manqué. Mais la vie non plus n'est pas simple, et ce n'est pas ma faute. La seule chose qui me décide à poursuivre, c'est la certitude que vous n'êtes pas heureuse. Nous avons tant menti, et tant souffert du mensonge, qu'il n'y a vraiment pas grand risque à essayer si la sincérité guérit. (21)

Pero ya los ves: vacilo. Cada palabra que escribo me aleja un poco más de lo que yo quisiera expresar; esto prueba únicamente que me falta valor. También me falta sencillez. Siempre me ha faltado. Pero la vida tampoco es sencilla y no es mía la culpa. Lo único que me decide a continuar es la certeza de que no eres feliz. Nos hemos mentado tanto y hemos sufrido tanto con nuestras mentiras que no arriesgamos gran cosa tratando de encontrar la curación en la sinceridad. (27)

Je n'ai pas la folie de souhaiter qu'on m'approuve; je ne demande même pas d'être admis: c'est une exigence trop haute. Je ne désire qu'être compris. Je vois bien que c'est la même chose, et que c'est désirer beaucoup. (35)

No estoy tan loco como para desear que me apruebes, ni siquiera que me admitas: sería demasiado exigir. Sólo deseo ser comprendido. Ya me doy cuenta de que viene a ser lo mismo y que es mucho lo que te pido. (46)

El insomnio –al igual que el rechazo a la comida– pone de relieve la falta de pulsión que obliga a todo ser vivo a aferrarse a la vida:

Depuis de longues semaines, une inquiétude physique s'était glissée en moi, une fièvre, des insomnies, contre lesquelles je luttais et dont j'accusais l'automne. (118)

Desde hacía algunas semanas, una inquietud física se había metido dentro de mí, fiebre, insomnios contra los que luchaba en vano y de los que echaba la culpa al otoño. (158)

El melancólico manifiesta su falta de interés y su incapacidad frente al amor y a la actividad:

L'amour (pardonnez-moi, mon amie) est un sentiment que je n'ai pas ressenti par la suite; il faut trop de vertus pour en être capable; je m'étonne que mon enfance ait pu croire en une passion si vaine, presque toujours menteuse et nullement nécessaire, même à la volupté. (36)

El amor (perdóname) es un sentimiento que no he vuelto a experimentar desde entonces; se necesitan demasiadas virtudes para ser capaz de amar; me extraña que en mi infancia haya podido creer en una pasión tan vana, casi siempre engañosa y que no es necesaria, ni siquiera para la voluptuosidad. (48)

Su decir es consecuencia del trabajo interior, asimilable al duelo, que consume su yo. Apartado de la situación normal de remordimiento o autorreproche, el melancólico no siente vergüenza de mostrarse así:

Et ne suis-je pas aussi très pauvre, moi qui n'ai ni amour, ni foi, ni désir avouable, moi que n'ai que moi-même sur qui compter, et qui me suis presque toujours infidèle ? (83)

¿Y no soy yo también muy pobre, yo que no tengo ni amor, ni fe, ni deseo confesable, yo que no puedo contar más que conmigo mismo y que casi siempre me soy fiel? (112)

“El melancólico describe correctamente su situación psicológica”²¹⁷. Al igual que en el duelo, el melancólico ha sufrido una pérdida y es eso lo que

²¹⁷ Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », p. 10

expresa; el objeto perdido no es otro sino su yo. Dicho de otro modo, sus reproches se dirigen a un objeto de amor y son reenviados desde ese objeto hacia el propio yo. En consecuencia, las múltiples quejas expresadas por el melancólico hacia sí mismo no son sino críticas destinadas a otras personas que el enfermo ama, ha amado o debería amar. Por lo tanto, la descalificación que Alexis expresa hacia sí mismo corresponde en realidad a sus *partenaires* amorosos. Es la expresión de la lucha por un amor que ha concluido en la *pérdida del amor*.

Otro rasgo característico del melancólico que se observa en *Alexis* reside en la falta de humildad y sumisión que correspondería a un sujeto meritorio de la descalificación que el melancólico expresa hacia sí mismo. Por el contrario, por momentos Alexis se muestra como víctima de una gran injusticia, hecho que se explica si entendemos que la melancolía es la resultante de un proceso por el cual la constelación psíquica de la rebelión ha sido alterada:

Je n'avais pas l'apaisement de me croire irresponsable: je sentais bien que mes actes étaient volontaires, mais je ne les voulais qu'en les accomplissant. On eût dit que l'instinct, pour prendre possession de moi, attendait que la conscience s'en allât ou qu'elle fermât les yeux. J'obéissais tour à tour à deux volontés contraires, qui ne se heurtaient pas, puisqu'elles se succédaient. [...] Je n'avais personne à qui demander un conseil. La première conséquence de penchants interdits est de nous murer en nous mêmes: il faut se taire, ou n'en parler qu'à des complices. J'ai beaucoup souffert, dans mes efforts pour me vaincre, de ne pouvoir attendre ni encouragement ni pitié, ni même ce peu d'estime que mérite toute bonne volonté. (59)

No tenía la tranquilidad de crearme irresponsable: me daba cuenta de que mis actos eran voluntarios, pero yo sólo los quería cuando los estaba cometiendo. Se hubiera dicho que el instinto, para tomar posesión de mí, esperaba a que la

conciencia se fuera o a que cerrase los ojos. Yo obedecía, alternándolas, a dos voluntades contrarias que no chocaban entre sí, puesto que se sucedían una a la otra. [...] No tenía a nadie a quién pedir un consejo. La primera consecuencia de las inclinaciones prohibidas es la de encerrarnos dentro de nosotros mismos: hay que callar o bien no hablar más que con nuestros cómplices. He sufrido mucho, en mis esfuerzos por vencerme, por no poder encontrar ni estímulo ni piedad, ni siquiera ese poco de estima que merece toda buena voluntad. (78-79)

Habitualmente los melancólicos llegan a torturar a aquellos a quienes aman sirviéndose de su enfermedad en la que esconden su hostilidad. Esto resulta en una conducta de tipo sádico. Y es precisamente esta tendencia al sadismo la que lleva en algunos casos a la tendencia al suicidio:

La mort me tenta. Il m'a toujours semblé bien facile de mourir. Ma façon de concevoir la mort ne différait guère de mes imaginations sur l'amour: j'y voyais une défaillance, une défaite qui serait douce. De ce jour, durant toute mon existence, ces deux hantises ne cessèrent d'alterner en moi; l'une me guérissait de l'autre et aucun raisonnement ne me guérissait des deux. (47-48)

[...] la tentación de la muerte. Siempre me ha parecido muy fácil morir. Mi forma de concebir la muerte apenas difería de lo que yo imaginaba sobre el amor: la veía como un desfallecimiento, una derrota que sería muy dulce. Desde aquel día, toda mi existencia oscila entre esas dos obsesiones: una me cura de la otra, pero no hay ningún razonamiento capaz de curarme de las dos a la vez. (63)

Cher Dieu, quand mourrai-je ?... Monique, vous vous rappelez ces paroles. Elles sont au commencement d'une vieille prière allemande. [...] A Vienne, durant ces années de combats intérieurs, j'ai souvent souhaité mourir. (77)

¿Dios, cuándo moriré? Mónica, te acuerdas de esas palabras... Están al principio de una vieja oración alemana. [...] En Viena, durante aquellos años de combates interiores, muchas veces he deseado morir. (103)

Je subis les obsessions du suicide, j'en subis d'autres, plus abominables. Je ne voyais plus, dans les plus humbles objets de la vie journalière, que l'instrument d'une destruction possible. J'avais peur des étoffes, parce qu'on peut les nouer;

des ciseaux, à cause de leurs pointes; surtout, des objets tranchants. J'étais tenté par ces formes brutales de la délivrance: je mettais une serrure entre ma démence et moi. (79)

Soporté la obsesión del suicidio y otras peores todavía. En los objetos más humildes, ya no veía más que el instrumento de una destrucción posible. Me daban miedo las telas, porque se pueden anudar, la punta de las tijeras y sobre todo los objetos cortantes. Aquellas formas brutales de liberación eran una tentación para mí y tenía que poner un candado entre mi demencia y yo. (106)

Llevado a cabo el paralelismo, desde esta primera aproximación diremos que la melancolía de Alexis es la resultante de haber establecido una identificación del yo con el objeto abandonado. Impedido de quitar su libido del objeto perdido y desplazarla hacia uno nuevo, el narrador la ha mantenido en su yo.

3.3.2. El discurso intercalado de Alexis

Hemos señalado que las voces del narrador y del héroe pertenecen a instancias narrativas diferentes y, por lo tanto, no se confunden (Cf. 3.2.1.). El *je* de la enunciación enunciada responde a un régimen distinto del que rige al *je* del enunciado enunciado. Retomando la clasificación de Benveniste mencionada más arriba entre “discurso” e “historia” y sus observaciones acerca del empleo del pretérito simple y el pretérito perfecto en francés, diremos que la ocurrencia de *je* debe interpretarse de dos maneras: como el héroe de la historia en los casos en que aparezca acompañado del pretérito simple [« *je faillis une ou deux fois être heureux en toute innocence.* » (41)] [“estuve a punto de ser feliz una o dos veces de una forma inocente.” (54)] y como el narrador cuando se refiera al pasado empleando el pretérito perfecto [« *J'ai lu souvent que les paroles trahissent la pensée...* » (19)] [“He leído con frecuencia que las

palabras traicionan al pensamiento...” (25)]. El *je* de la historia, como señala Maingueneau, no es un verdadero *embrague* sino simplemente la designación de un personaje que denota al mismo individuo que el narrador; la coincidencia entre uno y otro sólo se alcanza en el nivel de la historia, no contando el héroe con acceso al saber del narrador.²¹⁸

No es extraño que el narrador realice intervenciones en la historia y el *je* pase con facilidad de uno a otro registro. De hecho, la narración de tipo *intercalado*²¹⁹ es un rasgo habitual en la novela epistolar. Ciertamente, estas intervenciones del narrador resultan verdaderas *digresiones* que en el caso de *Alexis*, como señala Allamand, abren “nuevas vías” que retrasan su confesión.²²⁰ Sin embargo, también es válido considerarlas como “abandonos momentáneos” de la historia narrada que contribuyen a su densidad mediante el desarrollo del tema trabajado *en y por* ella.²²¹

Lo que llama especialmente la atención en nuestro corpus no sólo es la cantidad de intervenciones sino también el matiz disfórico empleado por Alexis narrador para dar marco a los hechos que serán más tarde presentados por el héroe y que opera como una suerte de *instrucción de lectura*. Es desde esta perspectiva que la faz transitiva de la manipulación enunciativa vuelve a cobrar fuerza, en la medida en que, dejando de lado la situación particular de Monique, sirviéndose de una sutil demanda de adhesión, el narrador busca manipular al narratario conformado por los potenciales lectores. (Cf. 3.2.6)

²¹⁸ Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, (Bordas, 1986), Paris, Dunod, 1993, p. 43

²¹⁹ En la novela epistolar es común que la narración en pasado aparezca fragmentada e inserta en diversos momentos de la historia.

Gérard Genette, *Figures III*, p. 229

²²⁰ Carole Allamand, *Op. cit.*, p. 34

²²¹ Milan Kundera, *Op. cit.*, p. 103

Si observamos el corpus, la primera ocurrencia en pretérito simple (« *je ne remarquai* ») tiene lugar en la quinta página de la novela. Teniendo en cuenta lo expresado más arriba, resulta claro el modo en que Alexis narrador desde el comienzo mismo de su carta interviene invitando al narratario a compartir el criterio de evaluación que aplicará a los acontecimientos narrados. El potencial lector de la carta, al igual que Monique, sabrá entonces, en el momento en que los hechos sean presentados, lo mucho que le ha costado a Alexis escribir su carta y lo complicado que ha resultado explicar su vida.

En la misma línea se inscribe el relato del paso por el colegio en Presbourg. Cuando el héroe dice en la página 43 « *Je fus mis au collège de Presbourg* » [“Me enviaron a Presburgo.” (57)] el narrador ya ha preparado el terreno para dejar de lado toda posible expectativa de una experiencia agradable:

Mais j'ai si peu de souvenirs qui ne soient pas amers, qu'il faut me pardonner de m'attarder à ceux qui sont simplement tristes. (32)

[...] pero tengo tan pocos recuerdos que sean amargos, que tienes que perdonarme por entretenerme tanto hablando de los que sólo son tristes. (42)

Igualmente, cuando en la página 54, recurriendo a su estrategia de *decir sin nombrar*, el héroe dé cuenta de la primera consumación de su deseo homosexual (« *je rencontraí la beauté* ») [“me encontré con la belleza” (71)], el narrador habrá ya intervenido para explicar la naturaleza de las circunstancias y las características del espacio e incluso expresar que las cosas suceden cuando les llega su hora:

Le fruit ne tombe qu'à son heure, lorsque son poids l'entraînait depuis longtemps vers la terre: il n'y a pas d'autre fatalité que ce mûrissement intime. (53-54)

La fruta sólo cae a su hora, aunque su peso la arrastrara desde hacía tiempo hacia el suelo: la fatalidad sólo es esa maduración íntima. (71)

De tal modo, la carta de Alexis mantiene en toda su extensión este ritmo dilatorio de vaivén en el que los comentarios y las digresiones recurrentes del narrador retrasan la confesión y al mismo tiempo manipulan enunciativamente al narratorio suscitando su adhesión al punto de vista disfórico con que los hechos son evaluados (por el narrador).

3.3.3. Los evaluativos y el decir melancólico de Alexis. La instalación de una axiología

El discurso intimista de Alexis revela una abundancia de términos apreciativos de carácter disfórico, verdaderas marcas de la subjetividad del narrador, que contribuyen a producir el efecto de melancolía. Desde el inicio de su carta pueden observarse adjetivos evaluativos²²² negativos como « *difficile* », « *malaisé* », « *pitoyable* », « *coupable* », « *humiliant* » junto a formas negativas tales como « *peu clair* », « *pas simple* », « *pas heureuse* », que instalan una mirada *pesimista* que se extiende a las cosas, las personas, los lugares, las acciones.

Asimismo, considerando el vínculo existente entre las dimensiones cognitiva y axiológica²²³, esa mirada de naturaleza disfórica determina en el nivel de la enunciación enunciada una axiología *enunciativa* inherente a los

²²² Para una explicación detallada acerca de estos adjetivos ver Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Arman Colin, 1980, p. 83-100

²²³ Anne Hénault, *Op. cit.*, p. 167

sistemas de evaluación del narrador que guarda relación con una articulación de oposiciones, grados y polarizaciones que veremos en el capítulo siguiente, cuando abordemos el análisis del corpus desde la percepción.

Finalmente, destacamos que en nuestro corpus la axiología *enunciativa* coincide con la axiología *enunciva* que alcanza al héroe. Existe por lo tanto “identidad semántica”²²⁴ entre uno y otro nivel. Es esta coincidencia la que permite al narrador densificar el tema desarrollado en el enunciado (Cf. 3.3.2) en la medida que sus intervenciones, desde el nivel de la enunciación enunciada, no ponen en conflicto el sistema de valores del héroe sino que lo explicitan.

3.4. Conclusión

El breve análisis de la enunciación desarrollado en este capítulo ha permitido observar de qué manera la manipulación enunciativa ejercida por Alexis-narrador alcanza a los distintos narratarios buscando su adhesión tanto en su faz transitiva como reflexiva. Como consecuencia de esta última, la conjunción entre sujeto y objeto –entre Alexis y su propia narración– resulta en el quiebre del efecto de melancolía y en el paso del carácter disfórico del discurso a otro de tipo eufórico.

Por otra parte, el paralelismo establecido entre la teoría freudiana y una serie de ocurrencias en nuestro corpus ha permitido calificar el discurso de Alexis como el de un melancólico. En este mismo sentido, hemos destacado la importancia que revisten las intervenciones de Alexis-narrador para dar realce a

²²⁴ Joseph Courtés, *Op. cit.*, p. 367

los hechos que conforman el enunciado y hemos podido también apreciar el modo en que la naturaleza disfórica de la narración, mediante la presencia de términos de naturaleza apreciativa, instala una cierta categorización tímica²²⁵ compartida por el narrador y el héroe.

En consecuencia, podemos afirmar que la instancia de la enunciación, solidaria de la percepción, no escapa sino que contribuye a la producción del efecto de melancolía en nuestro corpus, cuyo análisis desde la percepción será llevado a cabo en el capítulo siguiente.

4. La experiencia perceptiva

...le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence.

Maurice Merleau-Ponty²²⁶

Certains philosophes disent que le monde extérieur n'existe pas et que c'est en nous-même que nous développons notre vie.

Marcel Proust²²⁷

En el presente capítulo abordaremos la emergencia de la significación a partir de la experiencia sensible. Nuestra metodología consistirá en el reconocimiento de la puesta en discurso de la experiencia perceptiva en el corpus bajo estudio, con el propósito de identificar la manera en que el sentido

²²⁵ La categoría tímica permite articular el semantismo directamente ligado a la percepción que el hombre tiene de su propio cuerpo. Forma parte de la articulación de la categoría *exteroceptividad/interoceptividad*, jerárquicamente superior, empleada para clasificar el conjunto de las categorías sémicas de un universo semántico. La categoría tímica, a su vez, se articula en *euforia/disforia* (*aforia* es el término neutro) y juega un papel fundamental en la transformación de micro-universos semánticos en axiologías.

Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, *Op. cit.*, p. 396

²²⁶ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 85

²²⁷ Marcel Proust, *Albertine disparue*, Paris, Gallimard, 1989 et 1992, p. 147

es generado por la unión de lo *sensible* y de lo *inteligible* gracias a la mediación del *cuerpo percibiente* del sujeto de la percepción.

4.1. La percepción

La percepción ha sido señalada por Greimas como “el lugar no lingüístico en donde se sitúa la aprehensión de la significación”²²⁸. Las sensaciones corporales plasmadas en el discurso-enunciado permiten observar el modo en que el sujeto de la percepción, en su encuentro con el mundo, lo fragmenta y categoriza a través su actividad perceptiva, dejando su impronta en la constitución de la significación.²²⁹ La categorización del mundo implica un esfuerzo por darle un cierto orden, una racionalización, estableciendo los parámetros y las dimensiones que vuelvan a ese mundo pensable.²³⁰

El objeto de la percepción puede estar situado tanto en el mundo exterior, en el interior o en el límite entre ambos, es decir el propio cuerpo. Por consiguiente, pueden distinguirse tres tipos de sensaciones y percepciones: las que proceden del exterior (lo *exteroceptivo*), las que no guardan relación con este último y son presupuestas por la percepción de las primeras (lo *interoceptivo*), y aquellas que resultan de la percepción del propio cuerpo (lo *propioceptivo*). Esta última categoría, la *propioceptividad* –de naturaleza compleja en tanto el cuerpo pertenece tanto al mundo exterior como al interior– es el lugar de tránsito en el que se articula el flujo constante entre las percepciones del mundo exterior y las del mundo interior, permitiendo

²²⁸ Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, p. 8

²²⁹ María Isabel Filinich, *La voz y la mirada*, p. 186

²³⁰ Teresa Keane, « Figurativité et perception », p.16

considerar al cuerpo propio como una frontera permeable. Es por ello que decimos que por la mediación del cuerpo del sujeto percibiente, mundo exterior e interior se articulan y cobran existencia en el universo del discurso.

Así es que la percepción se presenta como un “lugar estratégico privilegiado”²³¹ para una investigación semiótica. Ella cuenta con la capacidad de organizar las descripciones y los ritmos textuales²³². Por su intermedio, es posible comprender, como veremos más adelante en nuestro trabajo, la relación que guarda el paso de una figuratividad lumínica hacia otra con el cambio de un estado disfórico a otro eufórico, e incluso apreciar en qué medida el reencuentro con el cuerpo propio puede patentizar un cambio interno en el sujeto percibiente, dando lugar a que los sentidos, hasta ese momento reprimidos o rechazados, sean recobrados, comprendidos e interpretados.

4.2 La puesta en discurso de los sentidos en *Alexis ou le traité du vain combat*

La información que el texto nos brinda refleja con claridad la importancia de la actividad perceptiva en el narrador y héroe. Los sentidos aparecen en la novela de diferentes maneras:

a) aislados, dirigiendo la atención a una sensación en particular:

La musique me mettait alors dans un état d'engourdissement très agréable, un peu singulier. Il semblait que tout s'immobilisât, sauf le battement des artères; que la vie s'en fût allée hors de mon corps, et qu'il fût bon d'être si fatigué. (30-31)

²³¹ Teresa Keane, « Figurativité et perception », p.15

²³² Jacques Fontanille, *Op. cit.*, p. 16

La música me ponía en un estado de entumecimiento muy agradable, un poco singular. Parecía como si todo se inmovilizara, salvo el latir de las arterias; como si la vida hubiera huido de mi cuerpo y fuera muy bueno estar tan cansado. (40-41)

Je me souviens aussi d'une sensibilité particulière aux contacts, je parle de plus innocents, le toucher d'une étoffe très douce, le chatouillement d'une fourrure qui semble une toison vivante, ou l'épiderme d'un fruit. (30-31)²³³

También recuerdo [una sensibilidad particular ante los contactos más inocentes] como, por ejemplo, tocar un tejido suave, el cosquilleo de [una piel que parece una melena viva] o la epidermis de un fruto. (41)²³⁴

b) concentrados en una suerte de *sinestesia*, evocando la infancia del héroe:

L'odeur de la pluie m'arrivant par une fenêtre ouverte, un bois de trembles sous la brume, une musique de Cimarose, que les vieilles dames me faisaient jouer parce que, j'imagine, cela leur rappelait leur jeunesse, moins encore, une qualité particulière du silence, que je ne trouve qu'à Woroiño, suffisent à rendre non avenus tant de pensées, d'événements et de peines, qui me séparent de cette enfance. (23)

El olor de la lluvia entrando por una ventana abierta, un bosque de álamos bajo la bruma, una música de Cimarose que las viejas señoras me hacían tocar porque, imagino, les recordaba su juventud, incluso una clase particular de silencio que no he encontrado más que en Woroiño, bastan para borrar tantos pensamientos, tantos acontecimientos y penas que me separan de la infancia. (30-31)

c) presentados como una amenaza ante la posible aparición de un deseo reprimido:

²³³ No podemos dejar de señalar el carácter *proustiano* de estas evocaciones, en las que irrumpe la memoria involuntaria, y el pasado es recompuesto y retrotraído al presente a partir de las distintas sensaciones. Asimismo, el fragmento destaca la importancia del aspecto temporal en la novela, en el que no nos detendremos en este trabajo por una razón de pertinencia, aunque reconocemos que merece ser estudiado en profundidad.

²³⁴ La traducción "mi sensibilidad inocente" / "el cosquilleo de las pieles que parecen algo vivo" nos parece errónea. Proponemos "una sensibilidad particular ante los contactos más inocentes" / "el cosquilleo de una piel que parece una melena viva".

Je redoutais l'amollissement que procurent les sensations douces; j'en vins à haïr la nature, à cause de tendresses du printemps. J'évitais, le plus possible, la musique émouvante: mes mains, posées devant moi sur les touches, me troublaient par le souvenir des caresses. (79-80)

Temía el reblandecimiento que nos producen las sensaciones dulces: llegué hasta aborrecer la naturaleza a causa de la ternura que nos inspira la primavera. Evitaba cuanto podía la emoción que me producía la música: mis manos, posadas sobre las teclas, me intranquilizaban por recordarme las caricias. (106-107)

d) manifiestamente rechazados:

Je vous en voulais de me faire remarquer le cœur trop rouge d'une rose, une statue, la beauté brune d'un enfant qui passait; j'éprouvais, pour ces choses innocentes, une sorte d'horreur ascétique. Et, pour la même raison, j'eusse préféré que vous fussiez moins belle. (102)²³⁵

Me molestaba que me llamaras la atención sobre el corazón demasiado rojo de una rosa, sobre una estatua o la belleza morena de un niño que pasaba; sentía una especie de [horror] ascético hacia aquellas cosas inocentes. Y por la misma razón, hubiera preferido que fueras menos hermosa. (136-137)

En ocasiones los sentidos resultan omitidos, como resultado del lenguaje decantado y de la estrategia de decir sin nombrar del narrador. Así, al referirse a sus encuentros con otros hombres, Alexis expresa simplemente haber *escuchado* sus vidas:

Je pense à des inconnus qu'on ne reverra pas, qu'on ne tient pas à revoir et qui, à cause de cela même, se racontent ou se taisent avec sincérité. Je ne les aimais pas: je ne désirais pas refermer les mains sur le peu de bonheur qui m'était apporté; je ne souhaitais d'eux ni compréhension, ni même la durée d'une tendresse: simplement, j'écoutais leur vie. (71)

Estoy hablando de desconocidos a los que no volveré a ver, a los que no me interesa volver a ver y por eso mismo [hablan de ellos o se callan] con

²³⁵ Insistimos en que la belleza física de Monique es un motivo de rechazo y no de atracción para el héroe. Por eso 'hubiera preferido' que fuera menos bella.

sinceridad. Yo no los quería; no deseaba encerrar en mis manos el poco de felicidad que me aportaban, no les pedía comprensión, ni siquiera ternura: sencillamente escuchaba su vida. (95)²³⁶

Sin embargo, la omisión del sentido del tacto es puesta en evidencia al final de la novela:

Elles [mes mains] avaient noué autour des corps la brève joie des étreintes; elles avaient palpé, sur les claviers sonores, la forme des notes invisibles; elles avaient, dans les ténèbres, enfermé d'une caresse le contour des corps endormis. (121)

[Mis manos] Habían anudado alrededor de los cuerpos la breve alegría de los abrazos; habían palpado, en los teclados sonoros, la forma de las notas invisibles; habían, en las tinieblas, encerrado con una caricia el contorno de los cuerpos dormidos. (162)

En esta última línea se inscribe la descripción de la primera experiencia homosexual concreta del héroe, uno de los momentos de mayor concentración de los sentidos en el corpus:

Et ce fut alors que cela eut lieu, un matin pareil aux autres, où rien, ni mon esprit, ni mon corps, ne m'avertissaient plus nettement qu'à l'ordinaire. [...] C'était un matin comme tous les matins possibles, ni plus lumineux, ni plus voilé. Je marchais en pleine campagne, dans un chemin bordé par des arbres; tout était silencieux comme si tout s'écoutait vivre; mes pensées, je vous l'affirme, n'étaient pas moins innocentes que cette journée qui commençait. Du moins, je ne puis me souvenir de pensées qui ne fussent pas innocentes, car, lorsqu'elles cessèrent de l'être, je ne les contrôlais déjà plus. En ce moment, où je parais m'éloigner de la nature, il me faut la louer d'être partout présente, sous la forme de la nécessité. Le fruit ne tombe qu'à son heure, lorsque son poids l'entraînait depuis longtemps vers la terre: il n'y a pas d'autre fatalité que ce mûrissement intime. Je n'ose vous dire cela que d'une façon très vague; j'allais, je n'avais pas de but; ce ne fut pas ma faute si, ce matin-là, je rencontrais la beauté... (53-54)

²³⁶ La traducción "puedo hablar o callar con sinceridad" nos parece errónea. Proponemos "hablan de ellos o se callan con sinceridad".

Y fue entonces cuando ocurrió, en una mañana igual a las demás en que nada, ni mi espíritu, ni mi cuerpo, me avisaban de forma más clara que de costumbre. [...] Era una mañana como todas las mañanas posibles, ni más ni menos luminosa. Yo paseaba por el campo, por un camino bordeado de árboles. Todo estaba silencioso como si todo se escuchara vivir; mis pensamientos, te lo aseguro, no eran menos inocentes que aquel día que comenzaba. Por lo menos, no puedo recordar ningún pensamiento que no fuera inocente porque, cuando dejaron de serlo, ya no podía controlarlos. En este momento en que parezco alejarme de la naturaleza, tengo que alabarla por estar en todo presente en forma de necesidad. La fruta sólo cae a su hora, aunque su peso la arrastrara desde hacía tiempo hacia el suelo: la fatalidad sólo es esa maduración íntima. Me atrevo a contarte esto de una manera vaga: yo paseaba sin ningún propósito; no fue culpa mía si aquella mañana me encontré con la belleza... (70-71)

La experiencia estética tiene lugar en un escenario en el que la naturaleza se hace presente por doquier evocando el paraíso terrenal y el pecado original. Pese a ello, el relato del episodio es austero. Encontramos marcas de atenuación « *un matin pareil aux autres* », « *un matin comme tous les matins possibles, ni plus lumineux, ni plus voilé* » en concordancia con la intervención « *je n'ose vous dire cela que d'une façon très vague* », en la que el anafórico *cela* (esto/eso) es la solución que encuentra el narrador para evitar nombrar un hecho que, aunque consumado, representa un acto condenable en su propio universo y cuya mención resultaría chocante para Monique. Se trata en realidad de una “anáfora flotante” ya que, si bien alude a la homosexualidad, carece de un antecedente concreto en el texto y requiere para su comprensión la cooperación del narratario y de todo posible lector a fin de reponer ese vacío.²³⁷

²³⁷ Para un análisis detallado de la anáfora flotante *cela* y la problemática de su antecedente, remitimos al trabajo de Anne-Marie Prévot, *Op. cit.*, p. 94-105.

El oído y la percepción acústica ocupan un lugar especial en la novela puesto que Alexis es un músico y, en su mundo de profundo silencio, la música es el único lenguaje expresivo que (Alexis) reconoce: « *Je devrais pourtant savoir que la musique seule permet les enchaînements d'accords.* » (19) ["Yo debería saber, sin embargo, que sólo la música permite la coordinación de acordes."(25)]. Ella toma en el relato el lugar de la palabra y es el modo que Alexis encuentra para "hacer cantar" toda la tristeza que su silencio encierra:

Woroïno était plein d'un silence qui paraissait toujours plus grand, et tout silence n'est fait que de paroles qu'on n'a pas dites. C'est pour cela peut-être que je devins un musicien. Il fallait quelqu'un pour exprimer ce silence, lui faire rendre tout ce qu'il contenait de tristesse, pour ainsi dire le faire chanter. Il fallait qu'il ne se servît pas des mots, toujours trop précis pour n'être pas cruels, mais simplement de la musique, car la musique n'est pas indiscreète, et, lorsqu'elle se lamente, elle ne dit pas pourquoi. Il fallait une musique d'une espèce particulière, lente, pleine de longues réticences et cependant véridique, adhérent au silence et finissant par s'y laisser glisser. Cette musique, ç'a été la mienne. Vous voyez bien que je ne suis qu'un exécutant, je me borne à traduire. Mais on ne traduit que son trouble: c'est toujours de soi-même qu'on parle. (29-30)

Woroïno estaba lleno de un silencio que parecía cada vez mayor y todo silencio está hecho de palabras que no se han dicho. Quizás por eso me hice músico. Era necesario que alguien expresara aquel silencio, que le arrebatara toda la tristeza que contenía para hacerlo cantar. Era preciso servirse para ello, no de las palabras, siempre demasiado precisas para no ser crueles, sino simplemente de la música, porque la música no es indiscreta y cuando se lamenta no dice por qué. Se necesitaba una música especial, lenta, llena de largas reticencias y sin embargo verídica, adherida al silencio para acabar por meterse dentro de él. Esa música ha sido la mía. Ya ves que no soy más que un intérprete, me limito a traducir. Pero sólo traducimos nuestras emociones: siempre hablamos de nosotros mismos. (39)

Empleada para expresar las sensaciones interiores del personaje y dar cuenta de su universo propioceptivo, la música irá paulatinamente perdiendo audibilidad, pasando a ser ejecutada a la sordina:

Je m'accordais, chaque soir, un moment de musique qui n'était qu'à moi seul. [...] On ne peut, quand on rentre tard, se mettre à jouer de musique trop bruyante ; d'ailleurs, je ne l'ai jamais aimée. Je sentais bien, dans la maison, qu'on tolérait seulement la mienne, et sans doute le sommeil des gens fatigués vaut toutes les mélodies possibles. C'est de la sorte, mon amie, que j'appris à jouer presque toujours en sourdine, comme si j'avais peur d'éveiller quelque chose. (80-81)

Me concedía, cada noche, unos minutos de música para mí solo. [...] Volvía tarde y no podía ponerme a tocar una música demasiado ruidosa; además, nunca me ha gustado. Me daba cuenta de que, en la casa, sólo toleraban la mía y, sin duda, el sueño de la gente cansada vale más que todas las melodías posibles. Así fue, amiga mía, cómo me acostumbré a tocar siempre con sordina, como si temiera despertar [algo]. (108)²³⁸

hasta ser completamente dejada de lado y abandonada:

J'avais complètement abandonné la musique. La musique faisait partie d'un monde où je m'étais résigné à ne plus jamais vivre. [...] Ainsi, je ne jouais plus et je ne composais plus. [...] Je ne composais plus. Mon dégoût de la vie s'étendait lentement à ces rêves de la vie idéale, car un chef-d'œuvre, Monique, c'est de la vie rêvée. Il n'était pas jusqu'à la simple joie que cause à tout artiste l'achèvement d'un ouvrage, qui ne se fût desséchée, ou pour mieux dire, qui ne se fût congelée en moi. (107-108)

Había abandonado completamente la música. La música formaba parte de un mundo en el que me había resignado a no vivir nunca más. [...] Ya no componía. Mi inapetencia de la vida se extendía lentamente a aquellos sueños

²³⁸ Emma Calatayud traduce “como si temiera despertar a alguien”. Proponemos “despertar algo” ya que « *quelque chose* » (“algo”) es una de las formas que emplea el narrador para referirse a su homosexualidad sin nombrarla: « *Il s'agit de quelque chose, non pas vraiment de plus intime (que puis-je avoir de plus intime que mon œuvre ?), mais qui me semble plus intime parce que l'ai tenu caché.* » (20-21). Por consiguiente, la presencia de « *quelque chose* » en el fragmento genera un efecto de ambigüedad.

de vida ideal, porque una obra de arte, Mónica, es la vida soñada. Hasta la simple alegría que causa a todo artista el acabado de una obra se había desecado, o por decirlo mejor, congelado en mí. (144-145)

Solamente una vez conseguida la unión entre cuerpo y alma, gracias al redescubrimiento de sus manos, en un paso de la disforia a la euforia, Alexis volverá a hacerla audible, otorgándole el estatus de *confesión* y de *explicación*:

Je pensais, avec une sorte de cruel plaisir, que de votre chambre vous m'entendiez jouer; je me disais que cela suffisait comme aveu et comme explication. (120)

Yo pensaba, con una especie de placer cruel, que me estabas oyendo desde tu habitación; me decía que sería suficiente como confesión y explicación. (161)

En esta puesta en discurso de los sentidos, encontramos en la novela una preeminencia de la vista, el más distante de ellos. Los otros sentidos restringen su presencia en la manifestación textual y aguardan de manera latente aquellos momentos en que pueden aflorar. Por consiguiente, la experiencia perceptiva es ante todo visual. Esta particularidad guarda relación con un rasgo central del narrador y héroe: en lucha constante contra los deseos de su cuerpo, se esfuerza por distanciarse de las demás sensaciones, privándose en la medida de lo posible de experiencias olfativas, gustativas, sonoras o táctiles. Es por ello que teme a su cuerpo, sede de las percepciones, tanto como a sus pensamientos, fuente de las tentaciones:

J'avais eu peur des événements; j'eus peur de mon corps; je finis par reconnaître que nos instincts se communiquent à notre âme, et nous pénètrent tout entiers. Alors, je n'eus plus d'asile. Je trouvais, dans les pensées les plus innocentes, le point de départ d'une tentation; je n'en découvrais pas une seule qui demeurât longtemps saine; elles semblaient se gâter en moi et mon âme, quand je la connus mieux, me dégoûta comme mon corps. (75-76)

Había tenido miedo de los acontecimientos; tuve miedo de mi cuerpo; terminé por reconocer que nuestros instintos se comunican a nuestra alma y nos penetran por entero. Entonces, ya no tuve ni un refugio. Encontraba en los más inocentes pensamientos el punto de partida de una tentación; no descubrí ni un solo pensamiento que permaneciera sano; parecían pudrirse dentro de mí y mi alma, cuando la conocí mejor, me dio tanto asco como mi cuerpo. (101)

La emergencia total y plena de los sentidos sólo se producirá una vez que el héroe haya conciliado su cuerpo con su alma mediante el reencuentro con sus manos, hecho que dará lugar a su adiós definitivo y al paso a su nueva vida. Esto no sólo es coherente con la escisión del narrador, quien establece a partir de ella todo un sistema de valores, sino que pone de manifiesto la oposición entre su deseo y la imposibilidad del acto a la que nos hemos referido en el capítulo anterior y que retomaremos al tratar la dimensión pasional del discurso en la novela.

Establecida en términos generales la forma en que los sentidos son presentados en el corpus, analizaremos a continuación, de manera detallada, el modo en que la significación emerge de la articulación del mundo exterior y del mundo interior mediados por una experiencia perceptiva dominada por lo *visual*.

4.3. Mundo exterior y mundo interior. Los estanques de Woroiño

Un fragmento al comienzo de la novela se ofrece como punto de partida para establecer la relación entre mundo exterior, mundo interior y sujeto percibiente. Siguiendo la concepción bachelardiana del espacio, “lo de dentro” y “lo de fuera” no corresponden a una simple oposición geométrica²³⁹, sino a

²³⁹ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, (1957), México, FCE, 1975, p. 269-270

una percepción propia del sujeto de discurso, que observamos confirmada en el texto:

Le monde, pour chacun de nous, n'existe que dans la mesure où il confine à notre vie. Et les éléments que la composent ne sont pas séparables : je sais bien que les instincts dont nous sommes fiers et ceux que nous n'avouons pas ont au fond la même origine. Nous ne pourrions supprimer l'un d'eux sans modifier les autres. (34)

[...] el mundo sólo existe, para cada uno de nosotros, en la medida que confine a nuestra vida. Y los elementos que la componen son inseparables: sé muy bien que los instintos que nos enorgullecen y aquellos que no queremos confesar tienen, en el fondo, un origen común. No podríamos suprimir ni uno de ellos sin modificar todos los demás. (45-46)

La experiencia estética es situada sobre el plano visual. El espectáculo exterior permite desplegar la “grandeza íntima”²⁴⁰ del narrador. La *inmensidad del mundo* es tomada y transformada en *intensidad del ser*. Así Alexis se confunde con los estanques en su descripción:

Vous connaissez les étangs de Woroiño; vous dites qu'ils ressemblent à de grands morceaux de ciel gris tombés sur la terre, et qui s'efforceraient de remonter en brouillard. Enfant, j'en avais peur. Je comprenais déjà que tout a son secret, et les étangs comme le reste, que la paix, comme le silence, n'est jamais qu'une surface, et que le pire des mensonges est le mensonge du calme. Toute mon enfance, quand je m'en souviens, m'apparaît comme un grand calme au bord d'une grande inquiétude, qui devait être toute la vie. Je songe à des circonstances, trop petites pour que je vous les rapporte, que je ne remarquai pas alors, mais où je distingue maintenant les premiers frémissements avertisseurs (frémissements de la chair et frémissements du cœur), comme ce souffle de Dieu dont parle l'écriture. (22-23)

Ya conoces los estanques de Woroiño: dices que parecen grandes pedazos de cielo gris caídos sobre la tierra, que se esforzaran por regresar en forma de niebla. De niño me daban miedo. Comprendía ya que todas las cosas tienen su

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 230

secreto, los estanques como todo lo demás, que la paz, como el silencio, es sólo una superficie y que el peor de los engaños es el de la tranquilidad. Mi infancia, cuando la recuerdo, se me aparece como una idea de quietud al borde de una gran inquietud que sería después toda mi vida. Estoy pensando en algunas circunstancias, demasiado poco importantes para contarlas, en las que entonces no me fijé, pero en las que distingo ahora los primeros toques de alarma (estremecimientos de la carne y estremecimientos del corazón), como ese soplo de Dios del que hablan las Escrituras. (29-30)

La descripción de los estanques es presentada desde el punto de vista del narratario, cuyo discurso es introducido a través de un *verbum dicendi* (« *vous dites* »). De este modo, sirviéndose de la reproducción indirecta del discurso de Monique, el narrador mantiene el control de la narración²⁴¹ y toma como punto de partida para sus reflexiones la imagen propuesta por el narratario. Esta percepción indirecta asumida como propia deja en evidencia el *contrato fiduciario*²⁴² por el que el parecido entre los estanques y los pedazos de cielo caídos sobre la tierra señalado por Monique (su *decir-verdad*) es aceptado por Alexis (su *creer-verdad*).

El fragmento pone de manifiesto la problemática asociada a la categoría modal de la *veridicción*, la puesta en correlación del esquema de la

²⁴¹ Pese a que habitualmente se considere al discurso directo como la reproducción literal de las palabras de otro, aún en este caso, entendemos que el control del narrador está siempre presente en algún grado. Para más detalles, véase María Isabel Filinich, *La voz y la mirada*, p. 159.

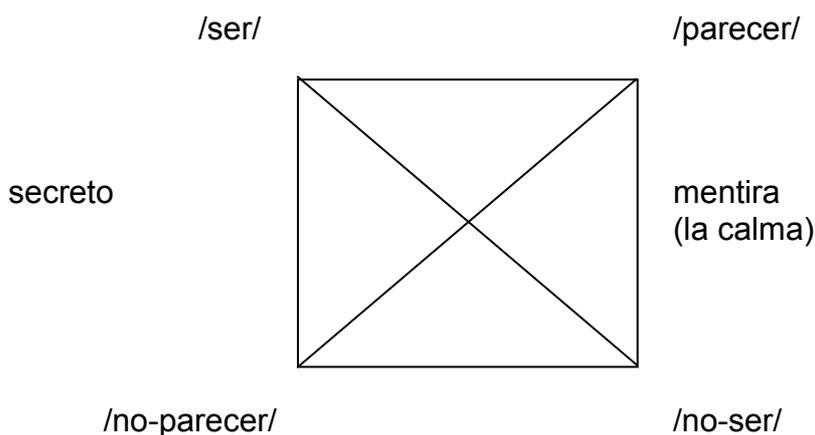
²⁴² « Le contrat fiduciaire met en jeu un faire persuasif de la part du destinataire et, en contrepartie, l'adhésion du destinataire : de la sorte, si l'objet du faire persuasif est la véridiction (le dire-vrai) de l'énonciateur, le contre-objet, dont l'obtention est escomptée, consiste dans un croire-vrai que l'énonciataire accorde au statut du discours-énoncé: dans ce cas le contrat fiduciaire est un contrat énonciatif (ou contrat de véridiction) qui garantit le discours-énoncé; si le contrat fiduciaire sanctionne un programme narratif à l'intérieur du discours, on parlera alors de contrat énoncif. »

Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, *Op. cit.*, p. 146

« [...] toute communication humaine, toute tractation, même si elle n'est pas verbale, repose sur un minimum de confiance mutuelle, qu'elle engage les protagonistes dans ce que nous avons appelé le contrat fiduciaire. »

Algirdas Julien Greimas, *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983, p. 122

manifestación (parecer/no-parecer) y del esquema de la inmanencia (ser/no-ser), las dos dimensiones de la existencia en las que se lleva a cabo el “juego de la verdad”²⁴³. Recurriendo al cuadrado semiótico, podemos observar cómo la calma, algo que *parece ser lo que no es*, toma el lugar de la deixis negativa, sitúandose en el terreno de la mentira, de lo ilusorio:



Esta percepción de la calma como algo ilusorio es mantenida en el relato. Es un estado de aparente serenidad amenazado por todo estremecimiento capaz de develar la emoción y la sensación inesperadas, las reacciones *patémica* y *sensorial* propias del sujeto²⁴⁴:

J'étais comme un fiévreux qui ne trouve pas son engourdissement désagréable, mais qui craint de bouger, parce que le moindre geste pourrait lui donner des frissons. C'était ce que j'appelais du calme. J'appris par la suite qu'il faut craindre ce calme, où l'on s'endort lorsqu'on est près des événements. On se croit tranquille, peut-être parce que quelque chose, à notre insu, s'est déjà décidé en nous. (52-53)

²⁴³ Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, *Op. cit.*, p. 419

« La production de la vérité ne consiste pas dans l'adéquation du langage à la 'réalité', celle-ci restant inaccessible, ou à la seule logique du calcul propositionnel, celui-ci relevant d'un langage formel, mais dans l'exercice d'un faire-paraître-vrai, qui définit le 'contrat de véridiction' entre sujets, sur l'horizon de l'usage. »

Denis Bertrand, « Le sens dans *Du sens* - Entre "écran de fumée" et "morsure sur le réel" in *Protée*, Volume 34, numéro 1, printemps 2006, p. 10-22

²⁴⁴ Algirdas Julien Greimas, *De la imperfección*, p. 43

Era como un enfermo con fiebre, que no encuentra desagradable su entumecimiento, pero que tiene miedo de moverse porque el menor gesto podría darle escalofríos. Aquello era lo que yo llamaba serenidad. Más adelante aprendí que hay que tenerle miedo a esa calma, en la que uno duerme cuando están cerca los acontecimientos. [Nos suponemos tranquilos, quizás porque algo, sin darnos cuenta, ya se ha decidido en nosotros]. (69-70)²⁴⁵

Volviendo al fragmento, observamos que desde el presente el narrador evoca su infancia y recuerda ciertas circunstancias en las que ahora advierte los primeros « *frémissements avertisseurs* ». Podemos identificar en estos “estremecimientos alertadores” las *precondiciones de la significación*, un horizonte tensivo todavía sin polarizar, suerte de puesta en marcha del sentido, como el *Soplo Divino*, origen de todas las cosas, citado por el narrador.²⁴⁶ De hecho, toda la infancia es percibida como un estado de tensión entre la calma y la inquietud (« *un grand calme au bord d'une grande inquiétude* »). Esta última, la inquietud, permite reconocer en el nivel discursivo una manifestación de la inestabilidad constitutiva del sentir mínimo, ya que es una agitación, un estremecimiento anterior a la *euforia* y a la *disforia*, y en cierto modo suspende toda polarización. La inquietud impide la evolución de las tensiones de la *foria*; por consiguiente, no permite la formación de las valencias (potencialidad de atracciones y repulsiones vinculadas a un objeto) y la orientación de la

²⁴⁵ Proponemos “Nos suponemos tranquilos, quizás porque algo, sin darnos cuenta, ya se ha decidido en nosotros” en lugar de “Nos suponemos tranquilos quizás porque ya hayamos decidido algo, sin nosotros darnos cuenta.”

²⁴⁶ “La tensividad no es más que una de las propiedades fundamentales de ese espacio interior que hemos reconocido y definido como el vertimiento del mundo natural en el sujeto, con vistas a la constitución del modo propio de la existencia semiótica.”

Algirdas Julien Greimas, Jacques Fontanille, *Op. cit.*, p.17

“Antes de ‘situar’ a un sujeto tensivo frente a valores vertidos en objetos (o en el mundo como valor), conviene imaginar un nivel de ‘presentimiento’ en el que se encontrarían, íntimamente ligados uno a otro, el sujeto para el mundo y el mundo para el sujeto.”

Ibid., p. 24

protensividad. El sujeto discursivo inquieto no puede hacer otra cosa más que intentar controlar la oscilación que lo arrastra²⁴⁷.

Los estanques representan el primer encuentro del héroe con un mundo a descubrir que no es más que el suyo y el de su verdad; un horizonte de tensiones inarticuladas sobre el que, como sujeto operador, capaz de producir las primeras articulaciones de la significación, deberá llevar a cabo los primeros discernimientos y establecer las primeras unidades discretas y significativas.

Una intervención del narrador « *je comprenais déjà que tout a son secret* » pone en evidencia la actividad cognitiva del actante y permite inferir que la razón de su temor a los estanques (« *Enfant, j'en avais peur* ») se encuentra en los acontecimientos por venir, ocultos tras la fachada del parecer que ofrecen los estanques, la paz y el silencio.

Podemos, por lo tanto, afirmar que la descripción y la categorización de lo exteroceptivo, llevadas a cabo por el sujeto de la percepción, permiten acceder a lo interoceptivo. Veremos a continuación, de manera más precisa, cómo la significación puede ser abordada desde la figuratividad.

4.3.1. La figuratividad

El componente semántico del discurso puede articularse en tres planos: *figurativo*, *temático* y *axiológico*.²⁴⁸ Llamamos *figurativo* a todo significado o contenido de una lengua natural –o de un sistema de representación– al que corresponde un elemento del mundo natural, es decir, de la realidad perceptible, en el plano de la expresión o del significante. Por lo tanto, todo aquello que en un universo de discurso dado dependa de la percepción del

²⁴⁷ Algirdas Julien Greimas, Jacques Fontanille, *Op. cit.*, p. 30-31

²⁴⁸ Joseph Courtés, *Op. cit.*, p. 257

mundo exterior, que guarde relación directa con los cinco sentidos tradicionales (la vista, el oído, el olfato, el tacto y el gusto) será considerado como *figurativo*.²⁴⁹ *Iconización y abstracción* son “grados y niveles variables de la figuratividad”²⁵⁰ según su mayor o menor semejanza con el mundo natural, respectivamente; se trata por lo tanto de una *oposición gradual*.²⁵¹ Así, lo *figurativo icónico*, polo opuesto a lo *figurativo abstracto*, es “aquello que produce la mejor ilusión referencial, que parece como lo más próximo a la realidad”.²⁵²

A lo figurativo se opone lo temático, aquello que no cuenta con ninguna ligazón con el mundo natural. Mientras que lo figurativo guarda relación con la percepción, con el mundo exterior aprehensible a través de los sentidos, lo temático atañe al mundo interior. Lo temático, por su parte, oscila entre dos polos: lo *específico* (más rico en rasgos) y lo *genérico* y, al igual que lo figurativo, el paso de uno a otro extremo es de naturaleza gradual. Asimismo, al tratarse de una relación, lo que en un discurso dado aparece como temático genérico, en otro puede resultar temático específico.²⁵³ La relación entre figurativo y temático da lugar a la determinación de valores, los cuales pueden ser *axiologizados*, marcándolos de manera positiva o negativa según la categoría tímica *euforia* vs. *disforia*. Cabe destacar que esta categoría tímica no sólo alcanza a la axiologización de los relatos; por el contrario, ella se

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 238

²⁵⁰ Algirdas Julien Greimas, *Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de lo visual*, México, Siglo XXI, 1994, p. 25 (Selección, traducción e introducción de G. H. Aguilar)

²⁵¹ Joseph Courtés, *Op. cit.*, p. 247

²⁵² *Ibid.*, p. 250

²⁵³ *Loc. cit.*

encuentra en la base de la descripción de los estados de ánimo, de las pasiones que afectan a los actores.²⁵⁴

Figurativo y temático son opuestos y complementarios aunque, en general, no existan datos figurativos asociados universalmente a un único elemento temático. Cada cultura posee una “visión del mundo” propia y dispone de las figuras del modo en que le resulta más conveniente, generando “rejillas de lectura” variables en el tiempo y en el espacio.²⁵⁵

Por otra parte, el uso estético del lenguaje en la literatura nos informa más acerca de *cómo vemos* los objetos o los estados de las cosas que de *cómo son* en realidad. Dicho de otro modo, en el discurso literario, entre expresión y contenido pueden darse otras distribuciones además de la propiamente lingüística y ciertos contenidos “figurativos” pueden convertirse en expresiones para contenidos narrativos o simbólicos.²⁵⁶ Es así que en nuestra investigación, el caso que nos atañe se focaliza particularmente en la relación entre una figuratividad cromática, el gris, y un elemento temático, la melancolía.

Greimas destaca que la figuratividad no es una “ornamentación de las cosas” sino la “pantalla del parecer” que por su imperfección deja ver la

²⁵⁴ “Para dar cuenta de recorridos pasionales que no le deben nada a la sintaxis narrativa pragmática (contrato-sanción) y cognoscitiva (diferencias de saber, avatares de circulación de la información, variaciones modales propias de lo cognoscitivo), la dimensión tímica es instituida como una dimensión autónoma de la sintaxis narrativa de superficie.”

Algirdas Julien Greimas, Jacques Fontanille, *Op. cit.*, p. 73

²⁵⁵ Algirdas Julien Greimas, *Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de lo visual*, p. 23

Por otra parte, estas “rejillas de lectura” explican en cierto modo la perspectiva *discursiva*, adoptada para este trabajo, en la que el contexto resulta un elemento constitutivo del discurso, a diferencia de las perspectivas textuales en las que el contexto es considerado como un elemento externo, dando lugar a la ecuación texto + contexto = discurso.

²⁵⁶ Jacques Fontanille, *Op. cit.*, p. 34

posibilidad de otro sentido²⁵⁷. “Punto de junción” entre los procesos perceptivos y los procesos enunciativos²⁵⁸, la figuratividad cuenta con una *capacidad isotopante* que asegura la homogeneidad del discurso y la permanencia de su propósito.^{259 260}

En el caso particular de *Alexis*, y especialmente en el fragmento correspondiente a los estanques, notamos que es la *figuratividad visual*, a través de sus tres variantes –*eidética*, *cromática* y *lumínica*– la que garantiza la cohesión del discurso. Estas tres sensaciones que conforman la dimensión sensorial de la *figuratividad visual* responden a un orden de jerarquía: la *eidética*, que concierne a la forma, es la más superficial, la *cromática* es la intermedia, y la *lumínica* la que corresponde al nivel más profundo de esta percepción estética.²⁶¹ En los apartados siguientes analizaremos la presencia de cada una de ellas en particular en el fragmento.

4.3.1.1. La figuratividad eidética

Al referirse a la figuratividad eidética de una obra literaria, Pierre Ouellet señala que lo que se ofrece a la vista permite observar la manera en que percibimos y nos figuramos algo, tomando conciencia no sólo de nuestro propio estado de sujetos percibientes, sino representándonos el objeto percibido como el correlato de tal estado.²⁶² Volviendo al fragmento, notamos que nada dice acerca del diseño geométrico de los estanques, el cual, asumimos, es el mismo que adquieren los “pedazos” de cielo al reflejarse en el agua. Podemos sin

²⁵⁷ Algirdas Julien Greimas, *De la imperfección*, p. 77

²⁵⁸ Teresa Keane, « Figuratívité et perception », p. VI

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 3

²⁶⁰ Joseph Courtés, *Op. cit.*, p. 250

²⁶¹ Algirdas Julien Greimas, *De la imperfección*, p. 42 y 77

²⁶² Teresa Keane, « Figuratívité et perception », p. V

embargo afirmar que se trata de una forma *englobante*, y como tal, torna manifiesto el estado de encierro en que se encuentra el personaje y narrador. Asimismo, la característica disfórica del *estancamiento*, de la imposibilidad de circulación del agua, indica una suspensión en el curso de los acontecimientos.

Tres elementos de la naturaleza –el aire, el agua y la tierra– interactúan en el fragmento, asociados de a pares. El primer par está conformado por el aire (el cielo) y la tierra, el primero “caído” sobre la segunda. El segundo par está compuesto por el aire y el agua, los cuales no aparecen de manera aislada sino bajo la forma del término complejo « *brouillard* » (niebla). Ambos pares (cielo/tierra) y (aire/agua) son homologables a la oposición /verticalidad/ vs. /horizontalidad/. Lo horizontal, lo terreno, se opone a lo vertical que tiende a lo celestial.

Para poder volver al cielo, el agua requeriría de una *transformación*, de un cambio de estado líquido a otro gaseoso. Presentada como una posibilidad, tal transformación, según el fragmento, sólo se conseguirá con esfuerzo. Los verbos en presente (*vous dites qu'ils ressemblent*) señalan la situación de enunciación enunciada vinculada al presente del narrador. Sin embargo su alusión a la niñez y la evocación de los mismos estanques marcan un estado de permanencia, una *tensividad aspectual durativa*²⁶³, que se extiende desde la infancia del héroe hasta el presente de la narración. Esta *duratividad* es reforzada por el empleo del condicional (*s'efforcera*) cuyo valor modal de *irreal del presente* y de puesta en escena *de un mundo imaginario* generan una modalidad de atenuación argumentativa, fuente de una distancia enunciativa y

²⁶³ Algirdas Julien Greimas, Jacques Fontanille, *Op. cit.*, p. 38-39

de un valor probabilístico²⁶⁴. En suma, todo confirma que la transformación no se llevará a cabo en el futuro inmediato a la contemplación de los estanques.

Esta forma englobante reaparece en otros fragmentos del texto. La encontramos, por ejemplo, en la descripción de la casa familiar, presentada como un espacio *normativo* en la novela. Woróino es una construcción blanca, rodeada de columnas, con un jardín separado de la calle por una reja, un emplazamiento que permite ser leído como una espacialización de la norma. Tanto las columnas como la reja pueden ser percibidos como los barrotes de una prisión, en los que vuelve a hacerse presente la /verticalidad/ asociada esta vez a lo correcto, a la virtud, al deber. Un fragmento permite corroborar en la novela el modo en que los roles son impuestos en la vida familiar:

Notre rôle, dans la vie de famille, est fixé une fois pour toutes, par rapport à celui des autres. On est le fils, le frère, le mari, que sais-je ? Ce rôle nous est particulier comme notre nom, l'état de santé qu'on nous suppose, et les égards qu'on doit ou ne doit pas montrer. Le reste n'a pas d'importance; le reste, c'est notre vie. (60)

Nuestro papel, dentro de la vida familiar, está ya fijado con relación al resto de la familia. Somos el hijo, el hermano, el marido ¿qué se yo? Ese papel nos es particular como nuestro nombre, el estado de salud que se nos supone y la consideración que deben a no mostrarnos. El resto no tiene importancia, el resto es cosa nuestra. (80)

El fragmento permite también observar de qué manera el discurso de Alexis sitúa su vida por fuera de la regla, calificándola de manera disfórica como “un resto” separado del terreno normativo por un espacio infranqueable. El discurso insiste en la forma englobante (« *au centre d'un cristal* ») y en el tono disfórico. Su padecimiento (« *des instants d'agonie, où je me figurais*

²⁶⁴ Jacques Fontanille, *Op. cit.*, p. 143

mourir ») es observado desde fuera por la *sabiduría indiferente* de Dios e ignorado por la *ceguera* de su familia:

J'étais à table, ou bien dans un salon paisible; j'avais des instants d'agonie, où je me figurais mourir; je m'étonnais qu'on ne le vît pas. Il semble alors que l'espace entre nous et les nôtres devienne infranchissable: on se débat dans la solitude comme au centre d'un cristal. J'en venais à penser que ces gens étaient assez sages pour comprendre, ne pas intervenir et ne pas s'étonner. Cette hypothèse, si l'on y songe, pourrait peut-être expliquer Dieu. Mais, lorsqu'il s'agit des gens ordinaires, il est inutile de leur prêter de la sagesse; il suffit de l'aveuglement. (60)

Sentado a la mesa o en el salón tranquilo, había momentos de agonía en que me sentía morir. Me extrañaba que no lo viesen. Parece entonces como si el espacio entre nosotros y los nuestros se agrandase hasta volverse infranqueable; nos debatimos en la soledad como en el centro de un cristal. Llegaba incluso a pensar que aquella gente podía ser lo bastante prudente como para comprender, no intervenir y no extrañarse de nada. Esta hipótesis, pensándolo bien, pudiera quizá explicarnos a Dios. Pero cuando se trata de gente corriente es inútil prestarles esa clase de sabiduría: les basta con la ceguera. (80-81)

En esta casa familiar la subjetividad de Alexis sólo puede permanecer oculta. El héroe debe encontrar un espacio alternativo –una *heterotopía* en sentido foucaultiano²⁶⁵– donde su “ser verdadero” consiga expresarse en libertad. De tal modo, la casa familiar resulta un espacio de reclusión, “forma particular de inclusión”²⁶⁶ ante la cual la exclusión resulta liberadora. Como

²⁶⁵ « [...] sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables ».

Michel Foucault, *Des espaces autres. Hétérotopies*, (1967). En línea: <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html> (Consultado el 5 de julio de 2009)

La idea de una correlación entre el espacio y la disciplina emerge de manera implícita en el texto de Foucault y será desarrollado más tarde hasta llegar a afirmar que « la discipline procède d'abord à la répartition de l'espace ».

Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 143

²⁶⁶ Noé Jitrik, *Op. cit.*, p. 111

explica Noé Jitrik²⁶⁷, este proceso de inclusión y exclusión es dinámico y toda exclusión, salvo pocas excepciones, como por ejemplo la pena de muerte, implica una nueva inclusión. Sin embargo, el excluido debe atravesar una serie de etapas hasta consolidar su nuevo espacio de inclusión. La primera es la sensación de caída al vacío; a ella sigue un período de adaptación ligado a la necesidad de creación de un espacio propio; finalmente la nueva inclusión será llevada a cabo, como puede constatarse al final de la novela en el momento en que Alexis habla de sus días en Viena:

[...] à Vienne, durant ces derniers jours ensoleillés d'automne, j'eus l'émerveillement de retrouver mon corps. Mon corps qui me guérit d'avoir une âme. (122)

[...] en Viena, durante los últimos días soleados del otoño, tuve la maravilla de recobrar mi cuerpo. Mi cuerpo, que me cura de tener un alma. (163)

El « *Woroïno d'autrefois* » no es simplemente la casa familiar sino una suerte de monumento ancestral; construida para la recepción de huéspedes, en ella los propietarios resultan « *des visiteurs mal à l'aise* » (27). El gran habitante de Woroïno es un silencio « *fait de paroles qu'on n'a pas dites* » (29) al que pueden atribuirse componentes ligados a las tradiciones jurídicas y rituales: como demostración de respeto, de sumisión, de compunción; como firme propósito de preservación del espacio.²⁶⁸

Alexis, extraño en su propia casa, resulta por extensión extraño en su propio cuerpo en el cual la forma englobante encuentra otra manifestación. Formado en el catolicismo, su homosexualidad es un pecado y un impedimento para su salvación. La oposición cielo/tierra toma aquí una connotación

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 110

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 86

religiosa. Los placeres terrenales que atraen a Alexis se oponen a las virtudes celestiales y espirituales; por eso los reprime, dentro de su cuerpo, que opera como forma englobante e impide la libre circulación del deseo y su consecuente manifestación. Su deseo terrenal *debería* transformar su horizontalidad en verticalidad, orientándose hacia el cielo, para así alcanzar la espiritualidad. Por lo tanto, la transformación del agua en aire, pasando por el estado intermedio de la niebla, es homologable a la transformación que debería experimentar el sujeto de discurso. El desarrollo de los hechos en la novela demostrará, sin embargo, que lo que se evaporará serán las certezas heredadas de una tradición en crisis en plena modernidad. Alexis, por su parte, conseguirá revertir la escisión entre cuerpo y alma e intentará vivir según sus propios principios.

4.3.1.2. La figuratividad lumínica

Si bien en el fragmento la luz no es mencionada de manera explícita, la niebla (*le brouillard*) evoca un matiz crepuscular que impide que las cosas sean vistas con claridad, una constante que recorre todo el relato. Por otra parte, la niebla también expresa el estado de confusión de Alexis. Apelando a los empleos metafóricos, los cuales revelan el “sentido fundamental”²⁶⁹ de las palabras llegando incluso a ser más verdaderos que el uso ordinario²⁷⁰, *brouillard* significa *confusión* en francés y *être dans le brouillard* equivale a *estar confundido*.

²⁶⁹ Marion Carel, Oswald Ducrot, *La semántica argumentativa: una introducción a la teoría de los bloques semánticos*, Buenos Aires, Colihue, 2005, p. 69

²⁷⁰ Jacques Fontanille, *Op. cit.*, p. 207

De manera más concreta en el relato, la presencia de la madre y de las hermanas de Alexis es percibida como la luz tenue de una lámpara baja, que impide la oscuridad aunque apenas ilumina:

Ni ma mère ni mes sœurs n'étaient très expansives ; il en était de leur présence comme de ces lampes basses, très douces, qui éclairent à peine, mais dont le rayonnement égal empêche qu'il ne fasse trop noir et qu'on ne soit vraiment seul. (37)

Ni mi madre, ni mis hermanas eran muy expansivas. Su presencia era como esas lámparas bajas, muy suaves, que alumbran apenas pero cuya luz difuminada impide la oscuridad y que nos sentimos solos. (49)

En el discurso de Alexis lo que tenemos ante nuestros ojos es una *apariencia*, una suerte de velo tras el cual se esconde algo que es lo que no parece o que parece ser lo que no es. El ser oculto detrás del parecer aflora, paradójicamente, en la penumbra o en la oscuridad:

Nous sommes plus clairvoyants, quand il fait noir, parce que nos yeux ne nous trompent pas. (62)

[...] somos más clarividentes cuando está oscuro, porque nuestros ojos no nos engañan. (83)

He ahí la razón por la que Alexis expresa la posibilidad de haber hecho su confesión a Monique a la hora del crepúsculo:

[...] à voix basse, très lentement, dans l'intimité d'une chambre, à cette heure sans lumière où l'on se voit si peu qu'on ose presque avouer tout. (20)

[...] en voz baja, muy lentamente, en la intimidad de una habitación, en esa hora sin luz en que se ve tan poco que casi nos atrevemos a confesarlo todo. (26)

En su análisis de la luz y la sombra en la obra de Italo Calvino, Teresa Keane habla de una “visión socializada del mundo sometido a los juegos de

luzes y de sombras, de la claridad y de la oscuridad”²⁷¹ que sitúa a la luz y a la verdad en una relación de sinonimia. Esta relación aparece invertida en *Alexis*, en tanto la oscuridad es el polo de la verdad y la luz el de la mentira. En este sentido, puede observarse que, en el cuarto conyugal, Alexis y Monique no apagan la luz, pese a que les resulta molesta, para evitar enfrentar la realidad de su desencuentro:

Nous hésitions chaque soir à allumer la lampe; sa lumière nous gênait, et cependant, nous n’osions plus l’éteindre. (106)

Dudábamos todas las noches antes de encender la lámpara; su luz nos molestaba, pero no nos atrevíamos a apagarla. (142)

Esta percepción disfórica de la figuratividad lumínica se torna eufórica al final de la carta, en el momento en que Alexis consigue aceptar la inutilidad de su combate y la penumbra y la oscuridad ceden su lugar a la luz del sol:

Rien n’égale la douceur d’une défaite qu’on sait définitive: à Vienne, durant ces derniers jours ensoleillés d’automne, j’eus l’émerveillement de retrouver mon corps. Mon corps qui me guérit d’avoir une âme. (122)

Nada iguala la dulzura de una derrota que sabemos definitiva: en Viena, durante los últimos días soleados del otoño, tuve la maravilla de recobrar mi cuerpo. Mi cuerpo, que me cura de tener un alma. (163)

Puede observarse cómo la euforia es enfatizada por dos construcciones que funcionan como una suerte de oxímoron: la calificación positiva, la “dulzura” (« *douceur* »), que se atribuye a la “derrota definitiva” (« *défaite définitive* ») y “los últimos días soleados de otoño”, que asimismo marcan la *evanescencia*, una aspectualidad terminativa gradual.

4.3.1.3. La figuratividad cromática

²⁷¹ Teresa Keane, « Figurativité et perception », p. 14. (La traducción es nuestra).

Contrariamente a lo que hemos observado en los casos anteriores, la figuratividad cromática aparece en el fragmento de manera explícita. El color *gris*, término complejo entre el negro y el blanco, se ofrece como segunda marca, junto a la niebla, de la melancolía de Alexis. La casa familiar es descrita como una « *construction blanche* » (26). Si consideramos lo expresado más arriba a propósito de Woróino, podemos asociar el blanco a la mentira y, por lo tanto, asumir que el eje semántico sobre el que se sitúa el gris cuenta al blanco como polo negativo y al negro como polo positivo.

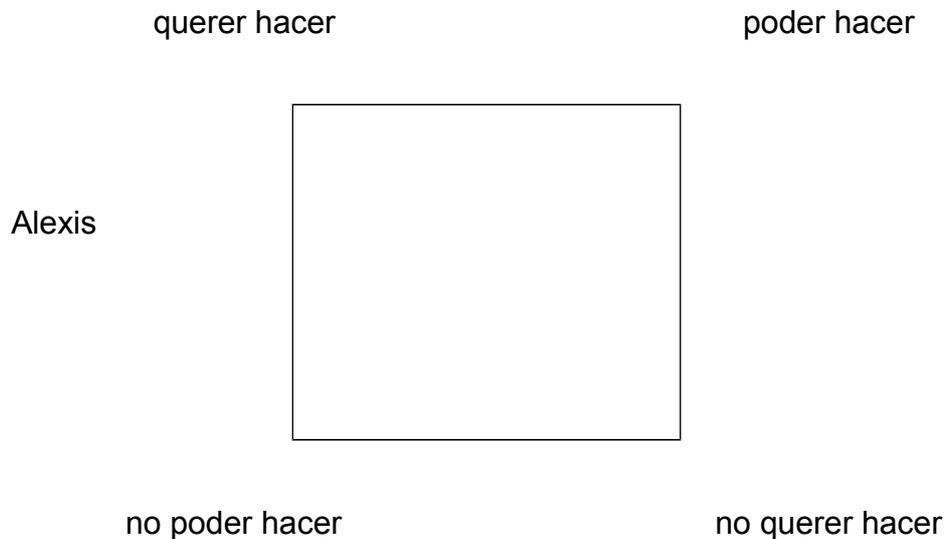
Recurriendo nuevamente a los sentidos metafóricos, « *la grise* » es la depresión, la tristeza. « *Être dans le brouillard* » y « *être gris* » son expresiones equivalentes. De suerte que puede observarse la relación existente entre los dos tipos de figuratividades (lumínica y cromática), entre la niebla y el gris, ambos términos complejos, homologables entre sí y que aparecen en la superficie textual como la figurativización de la melancolía del héroe y narrador. La luz y el blanco resultan los polos negativos mientras que la oscuridad y el negro los polos positivos.

Un rasgo común a las tres figuratividades analizadas es el hecho de dejar a la vista una *inversión*: no sólo el cielo se encuentra caído en la tierra, sino que tanto el blanco como la luz, culturalmente asociados a la verdad, toman en la novela el lugar de la mentira. En primer lugar, entendemos que esta inversión generalizada alude a la homosexualidad del narrador y, por consiguiente, al contra-sentido de su “inútil combate”. De hecho, la definición de inversión en el diccionario incluye como una de sus acepciones “homosexualidad”. Por otra parte, esa misma inversión permite detectar un sistema de valores, una articulación de oposiciones, grados y polarizaciones

que forman una “red coherente”²⁷² y que podemos resumir en el siguiente esquema en el que señalamos los polos positivo (+) y negativo (-) de las diferentes axiologías:

(+) / (-)
ser / parecer
verdad / falsedad
negro / blanco
oscuridad / luz

Como ya hemos dicho, Alexis se encuentra a mitad de camino entre un /querer hacer/ y un /no poder hacer/, en medio de un combate entre su ser verdadero y la moral imperante de su época:



Esto determina una posición intermedia del sujeto, una “falla modal”²⁷³ que no sólo impone al actor una marca disfórica (su conflicto interior, su estado de crisis) sino que instala en el discurso la presencia de términos complejos, homologables entre sí, como la *bruma* y el *gris*, representaciones figurativas

²⁷² Jacques Fontanille, *Op. cit.*, p. 37

²⁷³ Joseph Courtés, *Op. cit.*, p. 157

asociadas a un mismo tema, la melancolía, y que garantizan su comprensión.²⁷⁴

Es esa misma posición intermedia la que permite abordar la dimensión pasional del discurso de Alexis. En su *Semiótica de las Pasiones*, Greimas y Fontanille explican que en determinados momentos del discurso, hacen irrupción casos extremos que se distinguen de la tensividad siempre presente y en los cuales “el sentir desborda al percibir”²⁷⁵:

Mientras que, en la percepción, el cuerpo humano tenía el papel de instancia de mediación –es decir, era un lugar de transacción entre lo extero y lo interoceptivo e instauraba un espacio semiótico tensivo pero homogéneo-, ahora es la carne viva, la propioceptividad “salvaje” la que se manifiesta y reclama sus derechos en tanto “sentir” global. Ya no es más el mundo natural el que adviene al sujeto, sino el sujeto quien se proclama dueño y señor del mundo, su significado, y lo reorganiza figurativamente a su manera.²⁷⁶

Ya no está en juego simplemente la capacidad o la voluntad del *sujeto de hacer* para llevar a cabo una determinada acción, sino que es el *sujeto de estado* el que se encuentra afectado en su *ser-estar*. De tal modo, Alexis no cede a su propósito ante los impedimentos que encuentra a lo largo del programa narrativo; por el contrario, su deseo se consolida y lo impulsa a seguir adelante más allá de sus dudas y episodios de abatimiento.

Greimas y Fontanille señalan la diferencia entre la *obstinación* y la *desesperación*: la cohesión modal del sujeto resulta confirmada en la primera y amenazada en la segunda²⁷⁷. Dicho de otro modo, en el primer caso el

²⁷⁴ “En muchos casos [...] lo figurativo exige, para su misma comprensión, ser asumido por un tema dado”

Joseph Courtés, *Op. cit.*, p. 239

²⁷⁵ Algirdas Julien Greimas, Jacques Fontanille, *Op. cit.*, p. 64-65

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 18

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 64-65

propósito se consolida, mientras que en el segundo se disuelve. En *Alexis* la dimensión pasional del relato pone en evidencia a un obstinado decidido a decir su verdad y partir, aunque esto no impida que, por momentos, la obstinación ceda paso a la desesperación.

Si llamamos *patemas* al “conjunto de condiciones discursivas necesarias para la manifestación de una pasión-efecto de sentido”²⁷⁸ debemos distinguir los *patemas-proceso* de los *roles patémicos*. Los primeros permitirán captar los sintagmas pasionales; los segundos las identidades transitorias del sujeto discursivo dentro de esos sintagmas. Si se considera la confesión de Alexis como un todo, nos encontramos frente a un patema-proceso “obstinación”, que comprende el conjunto de la secuencia, e identificamos a la “desesperación” como un rol patémico recurrente. Este vaivén entre consolidación y disolución del propósito provoca un efecto de sentido que podemos asociar a la *indefinición*, ya expresada al referirnos a la figuratividad y los términos complejos que caracterizan al sujeto de discurso Alexis. Asimismo, la oscilación enfatiza la indefinición a través de la generación de un estilo “tembloroso” y pleno de repliegues²⁷⁹, caracterizado por la duda y la voluntad de decir sin nombrar.

4.4. La recurrencia del gris. El colegio en Presbourg

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 74

²⁷⁹ Matthieu Galey, *Op. cit.*, p. 65

La figura del repliegue (*repli*) no sólo alude a la sinuosidad, a la ondulación, a lo envolvente, sino también a la parte más íntima, la más disimulada, consecuencia de la acción de replegarse o encerrarse sobre sí mismo, recogerse, refugiarse en la propia intimidad.

Jean-Pierre Richard explica que en ciertos textos es posible identificar un *matiz* constituido como *tonalidad característica y unánime* del objeto a partir del cual pueden rearticularse imaginariamente todos los vectores concretos de la significación. Es lo que sucede, según Richard, con el verde-gris en *Madame Bovary* y con el rojo en *Salammbô*.²⁸⁰ Umberto Eco, por su parte, se detiene en la atmósfera “azulada y púrpura” de *Sylvie* de Gérard de Nerval para explicar de qué manera un texto es capaz de producir un “efecto de bruma”.²⁸¹ Es en este sentido que atribuimos en nuestro corpus al lexema²⁸² /gris/ el carácter isotopante, que garantiza la cohesión del discurso, y la capacidad de producir un *efecto de melancolía*.

Tal afirmación implica asegurar la recurrencia del lexema a lo largo del texto, ya sea de manera explícita, mediante su mención expresa, o bien de manera implícita, indirecta, a través del paso de una isotopía figurativa a otra que interpreta la primera²⁸³, como veremos en el fragmento que analizaremos a continuación, comprendido entre las páginas 43 y 50, en el cual el narrador describe su paso por el colegio en Presbourg.

4.4.1. El muro gris, las voces roncadas y el malestar de una turbación oculta

²⁸⁰ Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974, p. 200

²⁸¹ Umberto Eco, « Les brumes de Valois » in *De la littérature*, p. 45-85

²⁸² Un *lexema* es el conjunto de posibilidades significativas virtualmente reunidas en una palabra dada. Cada una de estas posibilidades, llamada *semema*, corresponde a una acepción particular del lexema.

Los sememas están compuestos por *semas* (unidades mínimas de significación), por lo que un lexema resulta así una colección de semas. Entre estos últimos, distinguimos los semas *actualizados*, que se manifiestan en un contexto determinado, de los semas *virtuales*, guardados por el lexema en su memoria y que pueden ser actualizados en un entorno textual diferente.

²⁸³ “En el plano sintagmático [...], los rasgos figurativos recurrentes son de naturaleza isotopante [...], que permite una correlación contextual, siempre provisoria y local, de figuras icónicas diferentes”.

Joseph Courtés, *Op. cit.*, p. 250

La experiencia calificada como “penosa” por el narrador y cuya duración es de aproximadamente dos años, tiene lugar en el colegio, en un espacio al que Foucault llama “heterotopía de crisis”: un sitio en el cual los jóvenes varones vivían sus primeras manifestaciones de sexualidad viril en el siglo XIX²⁸⁴. Pese a que el colegio le ha “enseñado la vida”, el héroe no obtiene un buen resultado de sus estudios y sus descubrimientos a propósito del sexo alimentan su malestar. Aunque provocan su repugnancia, las relaciones sexuales entre estudiantes le permiten identificar la causa precisa del miedo experimentado a lo largo de su vida y reconocer su homosexualidad. Sin embargo su *saber* no alcanza todavía la dimensión del *creer* [« *Il m’était impossible de me croire* » (46)] en tanto el héroe no cuenta aún con una “prueba material” a propósito de sí mismo. Al referirse a ese período Alexis evoca desde la enunciación enunciada « *un grand mur grisâtre* ». El carácter disfórico del discurso resulta manifiesto a través de las figuras recurrentes del sufrimiento y la monotonía y del empleo del adjetivo “largos” atribuido a los meses:

J’avais seize ans. J’avais toujours vécu replié sur moi-même; les longs mois de Presbourg m’ont enseigné la vie, je veux dire celle des autres. Ce fut donc une époque pénible. Lorsque je me tourne vers elle, je revois un grand mur grisâtre, le morne alignement des lits, le réveil matinal dans la froideur du petit jour, où la chair se sent misérable, l’existence régulière, insipide et décourageante, comme une nourriture qu’on prend à contrecœur. (44)

Tenía dieciséis años. Siempre había vivido metido dentro de mí mismo. Los largos meses que pasé en Presburgo me enseñaron a ver la vida, es decir, la vida de los demás. Fue por lo tanto, una época penosa. Cuando vuelvo mi

²⁸⁴ « Par exemple, le collège, sous sa forme du XIX siècle, ou le service militaire pour les garçons ont joué certainement un tel rôle, les premières manifestations de la sexualité virile devant avoir lieu précisément ‘ailleurs’ que dans la famille. » Michel Foucault, *Des espaces autres. Hétérotopies* [en línea], p. 4

memoria hacia ella veo un muro grande y grisáceo, la tristeza de las camas puestas en fila, el despertar matinal lleno de frío de la madrugada, cuando la carne se siente miserable y la existencia es regular, insípida y desalentadora como un alimento ingerido a la fuerza. (58)

Durante su estancia en el colegio, Alexis cae enfermo por un período de varias semanas (47). Desde su cama en el hospital se pregunta si su vida será siempre “ese muro gris” que observa a través de la ventana y “esas voces roncadas” que dejan oírse desde el exterior:

J'étais couché dans mon lit d'infirmier; je regardais, à travers la vitre, le mur gris la cour voisine, et des voix rauques d'enfants montaient. Je me disais que la vie serait éternellement ce mur gris, ces voix rauques, et ce malaise d'un trouble caché. Je me disais que rien n'en valait la peine, et qu'il serait aisé de ne plus vouloir vivre. (48)

Estaba acostado en una cama de la enfermería: miraba, a través de los cristales, el muro gris del patio de enfrente y las voces roncadas de los niños subían hasta mí. Yo me decía que la vida sería siempre como aquel muro gris, aquellas voces roncadas y aquel malestar producido por mi turbación oculta. Me decía que nada valía la pena y que sería muy cómodo no vivir. (63)

La enfermería vuelve a poner en escena una forma englobante, ya sugerida al referirse a las mujeres “envueltas” en los prejuicios del respeto (44). A la figuratividad cromática (el muro gris) se suma otra de tipo auditivo (las voces roncadas). Reconocemos nuevamente la oposición /horizontal/ vs. /vertical/ en tanto Alexis se encuentra en su cama de enfermo. La cura, tanto en sentido literal como figurado, llegará en el momento en que el enfermo consiga ponerse de pie, alcanzado la verticalidad asociada a lo celestial y a la norma, como señalamos más arriba. Asimismo, mientras que las voces provenientes del exterior “montan” siguiendo la dirección vertical, Alexis rechaza las “bajezas” (44), asociadas a la horizontalidad, que emplean los demás estudiantes para

referirse a la atracción física que despiertan en ellos las mujeres.

El malestar aparece como la pantalla de un parecer que oculta « *un trouble* » (“una turbación”). Encontramos pertinente detenernos en las distintas acepciones que el diccionario ofrece para *trouble*. Como sustantivo, *trouble* es el estado *no límpido, no transparente* de un líquido, debido a la presencia de partículas o de impurezas en suspensión. Es también el estado de *agitación, alteración del orden, del equilibrio* de un grupo organizado. Aplicado a una persona, *trouble* es el *estado de confusión, de angustia* que altera el funcionamiento normal de las facultades mentales; el *estado emotivo* que *altera, perturba la calma interior de una persona*. Es una *emoción difusa* provocada por un sentimiento de amor o un *deseo carnal*; un *estado emotivo violento* que perturba a una persona, haciéndole perder su seguridad, sus medios. Como adjetivo corresponde a algo que *no es límpido ni transparente*. La expresión *en eau trouble* se aplica a una *situación de carácter dudoso*. *Trouble* también alude a la *suciedad de algo que debería ser transparente*, a un *color mal definido, carente de nitidez*. Los ojos *un peu trouble* indican *tristeza*; pero también el adjetivo *trouble* puede aludir a una *mirada vaga y poco expresiva, falta de franqueza y con intenciones equívocas*. En cuanto al sentido de la vista, *trouble* señala algo que *no es nítido y que no permite ver con claridad*. También se aplica a un elemento natural o climático que *ha perdido claridad y luminosidad*, que resulta *gris y nebuloso*. Al referirse a la luz indica la *falta de luminosidad* –como las lámparas de luz tenue con las que Alexis compara a su madre y sus hermanas–. Una situación *trouble* contiene *elementos ocultos, sospechosos, dudosos*. Y al referirse a una persona denota la dificultad de definirla. Finalmente, al hablar de un sentimiento, *trouble* marca

su *falta de pureza, su ambigüedad, sus elementos más o menos confesables*. Este recorrido permite identificar en el vocablo *trouble* una serie de rasgos constitutivos del sujeto de discurso Alexis y, al mismo tiempo, reconocer elementos que señalamos en el primer fragmento al referirnos a las figuratividades lumínica y cromática.

Las voces *roncas*, opuestas a voces *límpidas, claras, suaves, nítidas*, son homologables al gris. Vemos pues, cómo una isotopía auditiva se suma a otra lumínica para reforzar, en este caso, la cohesión del discurso.

La aspectualidad durativa, asociada a la profunda tristeza y a la falta de esperanza y puesta de manifiesto por “los largos meses”, es enfatizada por el empleo del imperfecto (*estaba acostado, miraba, subían, decía, valía, sería*)²⁸⁵ y por la presencia de la « *obsession* » y la de los adverbios « *continuellement* » (46) y « *éternellement* » (48).

El *muro gris*, las voces *roncas* y el *malestar de una turbación oculta* aparecen como términos metafóricos junto al término metaforizado *la vida*. La metáfora se caracteriza por un proceso de abstracción que suspende elementos de significación y destruye la relación entre el término metafórico y el objeto que designa normalmente. Se presenta como una *anomalía* cuya lectura resulta equívoca y el *lexema metafórico* aparece como una *virtualidad* de lecturas múltiples que generan un efecto de riqueza o espesor semántico. Siempre *extraña* a la isotopía del texto en el que aparece inserta, su interpretación sólo es posible si se rechaza el sentido propio del lexema, cuya

²⁸⁵ En su estudio sobre *Sylvie* de Gérard de Nerval, Umberto Eco se refiere al imperfecto como “un tiempo durativo y a menudo iterativo”, cuyo “encanto” radica en su capacidad de llevarnos hacia un tiempo anterior al presente sin precisar ni cuán lejos ni por cuánto tiempo.
Umberto Eco, *Op. cit.*, p. 70

incompatibilidad con el contexto orienta al lector o al receptor hacia el proceso de abstracción metafórica: la incompatibilidad semántica opera como una señal que invita al destinatario a seleccionar entre los elementos constitutivos del lexema, aquellos que son compatibles con el contexto.²⁸⁶ De tal modo, cuando Alexis se refiere a *la experiencia humana* contenida en los libros como *la ceniza*, el empleo de la metáfora provoca, al menos por un instante, las virtualidades de su color, su textura e incluso su aspectualidad terminativa²⁸⁷:

Mais les livres ne contiennent pas la vie ; ils n'en contiennent que la cendre ; c'est là, je suppose, ce qu'on nomme l'expérience humaine. (41)

Los libros no contienen la vida, sólo contienen sus cenizas. Supongo que le llaman a eso la experiencia humana. (54)

Lo mismo sucede con el muro, las voces y la turbación: su presencia en el discurso opera como una suerte de amplificación, de *ersatz* de una explicación acerca de la manera en que Alexis percibe su propia vida. Por otra parte, dentro del marco de una estrategia de lo descifrado, propia de este sujeto “al filo de una confesión” (« *sur le bord d'un aveu* »), la metáfora no puede ya ser considerada desde un punto de vista meramente ornamental o exclusivamente poético, sino como “una elección de expresión con un propósito argumentativo y pragmático”.²⁸⁸

4.4.2. La música interior y el universo propioceptivo

²⁸⁶ Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973, p. 15-16

²⁸⁷ Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, *Op. cit.*, p. 226-228

²⁸⁸ Anne-Marie Prévot, *Op. cit.*, p. 154. (La traducción es nuestra).

En de su estudio de la perífrasis en Yourcenar, Anne-Marie Prévot analiza de manera detallada dos casos de metáfora que encuentra significativos en *Alexis ou le Traité du Vain Combat*. El primero corresponde a la expresión “*ces passantes*”, término empleado para referirse a las circunstancias que condujeron a Alexis a su primer encuentro homosexual. El segundo se refiere al “decir metafórico de la carne”. Remitimos al trabajo minucioso de Prévot para la lectura detallada de esos casos.

El despertar afectivo y la entrada en un nuevo estado pasional son determinados por una música interior que “lentamente” crece en el héroe. Se produce un cambio de isotopía en el que lo cromático cede su lugar a lo auditivo, permitiendo acceder a la dimensión propioceptiva. El carácter disfórico inicial, señalado por “fúnebre”, es dejado de lado para abrir paso a un estado eufórico en el que la música despliega su capacidad de “calmante” (49) y provoca el mismo efecto que una “ola” regular y voluptuosa:

Et lentement, comme une sorte de réponse que je me faisais à moi-même, une musique montait en moi. C'était d'abord une musique funèbre, mais elle cessait bientôt de pouvoir être appelée ainsi, car la mort n'a plus de sens où la vie n'atteint pas, et cette musique planait beaucoup au-dessus d'elles. C'était une musique paisible, paisible parce qu'elle était puissante. Elle emplissait l'infirmerie, elle me roulait sous elle comme dans le bercement d'une lente houle régulière, voluptueuse, à laquelle je ne résistais pas, et pendant un instant je me sentais calmé. Je n'étais plus un jeune garçon maladif effrayé par soi-même : je me croyais devenu ce que j'étais vraiment, car tous nous serions transformés si nous avons le courage d'être ce que nous sommes. À moi, qui suis trop timide pour rechercher des applaudissements, ou même pour les supporter, il me semblait facile d'être un grand musicien, de révéler aux gens cette musique nouvelle, qui battait en moi à la façon d'un cœur. (48)

Y lentamente, como una especie de respuesta que yo me daba a mí mismo, una música se elevaba dentro de mí. Al principio era una música fúnebre, pero pronto ya no se la podía llamar así porque la muerte no tiene sentido allí donde la vida no alcanza y aquella música planeaba muy por encima de ellas. Era una música apacible y sosegada porque era poderosa. Llenaba la enfermería, me envolvía como el balanceo de un lento oleaje voluptuoso, al que no podía resistirme y por unos instantes me sentía tranquilo. Dejaba de ser el joven enfermizo y asustado de sí mismo y me convertía en lo que yo era de verdad, porque todos nos transformaríamos si nos atreviéramos a ser lo que somos. A mí, demasiado tímido para buscar aplausos e incluso para soportarlos, me parecía fácil ser un gran músico, revelar a las gentes aquella música nueva que latía dentro de mí como un corazón. (64)

El fragmento permite observar la capacidad curativa de la música opuesta a la enfermedad. Las páginas anteriores han demostrado que Alexis se refiere a su homosexualidad como su « *maladie* »; es lógico, por lo tanto, que el ceder a las sensaciones que despierta la música provoquen en él el alivio y la calma que sólo puede brindar el abandono del inútil combate librado contra sí mismo.

La ola, por su parte, evoca *la redondez y la curvatura* culturalmente asociadas a la voluptuosidad y opuestas tanto al *alineamiento monótono* de las camas como a la rigidez de las *líneas verticales* de las columnas y los barrotes. Más adelante Alexis dirá no recordar otra cosa más que “la curva particular de una nuca, de una boca o de un párpado” al referirse a sus partenaires sexuales. Por lo tanto, dejarse arrastrar y mecer por la ola equivale a dejar en libertad la pulsión sexual.

Alexis atribuye a esta experiencia el poder ser finalmente lo que es, *un músico*. El término cumple aquí una función metonímica: *un músico* equivale en el fragmento a la totalidad de su persona, a su "ser verdadero", comprendida su preferencia sexual.²⁸⁹ Este razonamiento es sostenido, más adelante en la novela, mediante una comparación en la que el alma y el cuerpo son asimilados al teclado y a los sonidos de un instrumento:

On dit que la musique est l'univers de l'âme ; cela se peut, mon amie : cela prouve simplement que l'âme et la chair ne sont pas séparables, et que l'une contient l'autre, comme le clavier contient les sons. (107-108)

²⁸⁹ Para un análisis detallado de esta comparación, remitimos al apartado « Le dire métaphorique de la chair » in Anne-Marie Prévot, *Op. cit.*, p.162-171

Se dice que la música es el universo del alma; puede ser, amiga mía; pero esto prueba simplemente que el alma y el cuerpo son inseparables y que una contiene al otro como el teclado contiene a los sonidos. (143-144)

El recorrido pasional será interrumpido por momentos por la tos de otro enfermo:

La toux d'un autre malade, dans un coin opposé de la chambre, l'interrompait [la musique] tout à coup, et je m'apercevais que mes artères battaient trop vite, tout simplement.

Je guéris. Je connus les émotions de la convalescence et ses larmes à fleur de paupière. (48-49)

La tos de algún enfermo, en el rincón opuesto de la habitación, [la] interrumpía [la música] de repente y me daba cuenta de que mis arterias latían demasiado deprisa, simplemente.²⁹⁰

Me curé. Conocí las emociones de la convalecencia y sus lágrimas a flor de párpado. (64)

Observamos aquí el empleo del imperfecto (*l'interrompait, m'apercevais, battaient*) en su función iterativa, en oposición a la aspectualidad terminativa marcada por los verbos en perfecto simple (« *je guéris* »; « *je connus* ») en el párrafo inmediato siguiente. Esta iteración no sólo indica la aspectualidad durativa sino que produce un *efecto oscilatorio* similar al movimiento de las olas y a la naturaleza dubitativa del narrador, atrapado entre su /querer decir/ y su /no poder decir/.

4.5. La última ocurrencia del gris. Una calle gris de Viena

²⁹⁰ La traducción de Emma Calatayud dice: “La tos de algún enfermo, en el rincón opuesto de la habitación, *me* interrumpía de repente [...]” lo cual nos parece erróneo ya que lo interrumpido es *la música*. Por ello hemos agregado *la* entre corchetes y suprimido *me*.

Luego de su paso por el colegio en Presbourg y su breve regreso a Woroiño, en donde tendrá lugar su primera relación homosexual, Alexis se instala en Viena. El relato del tránsito del héroe por esa ciudad se extiende desde su llegada, en la página 65, hasta el encuentro con los príncipes de Mainau y su posterior traslado a Wand, en la página 89. Durante su estadía en Viena, Alexis vive en dos lugares diferentes. Si bien la tercera y última ocurrencia del lexema /gris/ en el corpus aparece en la segunda parte del fragmento, pasaremos revista a los rasgos más importantes de su totalidad dado que contribuirán al análisis detallado que practicaremos al final del apartado.

4.5.1. La multitud. Viena, ciudad moderna y espacio erótico

Al referirse a la multitud, fenómeno característico de la ciudad moderna, Walter Benjamin señala que “no se trata [...] de ningún cuerpo colectivo articulado y estructurado”²⁹¹ sino del público de las calles que deambula como una masa amorfa. En el caso particular de Alexis su experiencia frente a la multitud tiene lugar en Viena, ciudad emblemática “que representó –en lenguaje y razones- a la modernidad como crisis que tocaba fondo y no tenía otra respuesta que el crepúsculo”²⁹². La Viena de principios del siglo XX es una ciudad de fuertes contrastes, en los que la miseria social se opone a la opulencia de su arquitectura imperial. En ese sentido, puede observarse en el corpus la extensa brecha que se extiende entre los príncipes de Mainau, quienes pasan el invierno en Viena y el verano en su residencia de Wand, y el

²⁹¹ Walter Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire” in *Ensayos escogidos*, México, Ediciones Coyoacán, 2001, p. 15

²⁹² Nicolás Casullo, *Op. cit.*, p. 37

héroe, instalado en una « *maison assez misérable* » (66) acerca de la cual su relato ofrece una descripción elocuente:

Je vous ai dit que je m'étais logé dans une maison assez misérable. Mon Dieu, je ne prétendais à rien d'autre. [...] Ma chambre m'avait d'abord répugné; elle était triste, avec une sorte de fausse élégance qui serrait le cœur, parce qu'on sentait qu'on n'avait pu faire mieux. Elle n'était pas non plus très propre: on voyait que d'autres personnes y avaient passé avant moi, et cela me dégoûtait un peu. (66-67)

Ya te he contado que me alojaba en una casa bastante miserable. Dios mío, no pretendía más. [...] Mi habitación me había repugnado al principio; era triste, con una especie de falsa elegancia que encogía el corazón, porque se notaba que no habían podido hacer más. Tampoco estaba muy limpia: se veía que otras personas habían pasado por allí antes que yo y esto me repugnaba un poco. (89-90)

Ni la masa ni la ciudad son descritas por Alexis; es a partir del relato de su experiencia urbana que podemos inferir las características de Viena y sus habitantes:

Mais ce qui rend la pauvreté si dure, ce ne sont pas les privations, c'est la promiscuité. Notre situation, à Presbourg, m'avait évité les contacts sordides que l'on subit dans les villes. (66)

Pero lo que hace la pobreza tan dura no son las privaciones, es la promiscuidad. Nuestra situación, en Presburgo, me había evitado los contactos sórdidos que soportamos en las ciudades. (89)

La *promiscuidad* no es sólo la convivencia de personas de distinto sexo, es también sinónimo de mezcla y confusión. Por lo tanto, son la proximidad y el hacinamiento los que provocan una sensación desagradable tanto física como moral sobre el narrador. Además, la ciudad es el espacio en el que esa promiscuidad abre paso a los *contactos sórdidos* que *padecen* tanto Alexis

como los demás habitantes. A la manera de un personaje *baudelairiano*²⁹³ el narrador describe su andar apesadumbrado por los barrios casi desiertos en los que el tránsito orientado del día es desplazado por un universo fantasmal y onírico al caer la noche:

Je revenais tard, chaque nuit, par les faubourgs presque déserts à cette heure, si fatigué que je ne sentais plus la fatigue. Les gens que l'on rencontre dans les rues, pendant le jour, donnent l'impression d'aller vers un but précis, que l'on suppose raisonnable, mais la nuit, ils paraissent marcher dans leurs rêves. Les passants me semblaient, comme moi, avoir l'aspect vague des figures qu'on voit dans les songes, et je n'étais pas sûr que toute la vie ne fût pas un cauchemar inepte, épuisant, interminable. (68)

Volvía tarde, de noche, por los barrios casi desiertos a esas horas, tan cansado que ya no sentía el cansancio. La gente que encontramos en las calles durante el día nos da la impresión de tener una meta precisa, que se supone razonable, pero por la noche parece caminar en sueños. Los transeúntes me parecían, como yo, tener el aspecto vago de las figuras que a veces vemos en sueños y no estaba seguro de que la vida no fuera una pesadilla inepta, agotadora, interminable. (90-91)

El héroe no es un *flâneur* ya que carece del espacio necesario para serlo; es un hombre que en su condición de habitante de la gran ciudad se encuentra en un estado de confusión y aislamiento, angustiado y asustado por la multitud:

[...] je souffrais de la maison où j'habitais ; je souffrais des gens que j'y devais parfois rencontrer. Vous pensez bien qu'ils étaient vulgaires. (67)

[...] sufría por la casa en que habitaba; sufría por la gente que a veces encontraba allí. Ya te imaginarás que eran vulgares. (89)

Il y a une jouissance à savoir qu'on est pauvre, qu'on est seul et que personne ne songe à nous. Cela simplifie la vie. (68)

²⁹³ Cf. Charles Baudelaire, « XCV – Le Crépuscule du soir » in *Les Fleurs du Mal*, p. 147

Hay como un goce en saber que somos pobres, que estamos solos y que nadie piensa en nosotros. Nos simplifica la vida. (90)

La ciudad es asimismo el espacio de la tentación para Alexis, un campo de batalla en donde poner a prueba el « *vain combat* » de luchar contra su sexualidad. Autocondenado a los veinte años « *à l'absolue solitude des sens et du cœur* » (66), cederá al poco tiempo a « *complicités banales* » (70), desconocidos cuyo nombre ignorará o simplemente olvidará y de quienes guardará el mero recuerdo de algún rasgo físico, hasta caer en el hábito de « *complicités payés* » (76), reiterados fracasos que imprimirán una profunda desazón:

À Vienne, durant ces années de combats intérieurs, j'ai souvent souhaité mourir. On ne souffre pas de ces vices, on souffre seulement de ne pouvoir s'y résigner. (77)

En Viena, durante aquellos años de combates interiores, muchas veces he deseado morir. No son nuestros vicios los que nos hacen sufrir, sólo sufrimos por no poder resignarnos a ellos. (103)

De tal modo, Viena es presentada como *espacio erótico*, coherente con la concepción moderna de la gran ciudad, que incorpora un nuevo ideal de belleza que incluye « *l'ignoble, l'horrible, l'inquiétant* »²⁹⁴ y que asume “los aspectos desagradables y vergonzosos de la realidad urbana”²⁹⁵ a los que no escapa la homosexualidad de Alexis.

4.5.2. Un cuarto bastante pobre

El segmento dedicado al primer cuarto permite reconocer el modo en que la oposición entre el vicio y la virtud atraviesa y caracteriza toda la novela:

²⁹⁴ Per Buvik, « Paris – lieu poétique, lieu érotique. Quelques remarques à propos de Walter Benjamin et de Baudelaire » in *Revue Romaine* 20 2, 1985, p. 239

²⁹⁵ *Loc. cit.*

presa del deseo carnal –al que opone el amor– la actitud del héroe es autocondenatoria, y es esta condena la que brinda la posibilidad al narrador de aceptarse “más honorablemente” al escribir su carta. El carácter constantemente disfórico del discurso es puesto de manifiesto a través de la insistencia en la pobreza, en la vulgaridad de los personajes y en la sordidez de los encuentros.

La descripción del entorno refleja la atmósfera de opresión que acosa a Alexis, quien percibe la ciudad como un espacio desconocido, promiscuo, abierto a la tentación. Su cuarto “bastante pobre” en una casa “bastante miserable” es triste, de falsa elegancia, sucio y provoca la repugnancia del héroe. Un párrafo citado en el apartado anterior, en el que los imperfectos marcan el carácter durativo de los estados y las acciones, permite observar el nexo entre lo sensible y lo inteligible, el impacto que el aspecto exterior de las cosas provoca en el estado de ánimo del narrador:

J'étais malheureusement très sensible aux aspects extérieurs des choses ; je souffrais de la maison où j'habitais ; je souffrais des gens que j'y devais parfois rencontrer. Vous pensez bien qu'ils étaient vulgaires. Mais j'ai toujours été aidé, dans mes rapports avec les gens, par l'idée qu'ils ne sont pas très heureux. Les choses non plus ne sont pas heureuses ; c'est ce qui fait que nous nous prenons d'amitié pour elles. (67)

Yo era desgraciadamente muy sensible al aspecto exterior de las cosas; sufría por la casa en que habitaba; sufría por la gente que a veces encontraba allí. Ya te imaginarás que eran vulgares. Pero en mis relaciones con la gente, siempre me ha ayudado la idea de que no son felices. Las cosas tampoco son felices; esto es lo que nos hace sentir amistad por ellas. (89)

La gente y las cosas son puestas en un plano de igualdad: ambas son *infelices* y eso es lo que las vuelve amigables; es el carácter disfórico de la

percepción lo que permite un acercamiento. La mesa que ocupa el cuarto al igual que la cama actúan como disparadores para imaginar otras vidas tan miserables como la suya. La pobreza material resulta pues un indicio de la pobreza espiritual con la que el narrador se autocalifica.

La actitud autocondenatoria de Alexis, no sólo es señalada explícitamente [« *Je me condamne à vingt ans à l'absolue solitude des sens et du cœur.* » (66)] sino que es enfatizada por el *hábito* frente al malestar y el *goce* que este último genera:

Je m'habituai. On s'habitue facilement. Il y a une jouissance à savoir qu'on est pauvre, qu'on est seul et que personne ne songe à nous. Cela simplifie la vie. Mais c'est aussi une grande tentation. (68)

Me acostumbré. Se acostumbra uno fácilmente. Hay como un goce en saber que somos pobres, que estamos solos y que nadie piensa en nosotros. Nos simplifica la vida, pero es también una gran tentación. (90)

La presencia de la oscuridad, figuratividad lumínica asociada a lo verdadero, se corresponde en el fragmento con el elemento temático que, de acuerdo al discurso de Alexis, podemos asociar al *pecado* o a los *placeres de la carne*. De tal modo, las noches vienesas, tildadas de *aburridas* y pobladas de seres cuyas vidas se han transformado en pesadilla, resultan el ámbito en el que el héroe rompe con sus promesas y cede a la tentación.

La experiencia propioceptiva es puesta de relieve en una frase, en la que el cuerpo propio es presentado nuevamente como una forma englobante, un envoltorio imposible de quitar como si fuera una vestimenta:

Il fallait bien finir par remonter chez moi, ôter de nouveau mes vêtements comme j'aurais souhaité, peut-être, pouvoir me débarrasser de mon corps... (69)

[...] tenía que subir a la habitación, quitarme de nuevo la ropa como hubiera deseado quitarme el cuerpo... (92)

Esta recurrencia produce el efecto de una forma englobante que parece densificarse gracias a la suma de capas concéntricas sucesivas: la primera (la ciudad) contiene a la segunda (el cuarto) y ésta, a su vez, a la tercera (el cuerpo).

La inversión se vuelve manifiesta a través de la relación establecida entre el sueño y la vigilia: sólo el sueño perfecto –carente de sueños– es capaz de despertarnos de la vida, la cual es percibida como una pesadilla.

Los *partenaires* amorosos son identificados como “rostros humanos donde se encarnó el deseo”, “fantasmas anónimos”, “complicidades banales”, “desconocidos”, “figuras de mis sueños”, “pobres seres mediocres” y “algunas veces mujeres”. Pese a que la descripción física es muy limitada, junto a la serie de características disfóricas que despiertan la atracción de Alexis –tristeza, lasitud, perversidad, ignorancia– reaparece la *curva*, culturalmente asociada a la voluptuosidad y que funciona de manera sinecdóquica –o como una metonimia eidética mínima– para referirse a los *partenaires*. El cuerpo de estos últimos deviene una síntesis, la superficie sobre la que el conjunto de atributos se resume y cobra vida:

Je revois la courbe particulière d'une nuque, d'une bouche ou d'une paupière, certains visages aimés pour leur tristesse, le pli de lassitude qui abaissait leurs lèvres, ou même ce je ne sais quoi d'ingénu qu'a la perversité d'un être jeune, ignorant et rieur ; tout ce qui affleure d'âme à la surface d'un corps. (70-71)

Recuerdo la curva especial de una nuca, de unos labios o de unos párpados, algunas caras a las que amé por su tristeza, por el pliegue de cansancio que cercaba su boca o por ese no sé qué de ingenuo que tiene la perversidad de

un ser joven, ignorante y reidor. Todo lo que aflora del alma a la superficie del cuerpo. (94-95)

Anne Marie Prévot señala que en el decir perifrástico de Alexis la aprehensión del mundo y los signos que anuncian su sensualidad se expresan “a flor de piel”²⁹⁶, enfatizando el contacto que el objeto crea con su cuerpo o el efecto que produce sobre éste. La prioridad es reservada a la sensación sobre la cosa misma. En consecuencia, a menudo la evocación de los objetos privilegia la sensación que producen y no la designación del referente, el cual es mantenido en la indefinición, lo que resulta confirmado por el empleo de los indefinidos: « *une* nuque », « *une* bouche », « *une* paupière », « *certain*s visages », « *un* corps ». Lo esencial es el punto de contacto entre el objeto y el cuerpo.

En cuanto a sus encuentros esporádicos con mujeres, la presencia en el fragmento de Marie, su vecina de cuarto, permite apreciar que el universo femenino es percibido como una suerte de misterio, de mundo inaccesible. Ilusorio, ingenuo y ligado al amor se opone a los encuentros con hombres, concretos, regidos por el deseo y despojados de todo sentimentalismo exagerado o trivial.

La caracterización de Marie pone en evidencia una vez más la falta de atracción por parte del héroe hacia el género femenino: fisonomía ordinaria que pasa desapercibida, falta de inteligencia y quizás de bondad, carencia de autoridad, esfuerzo por tener buenos modales, mal gusto musical, ingenuidad, falta de sinceridad (rasgo enfatizado por un oxímoron: « *Marie pouvait mentir le plus sincèrement du monde* »), conversación insignificante, pereza.

²⁹⁶ Anne-Marie Prévot, *Op. cit.*, p. 138

El amor es presentado de manera disfórica (« *un sentiment qui se prétend immortel* ») llevado al extremo de lo imposible y opuesto al deseo carnal:

Je me suis tu, jusqu'à présent, sur les visages humains où s'est incarné mon désir. [...] Notre âme, notre esprit, notre corps, ont des exigences le plus souvent contradictoires. (69-70)

Hasta ahora no he dicho nada de los rostros en los que se encarnó mi deseo; [...] nuestra alma, nuestro espíritu y nuestro cuerpo tienen exigencias generalmente contradictorias. (93-94)

Je n'aurais pu, ce me semble, aimer qu'un être parfait ; je serais trop médiocre pour mériter qu'il m'accueille, même s'il m'était possible de le trouver un jour. [...] Ainsi, j'ai dissocié l'amour [...] et je crois sincèrement n'avoir jamais aimé. (70)

Creo que sólo hubiera podido amar a un ser perfecto y soy demasiado mediocre para merecer que me aceptara, incluso si lo encuentro algún día. [...] así que he disociado el amor. [...] y creo sinceramente que no he amado nunca. (93-94)

En suma, vuelven a aparecer en esta primera parte del fragmento elementos que ya hemos señalado al referirnos a los estanques de Woroiño y al hospital en Presbourg: la presencia de una *forma englobante* con su consecuente sensación de encierro, opresión y estancamiento, la *figuratividad lumínica* con un alto protagonismo de la oscuridad y la *inversión*.

4.5.3. Una casa aún más pobre

Forzado a dejar su cuarto ante la imposibilidad de pagarlo, Alexis se muda a una casa aún “más pobre” (74). Los esfuerzos por no ceder a la tentación son tan duros como vanos. El cuerpo propio, percibido hasta ahora

como una forma englobante, se torna permeable y deja de ser ese “asilo” en el que el alma del personaje se sentía, aunque estancada y prisionera, a salvo:

J'avais eu peur des événements ; j'eus peur de mon corps ; je finis par reconnaître que nos instincts se communiquent à notre âme, et nous pénètrent tout entiers. Alors, je n'eus plus d'asile. Je trouvais, dans les pensées les plus innocentes, le point du départ d'une tentation ; je n'en découvrais par une seule qui demeurât longtemps saine ; elles semblaient se gâter en moi et mon âme, quand je la connus mieux, me dégoûta comme mon corps. (75-76)

Había tenido miedo de los acontecimientos; tuve miedo de mi cuerpo; terminé por reconocer que nuestros instintos se comunican a nuestra alma y nos penetran por entero. Entonces, ya no tuve ni un refugio. Encontraba en los más inocentes pensamientos el punto de partida de una tentación; no descubrí ni un solo pensamiento que permaneciera sano; parecían pudrirse dentro de mí y mi alma, cuando la conocí mejor, me dio tanto asco como mi cuerpo. (101)

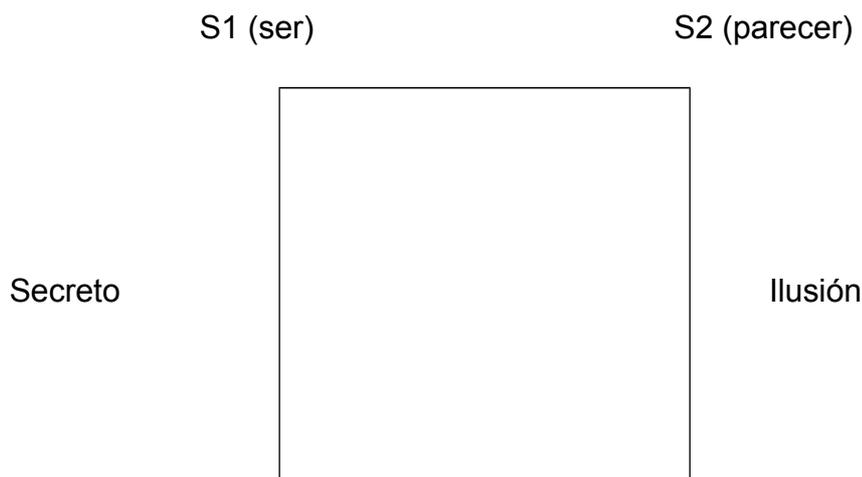
La consecuencia inmediata es que desde ese momento el alma pasa a ser percibida de manera tan negativa como el cuerpo y, por consiguiente, ambos son puestos en escala de igualdad: tanto puede un cuerpo deshacerse de un alma, como un alma de un cuerpo. La escisión entre uno y otra es abandonada y el ensamble alcanza su manifestación en el texto en la página 77 en la que, en el nivel de la enunciación enunciada, Alexis habla de su “ser” como un todo:

Je suis fatigué de cet être médiocre, sans avenir, sans confiance en l'avenir, de cet être que je suis bien forcé d'appeler Moi, puisque je ne puis m'en séparer. Il m'obsède de ses tristesses, de ses peines; je le vois souffrir, –et je ne suis même pas capable de le consoler. Je suis certes meilleur que lui; je puis parler de lui comme je ferais d'un étranger ; je ne comprends pas quelles raisons m'en font le prisonnier. Et le plus terrible peut-être, c'est que les autres ne connaîtront de moi que ce personnage en lutte avec la vie. Ce n'est même pas la peine de souhaiter qu'il meure, puisque, lorsqu'il mourra, je mourrai avec lui. (77)

Estoy cansado de este ser mediocre, sin porvenir y sin confianza en el porvenir, de este ser al que tengo forzosamente que llamar 'yo', puesto que no puedo separarme de él. Me obsesiona con sus tristezas y sus penas; lo veo sufrir y ni siquiera soy capaz de consolarlo. Ciertamente soy mejor que él, puedo hablar de él como si se tratara de un extraño, pero no comprendo las razones que me hacen su prisionero. Y lo más terrible, quizás, es que los demás no conocerán de mí más que a ese personaje en lucha con la vida. Ni siquiera puedo desear su muerte, ya que cuando muera, moriré yo con él. (103)

De todas maneras, la forma englobante no es dejada de lado. Alma y cuerpo se suman para conformar otro Yo, lo que nos habilita a otorgar al ensamble /cuerpo + alma/ un rol de actante S2, diferente del actante S1, sujeto de la enunciación enunciada. En definitiva, ese *ser* del que habla Alexis (« *cet être que je suis bien forcé d'appeler Moi* ») no es más que un *parecer* detrás del cual el sujeto de la enunciación enunciada sigue siendo prisionero. La diferenciación entre S1 y S2 permite comprender el desdoblamiento por el que S2 opera como la pantalla del *parecer* detrás del que se oculta el *ser*, es decir S1.

Más allá de su propio padecimiento, S1 cumple en el relato las funciones de observador y evaluador de S2, *obsesionándose* por sus tristezas y sus penas y *viéndolo* sufrir. Esta interrelación da lugar a una estructura polémica que podemos graficar en un cuadrado semiótico de la siguiente manera:



~S2 (no parecer)

~S1 (no ser)

El recorrido de Alexis, caracterizado por el secreto, es

$S2 \rightarrow \sim S2 \rightarrow S1$

mientras que

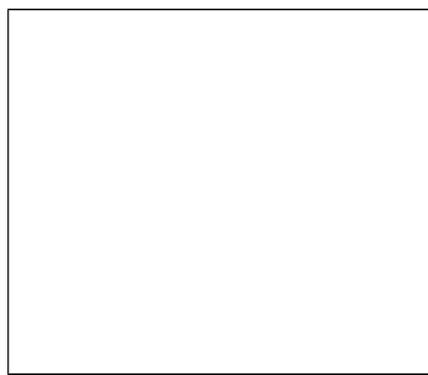
$S1 \rightarrow \sim S1 \rightarrow S2$

corresponde a ese Yo, suma de cuerpo y alma, que se mueve en el terreno de la mentira o de lo ilusorio.

El texto nos permite sostener este análisis. Existe un sincretismo actorial: Alexis es uno (si S1 muere, S2 también); sin embargo S1 y S2 son sujetos de haceres diferentes: es S2 y no S1 quien *se deja ver* en lucha con la vida. Dicho de otro modo, un Alexis lucha por *ser*, el otro por *aparentar*. Por lo tanto, es en el plano del *parecer* que se lleva a cabo el “inútil combate” de Alexis; es la apariencia ilusoria de otro, escondido en secreto tras ella, la que lucha contra la vida. Podemos interpretar esta relación polémica como el enfrentamiento entre un actante (S1) y su anti-actante (S2), a los que podemos agregar sus correspondientes estructuras modales:

S1 – Actante
/querer-hacer/

S2 – Anti-actante
/poder-hacer/



Alexis

Yo otro
(cuerpo + alma)

-S2 – Nega-anti-actante
/no poder-hacer/

-S1 – Nega-actante
/no querer-hacer/

El recorrido canónico Anti-actante → Nega-anti-actante → Actante nos permite reconocer al sujeto del *ser* Alexis en la deixis positiva correspondiente al secreto, modalizado por un /querer-hacer/ y un /no poder-hacer/ como ya hemos señalado más arriba.

Asimismo, ese desdoblamiento entre S1 y S2 admite una segunda lectura en línea con la melancolía de Alexis. Laplanche y Pontalis señalan que “de un modo muy esquemático podría decirse que, según Freud, [...] en la melancolía [...] el yo se identifica con el objeto perdido”.²⁹⁷ Cuerpo y alma unidos en *un otro* separado de Alexis, no sólo conforman una *capa englobante* y una *pantalla* del parecer, sino que también se erigen en *objeto* de su búsqueda. El punto culminante, la *prueba calificante*, será el reencuentro con sus manos y, por extensión con su Yo, que dotará al sujeto de la capacidad necesaria para llevar a cabo su *performance*: abandonar el inútil combate, escribir su carta y despedirse para siempre.

La experiencia estética es presentada de manera negativa en el fragmento e incluso por momentos rechazada: encerrado en su cuarto, Alexis *odia* la imagen de sí mismo que el espejo le devuelve, *teme* a las vísperas de las fiestas y *se cansa* de los ruidos provenientes de la calle que le impiden

²⁹⁷ Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Op. cit.*, p. 436

pensar. Solamente se abre a la percepción cuando un “crepúsculo confuso” comienza a invadir el cuarto.

En el sistema de valores establecidos por el texto, la *verdad* como elemento temático encuentra su equivalente figurativo en la *oscuridad* y opera, al igual que en el primer segmento del fragmento, como una invitación a la actividad sexual. La sombra proyectada por la luz crepuscular, término complejo orientado hacia el polo positivo /oscuridad/, percibida como una *mancha*, como una *suciedad adicional* (« *une salissure de plus* »), permite observar el modo en que la actividad sexual es situada en el ámbito de lo pecaminoso.

Sirviéndose de dos pretericiones el héroe da a conocer que ha cedido a la tentación, para más tarde afirmar haber podido vencer a su instinto. Esta victoria sobre sí mismo, señalada por la frase « *je vainquis* » (78) abre paso a un año en el que Alexis asegura haber cometido « *rien de répréhensible* » (79) y que se extiende hasta el invierno siguiente. Sin embargo el período es presentado como « *le danger des eaux stagnantes* » (78), « *troublé de plus de hantises que toute autre, et de hantises plus basses* » (79), retomando de este modo la isotopía inicial asociada a los estanques de Woroiño, de la cual pueden reconocerse tanto la presencia de las aguas estancadas como la de las turbaciones.

Observamos de qué manera, apoyándose en su obsesión ante el suicidio, el héroe rechaza toda experiencia sensorial bajo la forma del *temor* (*j'avais peur; je redoutais; je craignis*), lexicalización de la modalidad /no poder - hacer/ que afecta al sujeto Alexis. Como resultante notamos, por un lado, que

la capacidad de percepción se encuentra reducida, limitada al aspecto destructor de los objetos de la vida cotidiana. Ya hemos dicho que, a menudo, la evocación de los objetos privilegia la sensación que producen y no la designación del referente. En este caso, la percepción prioriza la capacidad de provocar la muerte, más precisamente a través del suicidio “una forma brutal de liberación”. (79). Por el otro, toda sensación agradable es percibida como una causa de debilitamiento de la voluntad; por lo tanto, Alexis *odia* la naturaleza, *evita* la música conmovedora, *teme* a los encuentros mundanos y al peligro de los rostros humanos. Finalmente, el temor se extenderá a su propia soledad y por extensión a su propia persona:

Je ne voyais plus, dans les plus humbles objets de la vie journalière, que l'instrument d'une destruction possible. J'avais peur des étoffes, parce qu'on peut les nouer ; des ciseaux, à cause de leurs pointes ; surtout, des objets tranchants. J'étais tenté par ces formes brutales de la délivrance : je mettais une serrure entre ma démence et moi. (79)

En los objetos más humildes, ya no veía más que el instrumento de una destrucción posible. Me daban miedo las telas, porque se pueden anudar, la punta de las tijeras y sobre todo los objetos cortantes. Aquellas formas brutales de liberación eran una tentación para mí y tenía que poner un candado entre mi demencia y yo. (106)

Je redoutais l'amollissement que procurent les sensations douces ; j'en vins à hair la nature, à cause de tendresses du printemps. J'évitais, le plus possible, la musique émouvante: mes mains, posées devant moi sur les touches, me troublaient par le souvenir des caresses. Je craignis l'imprévu des rencontres mondaines, le danger des visages humains. Je fus seul. Puis la solitude me fit peur. On n'est jamais tout à fait seul : par malheur, on est toujours avec soi-même. (79-80)

Temía el reblandecimiento que nos producen las sensaciones dulces: llegué hasta aborrecer la naturaleza a causa de la ternura que nos inspira la primavera. Evitaba cuanto podía la emoción que me producía la música: mis

manos, posadas sobre las teclas, me intranquilizaban por recordarme las caricias. Tuve miedo de los encuentros mundanos imprevistos, del peligro de las caras humanas. Me quedé solo. Luego, la soledad también me dio miedo. Nunca estamos completamente solos, por desgracia; siempre estamos con nosotros mismos. (106-107)

4.5.4. Una simple calle gris en un suburbio de Viena

Un indicador temporal « *l'hiver qui suivit fut un hiver pluvieux* » (84) señala el inicio del segmento final en el que encontramos por tercera vez la ocurrencia del lexema /gris/ en la novela.

La mención de la lluvia y del invierno inauguran el carácter disfórico del relato, enfatizado por la presencia de la enfermedad, la soledad y la tristeza. Notamos cómo el sistema de valores sigue respondiendo a una inversión, en tanto el personaje se refiere a su estado de soledad, calificado de manera negativa en la página 80, como « *le bonheur d'être seul* » (84)

La intervención del cuerpo percibiente, mencionada explícitamente por el narrador, abrirá paso a un micro relato en el que al estado disfórico inicial de decepción, enfermedad y resignación seguirá otro eufórico, caracterizado por el deseo de vivir:

Quand j'allai mieux, quand je pus me soulever sur mon lit, mon esprit, encore faible, demeura incapable de réflexions bien longues; ce fut par l'entremise de mon corps que me parvinrent les premières joies. Je revois la beauté presque sacrée, du pain, l'humble rayon de soleil où je réchauffai mon visage, et l'étourdissement que me causa la vie. Il vint un jour où je pus m'accouder à la fenêtre ouverte. Je n'habitais qu'une rue grise dans un faubourg de Vienne, mais il est des moments où il suffit d'un arbre, dépassant une muraille, pour nous rappeler que des forêts existent. J'eus, ce jour-là, par tout mon corps étonné de revivre, ma seconde révélation de la beauté du monde. Vous savez

quelle fut la première. Comme à la première, je pleurai, non pas tant de bonheur, ni de reconnaissance ; je pleurai à l'idée que la vie fût si simple, et serait si facile si nous étions nous-mêmes assez simples pour l'accepter. (84-85)

Cuando me puse mejor, cuando pude incorporarme en la cama, mi espíritu seguía incapaz de largas reflexiones. Fue mi cuerpo el que me proporcionó las primeras alegrías. Recuerdo la belleza casi sagrada del pan, el humilde rayo de sol que me calentaba la cara y el vértigo que me causó la vida. Llegó el día en que me pude asomar a la ventana abierta. [Yo vivía en una *simple* calle gris en un *suburbio* de Viena, pero hay momentos en que basta un árbol, sobrepasando una muralla, para recordarnos que existen bosques]. Aquel día, gracias a mi cuerpo, tuve mi segunda revelación de la belleza del mundo. Ya sabes cuál fue la primera. También lloré, como la primera vez, no tanto de felicidad ni de agradecimiento; lloré de que la vida fuera tan sencilla y tan fácil si nosotros lo fuéramos lo bastante para aceptarla tal como es. (113-114)²⁹⁸

Este estado eufórico, que analizaremos en el apartado siguiente, no es más que momentáneo. Una vez producido el encuentro con los príncipes de Mainau, Alexis retomará su posición melancólica y sufriente hasta el momento en que ocurra el episodio del redescubrimiento de sus manos y tenga lugar el desenlace de la novela.

La instantaneidad es señalada por el uso del pretérito simple (*je pus, ce fut, me parvinrent, je réchauffai, me causa, il vint, je pus, j'eus*) en contraste con la frase « *je n'habitais qu'une rue grise dans un faubourg de Vienne* » (85), en la que, más allá de observar la figuratividad cromática recurrente del gris, el imperfecto *habitais* instala en el discurso la aspectualidad *durativa*, lo que

²⁹⁸ La traducción al español de Emma Calatayud dice: "La calle en que yo vivía, en un barrio de Viena, era una calle gris, pero hay momentos en que basta con ver sobresalir un árbol por encima de una muralla para saber que existen bosques". Encontramos más apropiado traducir "yo vivía en una *simple* calle gris en un *suburbio* de Viena", supliendo a través del uso del adjetivo *simple* la construcción restrictiva « *ne...que* » y marcando la diferencia existente entre barrio (*quartier*) y suburbio (*faubourg*).

demuestra que el estado constante, de permanencia, es el que se corresponde, a nivel figurativo, con la calle gris y, a nivel temático, con la melancolía.

La figuratividad eidética reitera la forma englobante: el cuarto, como parte de una casa, situada en una calle, contenida en un suburbio, a su vez, contenido en la ciudad. La idea de « *faubourg* » (suburbio) y la construcción restrictiva « *ne...que* » enfatizan el carácter disfórico del discurso, poniendo en evidencia el sistema de jerarquías:

/calle simple/ vs. /calle importante/

/suburbio/ vs. /centro/

El *faubourg* si bien es un barrio, se caracteriza por haberse desarrollado fuera del perímetro inicial de una ciudad, rasgo que nos permite calificar al emplazamiento como menos importante que el centro de Viena.

La construcción metafórica “pero hay momentos en que basta un árbol, sobrepasando una muralla, para recordarnos que existen bosques” da cuenta de la actividad cognitiva del sujeto de la enunciación enunciada y pone en escena la existencia de otro mundo posible, más allá de la calle gris, más allá de la melancolía.

4.5.5. El micro relato. La euforia momentánea

Como hemos señalado, dentro del segmento se observa un micro relato cuyo carácter eufórico contrasta con la melancolía del sujeto de discurso Alexis. Se trata, en términos semióticos, de un sub-programa narrativo que se inscribe dentro de la organización narrativa general (o programa narrativo de base) al igual que los roles patémicos se intercalan en el patema proceso.

Dos indicadores espacio temporales en perfecto simple (« *quand j'allai mieux, quand je pus me soulever de mon lit* ») marcan el inicio del micro relato y la correspondiente aspectualidad incoativa, dando lugar a la transición de la disforia a la euforia, señalada también por el adverbio « *mieux* » (mejor) y por el paso de la horizontalidad hacia la verticalidad. Esta última, si bien no alude en este caso a la norma –como lo hicieron, por ejemplo, las rejas del jardín o las columnas de la casa– sigue vinculada a la *cura*, a la salud recobrada.

Las primeras alegrías llegan por la intervención del cuerpo percibiente, dejando de lado la actividad cognitiva del sujeto (« *mon esprit, encore faible, demeurait incapable de réflexions bien longues* »). Este último hecho es enfatizado por la intervención del sujeto de la enunciación enunciada –Alexis narrador y productor de la carta– quien evoca una serie de elementos que contrastan con su existencia melancólica y que destacan la actividad somática: el humilde rayo de sol que calienta su cara y el aturdimiento y la excitación (*étourdissement*) producidos por la vida se oponen respectivamente al frío del invierno lluvioso y al silencio y la calma propios del aislamiento.

Esta apertura a la experiencia estética refleja la apertura al libre curso del deseo de Alexis. De hecho, el micro relato habla de un desplazamiento físico hacia “la ventana abierta” que dará lugar a “la segunda revelación de la belleza del mundo”:

Il vint un jour où je pus m'accouder à la fenêtre ouverte. [...] J'eus, ce jour-là, par tout mon corps étonné de revivre, ma seconde révélation de la beauté du monde. (85)

Llegó el día en que me pude asomar a la ventana abierta. [...] Aquel día, gracias a mi cuerpo, tuve mi segunda revelación de la belleza del mundo. (113-114)

El desplazamiento marca el acercamiento del sujeto hacia su propio deseo, guiado por las sensaciones de un cuerpo sorprendido al descubrirse vivo una vez más, e implícitamente el relato indica que la frontera impuesta por la forma englobante ha sido cruzada para consumir el deseo carnal.

El narrador evoca la “belleza casi sagrada del pan”. Por un lado, el término “belleza” (« *beauté* ») cumple una doble función, *anafórica* y *catafórica*, para referirse, en uno y otro caso, al primer y al segundo encuentro homosexual. De este modo, Alexis se sirve de una sinécdoque de abstracción absoluta « *beauté* » para dar a conocer su preferencia sexual de manera indirecta y sugerida.²⁹⁹

En segundo lugar, la “belleza casi sagrada del pan” pone en escena una concepción mucho más amplia y trascendental de la belleza, que responde a una percepción del mundo por la que la simpleza de lo terreno puede acercarse a lo divino. De esta manera, el encuentro homosexual pierde su carácter episódico, anecdótico, para ganar una dimensión trascendente y, en una cierta medida, mística:

²⁹⁹ Anne-Marie Prévot, *Op. cit.*, p. 99

La *sinécdoque de abstracción* consiste en tomar lo *abstracto* por lo *concreto* o en tomar una cualidad considerada de manera abstracta y como fuera del sujeto por el sujeto que posee esa cualidad. La *sinécdoque de abstracción absoluta* no guarda relación con un sujeto en particular sino que presenta la calidad como existente por sí misma, independientemente de todos los sujetos alcanzados por ella.

Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 93-94

Aunque las referencias a la belleza resultan claros indicios acerca de la orientación sexual del héroe, el texto no dice de manera explícita en qué consiste. Los pocos rasgos que Alexis menciona con relación a sus *partenaires* permiten inferir que su concepción de la *belleza* dista de los parámetros morales y religiosos de su época, y guarda relación con la nueva concepción inaugurada por Baudelaire en la modernidad en la que el exotismo de los “vagabundos gitanos” encuentra su lugar junto a “lo innoble, lo horrible y lo inquietante”: « *Il passait dans notre région nombre de vagabonds tziganes ;[...] vous savez que cette race est quelquefois très belle.* » (52) [“Por nuestra región pasaban muchos vagabundos zingáros: [...] sabes que esa raza es a veces muy bella.” (69)].

Je n'ai pas su, ou pas osé vous dire quelle adoration ardente me fait éprouver la beauté et le mystère des corps, ni comment chacun d'eux, quand il s'offre, semble m'apporter un fragment de la jeunesse humaine. (122)

No he sabido o no me he atrevido a decirte la adoración ardiente que me hacen sentir la belleza y el misterio de los cuerpos, ni cómo, cada uno de ellos, cuando se ofrece, parece aportarme un fragmento de juventud humana. (163-164)

El cuerpo del otro deviene una vía de acceso a lo invisible, a lo interior, a « *tout ce qui affleure d'âme à la surface d'un corps.* » (71) [“Todo lo que aflora del alma a la superficie del cuerpo.” (94-95)]. Esta es la razón por la que, aunque olvide sus nombres o ni siquiera los conozca, Alexis *escucha* con atención el relato de las vidas de sus *partenaires*:

[...] simplement, j'écoutais leur vie. La vie est le mystère de chaque être : elle est si admirable qu'on peut toujours l'aimer. (71)

[...] sencillamente, escuchaba su vida. La vida es el misterio de todo ser humano: es tan admirable que siempre se la puede amar. (95)

Por consiguiente, “la belleza del mundo” es también la metáfora a la que recurre el narrador para referirse a una verdad, la suya, que prioriza lo permanente sobre lo transitorio y sitúa a las relaciones sensuales entre los grandes fenómenos de la vida universal.

Volviendo al micro relato, este segundo encuentro con la belleza, al igual que el primero, está expresado en pretérito perfecto, marcando su aspectualidad puntualizante y subrayando el carácter *extraordinario* de la experiencia eufórica evocada. Una vez producida esta “segunda revelación”, el héroe llora ante la incapacidad de aceptarse como es. La convalecencia y el consecuente retorno a la horizontalidad son percibidos como una “recaída”,

haciendo eco de un *volver a caer*. La alegría asociada al sufrimiento, por su parte, aparece como marca de la inversión.

Un indicador temporal « *Durant les mois qui suivirent* » cierra definitivamente el micro relato y reinstala el carácter disfórico del discurso. La frase « *je crus pouvoir continuer à regarder la vie avec les yeux indifférents des malades* » pone de manifiesto el retorno al rechazo a toda experiencia estética y al estado letárgico y melancólico.

4.6. El gris como figuratividad isotopante

Los análisis precedentes han demostrado que el lexema gris aparece de manera recurrente en la novela en tres momentos de la vida de Alexis: su infancia, su adolescencia y su adultez. Por otra parte, si observamos los sustantivos asociados al cromatismo, notamos que reflejan una evolución en el sujeto de la percepción.

Los *pedazos de cielo* son las primeras unidades discretas determinadas por el sujeto operador sobre ese horizonte tensivo que identificamos como las precondiciones de la significación. Sin embargo, esos fragmentos no tienen aún una forma precisa, concreta y adoptan, como ya hemos expresado, la forma de los estanques, tampoco explicitada en el texto.

El *muro* no sólo tiene una forma concreta. Reconocemos en él un cambio en la materia, el paso del estado gaseoso al sólido, que podemos leer como una patemización del espacio con la consiguiente categorización tímica: la dureza y la opacidad del muro (polo disfórico) se oponen a la blandura y a la

diafanidad del espacio aéreo (polo eufórico).³⁰⁰ Además, la presencia del muro instala la verticalidad –cuya connotación normativa y curativa ya ha sido señalada– junto a la determinación de una suerte de frontera entre el espacio interior, cerrado, fuente de protección y aislamiento, y el espacio exterior, abierto, en el que aguarda otro mundo posible.

Finalmente, la *calle* trae consigo la direccionalidad, indicando la posibilidad de una salida, de una escapatoria. Si recordamos que en el mismo fragmento el narrador expresa que "basta con ver un árbol detrás de una muralla para saber que existen bosques", la dirección como movimiento orientado parece guiar al héroe hacia ese otro mundo por detrás de la muralla, en el que se encuentra "la belleza del mundo" a la que nos hemos referido en el apartado anterior.

Podemos, por lo tanto, decir que la isotopía figurativa cromática acompaña la evolución del héroe y se mantiene a lo largo del relato, garantizando, en tanto manifestación figurativa, la permanencia del elemento temático melancolía. Las otras dos categorías de la figuratividad visual –la lumínica (la oscuridad, la luz crepuscular) y la eidética (la forma englobante)– acompañan, también de manera estable y recurrente, la presencia del lexema /gris/. Podemos así afirmar que la figuratividad cromática constituye un rasgo isotopante que garantiza la coherencia del texto y que permite su comprensión en los tres fragmentos analizados.

Ahora bien, para poder extender la afirmación que acabamos de expresar a la totalidad de nuestro corpus, queda aún por determinar si la

³⁰⁰ Para un mayor detalle acerca del hacer perceptivo del sujeto y la participación del objeto, remitimos a Teresa Keane, « Figuratívité et perception », p.15-24

isotopía cromática analizada hasta ahora es reinterpretada y mantenida bajo otras formas que respeten la misma *red coherente* conformada por el sistema de valores, oposiciones, grados y polarizaciones determinado en 4.3.1.3. Es lo que haremos en el apartado siguiente.

4.7. La permanencia de la isotopía ante la ausencia del gris.

Ya hemos expresado que el sentido de la vista predomina por sobre los demás en *todo* el corpus. Por lo tanto, podemos ya decir que aún en ausencia del cromatismo, la figuratividad dominante es la visual.

En cuanto a la figuratividad lumínica, ésta mantiene la relación /oscuridad/ = /verdad/ como podemos observar en el siguiente fragmento que relata el intento de confesión de Alexis ante su madre:

Je rentrai un peu moins tôt que je ne me l'étais promis ; mais je n'avais pas fixé d'heure à ma mère ; elle ne m'attendait donc pas. Je la trouvai, quand je poussai la porte, assise dans l'obscurité. Ma mère, dans les dernier temps de sa vie, se plaisait à demeurer sans rien faire, aux approches de la nuit. Il semblait qu'elle voulût s'habituer à l'inaction des ténèbres. Son visage, je suppose, prenait alors cette expression plus calme, plus sincère aussi, que nous avons lorsque nous sommes tout à fait seuls et qu'il fait complètement noir. J'entrai. Ma mère n'aimait pas qu'on la surprît ainsi. Elle me dit, comme pour s'excuser, que la lampe venait de s'éteindre, mais j'y posai les mains : le verre n'en était même pas tiède. Elle s'aperçut bien que j'avais quelque chose : nous sommes plus clairvoyants, quand il fait noir, parce que nos yeux ne nous trompent pas. En tâtonnât, je m'assis près d'elle. J'étais dans un état d'alanguissement un peu spécial, que je connaissais trop bien ; il me semblait qu'un aveu allait couler hors de moi, involontairement, à la façon des larmes.

(62)

Regresé a casa algo más tarde de lo que me había propuesto, pero no le había fijado hora a mi madre. La encontré, al abrir la puerta, sentada en la oscuridad. En los últimos años de su vida, a mi madre le gustaba permanecer sin hacer nada cuando se acercaba la noche. Parecía como si quisiera habituarse a la inacción y a las tinieblas. Su rostro, supongo, tomaba entonces esa expresión más serena, más sincera también, que tenemos cuando estamos completamente solos y todo está oscuro. Entré. A mi madre no le gustaba que la sorprendieran así. Me dijo, como para excusarse, que la lámpara acababa de apagarse, pero puse las manos encima y ni siquiera estaba tibia. Se dio cuenta de que me pasaba algo: somos más clarividentes cuando está oscuro, porque nuestros ojos no nos engañan. A tientas, me senté a su lado. Me encontraba en ese estado de languidez un poco especial que conocía demasiado bien: me parecía que una confesión iba a surgir de mí, involuntariamente, como lo hacen las lágrimas. (82-83)

Decir que “nuestros ojos nos engañan” equivale a no confiar en la apariencia, a dudar de lo que vemos, lo que nos lleva nuevamente a la categoría modal de la *veridicción* (Cf. 4.3). Unas líneas más adelante la aparición de la luz provoca el silencio del héroe, impidiendo su confesión:

J'allais peut-être tout raconter quand la servante entra avec un autre lampe.

Alors, je sentis que je ne pourrais plus rien dire, que je ne supporterais pas l'expression que prendrait le visage de ma mère, lorsqu'elle m'aurait compris. Ce peu de lumière m'épargna une faute irréparable, inutile. (62-63)

Iba quizás a contárselo todo cuando entró la criada con otra lámpara.

Entonces sentí que ya no podría decir nada, que no soportaría la expresión que iba a poner la cara de mi madre cuando me hubiera comprendido. Aquel poco de luz me ahorró cometer una falta irreparable e inútil. (83-84)

No sólo podemos reconocer la percepción disfórica de la luz, sino también la inversión, en la medida que la posible verdad develada constituiría una “falta irreparable” e “inútil”. Asimismo el sujeto se muestra a medio camino,

entre su /querer-hacer/ y su /no poder-hacer/, posición intermedia que señalamos como “falla modal”.

4.7.1. La estancia en Wand

Un escenario similar al que acabamos de describir es presentado al relatar el encuentro entre Alexis y la princesa de Mainau:

Les persiennes, chez la princesse Catherine, étaient presque toujours fermées ; elle vivait, par goût, dans un perpétuel crépuscule, et cependant l'odeur poussiéreuse des rues envahissait la chambre ; l'on se rendait bien compte que l'été commençait. (88-89)

Las persianas, en casa de la princesa Catalina, estaban siempre cerradas; vivía, por gusto, en un perpetuo crepúsculo y, sin embargo, el olor polvoriento de la calle invadía la habitación; se daba uno cuenta de que empezaba el verano. (119)

En este caso, junto a la preferencia manifiesta por la permanencia de la luz crepuscular –más cercana a la oscuridad que a la claridad– se observa la intervención de una forma englobante: las *persianas cerradas*. Esto marca en el relato un nuevo *rechazo* a la experiencia estética coherente con lo señalado unos párrafos más arriba en la novela a propósito de la princesa de Mainau:

La beauté de Catherine de Mainau n'était plus qu'un souvenir ; au lieu de miroirs, elle avait dans sa chambre ses portraits d'autrefois. (86)

La belleza de Catalina de Mainau no era más que un recuerdo; en vez de espejos, en su habitación tenía los retratos de otros tiempos. (116)

Sin embargo, al igual que la evocación del árbol tras una muralla, “el olor polvoriento de las calles” se filtra por las persianas poniendo en escena otro mundo posible capaz de despertar los demás sentidos del sujeto, más precisamente el olfato en este caso.

Ya hemos dicho, al referirnos a los estanques de Woroïno, que la forma englobante aludía al estancamiento y a la imposibilidad de circulación del deseo del héroe. Esta situación es recurrente en todo el episodio que relata el encuentro de Alexis con los príncipes de Mainau –y que desencadenará en el casamiento con Monique– al extremo de percibir su presencia más como una forma de *posesión* y de *acorralamiento* que de compañía:

Elle m'invitait gaiement, s'occupant d'avance à me choisir une chambre, prenant, pour ainsi dire, possession de ma vie jusqu'au prochain automne. (89)

Me invitaba alegremente, ocupándose ya de escogerme una habitación, tomando, por decirlo así, posesión de mi vida hasta el próximo otoño.” (120)

[...] j'avais malheureusement, autour de moi, deux vieilles gens désireux de me ménager du bonheur. (92)

[...] por desgracia eran dos viejos empeñados en proporcionarme la felicidad. (123)

La asociación entre la forma englobante y la inmovilidad resulta evidente en la descripción del verano pasado en Wand junto a los príncipes, en la que el adjetivo *largos* vuelve a aparecer como marca de la aspectualidad durativa, como señalamos en el análisis del relato de la estancia en Presbourg:

J'étais allé à Wand pour n'y passer que trois semaines: j'y demeurai plusieurs mois. Ce furent de longs mois immobiles. Ils s'écoulèrent lentement, de façon machinale et vraiment insensible; on aurait dit que j'attendais à mon insu. L'existence là-bas était cérémonieuse tout en étant très simple; je goûtai l'apaisement de cette vie plus facile. Je ne puis dire que Wand me rappelait Woroïno: pourtant, c'était la même impression de vieillesse et de durée tranquille. La richesse paraissait installée, dans cette maison, depuis des temps très anciens, comme chez nous la pauvreté. (89-90)

Fui a Wand pensando que pasaría allí tres semanas: permanecí varios meses. Fueron unos largos mees inmóviles. Transcurrieron lentamente, de manera maquinal y verdaderamente insensible; se hubiera dicho que yo esperaba algo

sin saberlo. La existencia allí era ceremoniosa aun siendo muy sencilla; probé la calma de aquella vida más fácil. No puedo decir que Wand me recordaba a Woroiño; sin embargo, sentía la misma impresión de vejez y de eternidad tranquila. La riqueza parecía haberse instalado en aquella casa de la misma manera que la pobreza lo había hecho en la nuestra. (120)

El sujeto aparece desprovisto de toda capacidad volitiva; los meses no sólo se suceden “lentamente” sino también de forma “insensible” y “maquinal”, regidos por el hábito sin intervención de la voluntad. De tal modo, esa « *même impression de vieillesse et de durée tranquille* » alude a la faz normativa y disciplinaria del espacio: la norma, bajo la forma de la tradición ancestral, impide toda posible desviación respecto de la regla. Por consiguiente, el sosiego (« *l’apaisement* ») que Alexis encuentra en Wand nos retrotrae a *la mentira de la calma* de los estanques de Woroiño (« *le pire des mensonges est le mensonge du calme* »). Una intervención del sujeto de la enunciación enunciada insiste en la problemática asociada a la categoría modal de la *veridicción*:

La vie des gens du monde se limite, en surface, à quelques idées agréables, ou tout au moins décentes. Ce n’est même pas de l’hypocrisie, on évite simplement de faire allusion à ce qu’il est choquant d’exprimer. On sait bien qu’il existe des réalités humiliantes, mais on vit comme si on ne les subissait pas. C’est comme si l’on finissait par prendre ses vêtements pour son corps. Sans doute, je n’étais pas capable d’une erreur si grossière; il m’était arrivé de me regarder nu. Seulement, je fermait les yeux. (91)

La vida de la gente de mundo se limita, en superficie, a algunas ideas agradables o, por lo menos, decentes. Se sabe que existen realidades humillantes, pero se vive como si no hubiera que soportarlas. Es como si acabaran por confundir el traje con el cuerpo. Claro que yo no era capaz de un error tan grosero: he llegado hasta a mirarme desnudo. Sólo que cerraba los ojos. (122)

Como puede observarse, no se produce una transición del estado de la *ilusión* o la *mentira* (la apariencia) al de la *realidad* (o la verdad). Consecuentemente, la estancia en Wand también muestra una suspensión de las capacidades perceptiva y cognitiva. Así, Alexis además de *esperar sin saber* (« *on aurait dit que j'attendais à mon insu* ») dice encontrarse “adormecido” [« *je n'étais qu'assoupi* » (91)]. Como corolario, lo que a nivel discursivo es presentado como “una larga siesta” es, en definitiva, un rechazo hacia toda experiencia estética e intelectual. La voluntad sólo reaparece cuando, en el peor de los casos, la tentación se interpone en el camino; el episodio es entonces menoscabado y el sujeto recurre a su facultad de olvido:

Ces mois passés à Wand me semblent une longue sieste, pendant laquelle je m'efforçais de ne jamais penser. La princesse n'avait pas voulu que j'interrompisse mes concerts; je m'absentai pour en donner plusieurs, dans de grandes villes allemandes. Il m'arrivait, là-bas, de me trouver (91) en face de tentations bien connues, mais ce n'était qu'un incident. Mon retour à Wand en effaçait jusqu'au souvenir: je faisais usage, une fois de plus, de mon effrayante faculté d'oubli. (90-91)

Aquellos meses pasados en Wand me parecen una larga siesta durante la que yo me esforzaba por no pensar en nada. La princesa no quiso que interrumpiera mis conciertos; me ausenté para dar varios de ellos en algunas grandes ciudades alemanas. A veces me encontraba allí con tentaciones bien conocidas, pero no eran más que un incidente. Al regresar a Wand, se me borraba hasta el recuerdo: hacía uso una vez más, de mi aterradora facultad de olvido. (121-122)

4.7.2. La llegada de Monique

La presencia de Monique no provoca un cambio en la categoría tímica. Si bien es cierto que se casarán y tendrán un hijo, la posibilidad de la existencia de la felicidad queda por fuera de la relación formando parte de ese mundo

posible más allá de la calle gris de Viena o de las persianas cerradas de la princesa Catherine:

Je n'étais pas heureux, à Wand, avant votre arrivée : je n'étais qu'assoupi. Ensuite, vous êtes venue. Je ne fus pas non plus heureux à vos côtés : j'imaginai seulement l'existence du bonheur. Ce fut comme le rêve d'un après-midi d'été. (91)

Yo no era feliz, en Wand, antes de tu llegada; sólo estaba adormecido. Después, llegaste tú. Tampoco fui feliz a tu lado, pero imaginé la existencia de la felicidad. Fue como el sueño de una tarde de verano. (122)

Sin embargo, la llegada de Monique, tanto a Wand como a la vida de Alexis, marca la salida del estado de adormecimiento y la consecuente recuperación de la actividad somática. La melancolía, bajo la forma narrativizada de la falta de felicidad (« *je n'étais pas heureux* »; « *je ne fus pas heureux* ») y desprovista de su expresión figurativa cromática (el lexema /gris/), continúa caracterizando al sujeto de discurso Alexis, cuyo registro de la actividad perceptiva da cuenta de la permanencia del sistema isótopo de valores presente en el discurso hasta ahora:

Vous êtes arrivée à Wand un jour de la fin du mois d'août, au crépuscule. Je ne me rappelle pas exactement les détails de cette apparition ; je ne savais que vous entriez, non seulement dans cette maison allemande, mais aussi dans ma vie. Je me souviens seulement qu'il faisait déjà sombre, et que les lampes, dans le vestibule, ne brûlaient pas encore. [...] Il faisait trop obscur pour que je distinguasse vos traits ; je m'aperçus seulement que vous étiez très calme. Mon amie, les femmes sont rarement calmes : elles sont placides, ou bien elles sont fébriles. Vous étiez sereine à la façon d'une lampe. (94)

Llegaste a Wand un día, a finales del mes de agosto, a la hora del crepúsculo. No recuerdo exactamente los detalles de esa aparición; no sabía que entrabas, no sólo en aquella casa alemana, sino también en mi vida. Recuerdo solamente que ya había oscurecido y que las lámparas del vestíbulo aún no estaban encendidas. [...] Estaba demasiado oscuro para que yo pudiera

distinguir tus facciones; sólo me di cuenta de que estabas muy tranquila. Amiga mía, las mujeres son raras veces tranquilas: son plácidas o bien febriles. Tú eras serena a la manera de una lámpara. (125-126)

El indicador espacio-temporal « *Vous êtes arrivée à Wand un jour de la fin du mois d'août, au crépuscule* » cumple una doble función. Por un lado marca la aspectualidad *incoativa* con respecto a los acontecimientos que sucederán a la salida del adormecimiento y la espera de Alexis. Por otra parte, instala la calificación disfórica de la presencia de Monique : al *crepúsculo* se suma *el fin del mes de agosto*, es decir, el final del verano.

En plena oscuridad Alexis no alcanza a *distinguir* los rasgos de Monique; sin embargo *percibe* su calma:

il faisait déjà sombre, et que les lampes, dans le vestibule, ne brûlaient pas encore. [...] Il faisait trop obscur pour que je distinguasse vos traits; je m'aperçus seulement que vous étiez très calme.

ya había oscurecido y que las lámparas del vestíbulo aún no estaban encendidas. [...] Estaba demasiado oscuro para que yo pudiera distinguir tus facciones; sólo me di cuenta de que estabas muy tranquila.

Nuevamente debemos recordar que la calma para Alexis no es más que una gran mentira. Asimismo, si consideramos que la oscuridad se corresponde con la verdad en el discurso de Alexis, es válido interpretar la presencia de Monique como una amenaza hacia el secreto del héroe.

Retomando nuestro propósito de precisar de qué manera la figuratividad garantiza la cohesión del discurso a través de su cualidad isotopante, debemos señalar que todo el período que transcurre desde la llegada de Monique hasta el episodio del rencuentro con las manos está caracterizado por la presencia de un matiz crepuscular, figuratividad lumínica que podemos asociar, en tanto

término complejo entre la luz y la oscuridad, al gris. Baste con observar la descripción del casamiento, un día de otoño, *mezclado de sol y de lluvia*:

Nous fûmes mariés à Wand un jour assez pluvieux d'octobre. [...] C'était, je m'en souviens, un de ces jours mêlés de soleil et de pluie, qui changent facilement d'expression, comme un visage humain. Il semblait qu'il s'efforçât de faire beau, et que je m'efforçasse d'être heureux. Mon Dieu, j'étais heureux. J'étais heureux avec timidité. (100-101).

Nos casamos en Wand, un día de octubre bastante lluvioso. [...] Era, recuerdo, uno de esos días mezcla de sol y de lluvia, que cambian fácilmente de expresión, igual que un rostro humano. Parecía como si quisiera hacer bueno y yo quisiera ser feliz. Dios mío, era feliz. Era feliz con timidez. (134-135)

El fragmento permite comprender de qué manera, al igual que al referirse a los estanques, el mundo exterior y el interior se encuentran ligados por el sujeto de discurso, en la medida que el esfuerzo del tiempo “por mejorar” es acompañado por el esfuerzo de Alexis “por ser feliz”.

La forma englobante como expresión figurativa del encierro es retomada una vez más para describir la percepción disfórica del espacio interior:

Nous savions trop bien que notre chambre nous attendait quelque part, une chambre de passage, froide, nue, vainement ouverte sur la tiédeur de ces nuits italiennes, une chambre sans solitude, et pourtant sans intimité. (106)

Sabíamos muy bien que nuestra habitación nos esperaba en alguna parte, una habitación de paso, fría, desnuda, abierta en vano sobre la tibieza de las noches italianas, sin soledad pero sin intimidad. (142)

Je m'efforçais de croire que j'allais être, à Vienne, moins malheureux que naguère; j'étais surtout moins libre. Je vous laissai choisir les meubles et les tentures des chambres; je vous regardais, avec un peu d'amertume, aller et venir dans ces pièces encore nues, où nos deux existences seraient emprisonnées. (109)

Yo me esforzaba por creer que sería, en Viena, menos desgraciado que antes; era, sobre todo, menos libre. Te dejé escoger los muebles y las cortinas de las habitaciones; te miraba con un poco de amargura, ir y venir por aquellas habitaciones aún desnudas en donde íbamos a encarcelar nuestra existencia. (146)

Mientras que en el segundo fragmento la falta de libertad es puesta directamente de manifiesto (« *moins libre* »; « *emprisonnées* ») y la posición intermedia vinculada a la indefinición es destacada por « *une chambre sans solitude, et pourtant sans intimité* » (ni lo uno ni lo otro), en el primero reaparece el espacio exterior como un mundo posible con valores opuestos: a la frialdad del cuarto del hotel se opone la tibieza de las noches italianas sobre la que se abren “inútilmente” (« *vainement* ») las ventanas.

Esta última observación resulta un indicio del rechazo a toda forma eufórica de la experiencia estética. Como ya expresamos al referirnos a la enunciación y a la puesta en discurso de los sentidos, Alexis se resiste a reparar en la belleza de una flor, una estatua, un niño. Lo mismo sucede con Monique, quien contribuye al propósito del héroe escondiendo sus atractivos bajo ropas gruesas y oscuras para no provocar su aprensión y su rechazo:

Vous vous efforciez en quelque sorte de vous éteindre pour me plaire, vous portiez des vêtements sombres, épais, dissimulant votre beauté, parce que le moindre effort de parure m’effrayait (vous le compreniez déjà) comme une offre d’amour. (105)

Te esforzabas por apagarte, para gustarme, llevabas trajes oscuros, de tela gruesa, que disimulaban tu belleza porque el menor esfuerzo por arreglarte me asustaba (ya entonces lo comprendías), como una ofrenda de amor. (140)

Considerando lo que el término significa en el discurso de Alexis, es coherente que la *belleza femenina* de Monique sea rechazada. Esta resistencia

se extiende al paisaje: el mar, el sol o la tibieza de un clima menos inhóspito son despojados de toda relevancia (« *cela n'a pas d'importance* ») al mismo tiempo que la melancolía se torna manifiesta en la preferencia por las “regiones más tristes” y “más austeras”:

Vous aviez tenu à passer nos premiers mois ensemble dans des climats moins rudes : le jour même du mariage, nous partîmes pour Méran. Puis, l'hiver nous chassa vers des pays encore plus tièdes ; je vis pour la première fois la mer, et la mer au soleil. Mais cela n'a pas d'importance. Au contraire, j'eusse préféré d'autres régions plus tristes, plus austères, en harmonie avec l'existence que je m'efforçais de désirer vivre. (101-102)

Te empeñaste en que pasáramos los primeros meses juntos en países de clima menos rudo: el mismo día de nuestra boda salimos para Méran. Luego, el invierno nos echó hacia otros lugares aún más cálidos; pude ver el mar por primera vez el mar y el mar con sol. Pero esto no tiene importancia. Al contrario, hubiera preferido otras regiones más tristes, más austeras, en armonía con la existencia que yo me esforzaba en desear vivir. (136)

Instalado en su profunda tristeza, cautivo en un espacio que impide la libre circulación de su deseo, reticente ante toda forma de belleza, Alexis reencuentra en su relación con Monique el mismo silencio que habitó Woroiño :

Votre nature pensive s'accordait à ma nature timide ; nous nous taisions ensemble. (95)

Tu natural pensativo congeniaba con mi timidez: nos callábamos juntos. (127)

Nous nous prêtions des livres. Nous les lisions ensemble, mais non pas à voix haute, nous savions trop bien que les paroles rompent toujours quelque chose. C'étaient deux silences accordés. (96)

Nos prestábamos libros. Los leíamos juntos, pero en voz alta, sabíamos demasiado bien que las palabras siempre rompen algo. Eran dos silencios acordes. (128)

No se trata de un silencio vacío, es el silencio de un músico, cuya “densidad performativa”³⁰¹ conformada por “palabras que no han sido dichas” garantiza, a la manera de un instrumento contractual, el pacto tácito existente entre Monique y Alexis por el que la verdad permanece oculta tanto por una parte como por la otra.

4.7.3. El nacimiento de Daniel y el reencuentro con las manos. Una nueva isotopía

Los *gritos* de Monique al dar a luz inauguran una nueva isotopía en la que lo visual cede su paso a lo auditivo y anuncian no sólo la llegada de Daniel sino también un cambio en el sujeto de discurso: la transición de la disforia a la euforia y la consecuente salida del estado de melancolía.

Courtés señala que “a un sema isotopante debe corresponder en el discurso considerado, y al menos de manera implícita, otro sema isotopante contrario”.³⁰² Esta oposición resulta explícita en nuestro corpus, a través de una serie de marcas presentes en la carta de Alexis.

El universo interoceptivo se vuelca hacia el exterior y la música se vuelve audible, poniendo fin al silencio y tomando el lugar de las palabras como “confesión” y como “explicación”:

Je pensais, avec une sorte de cruel plaisir, que de votre chambre vous m’entendiez jouer ; je me disais que cela suffisait comme aveu et comme explication. (120)

³⁰¹ En la esfera del ritual la intervención del silencio resulta decisiva: lo encuadra y le confiere una “solemnidad performativa”, un espesor por momentos más denso que el de todas las palabras empleadas en el ritual.

Noé Jitrik, *Op. cit.*, p. 86

³⁰² Joseph Courtés, *Op. cit.*, p. 286

Yo pensaba, con una especie de placer cruel, que me estabas oyendo desde tu habitación; me decía que sería suficiente como confesión y explicación. (161)

Casi a oscuras –figuratividad lumínica asociada a la verdad– Alexis cede a la atracción del piano. Este acto, que Carole Allamand describe como la recuperación de sus derechos y la subversión de los valores que hasta entonces lo habían avergonzado³⁰³, es la manifestación discursiva de la liberación de su deseo, hasta ese momento cautivo en una forma englobante que podemos reconocer en el piano “cerrado”:

Un soir, en septembre, le soir qui précéda notre retour à Vienne, je cédaï à l’attirance du piano, qui jusqu’alors était resté fermé. J’étais seul dans le salon presque sombre ; c’était, je vous l’ai dit, mon dernier soir à Woroiño. (118)

Una noche, en el mes de septiembre, la noche que precedió a nuestro regreso a Viena, cedí a la atracción del piano que había permanecido cerrado hasta entonces. Estaba solo, en el salón casi del todo a oscuras; era, ya te lo he dicho, mi última noche en Woroiño. (158)

La última frase insiste de manera enfática en la aspectualidad terminativa (« *mon dernier soir* ») y anuncia la transición por la que la figuratividad lumínica abandona el matiz crepuscular de la bruma para ganar la luminosidad de los días soleados de otoño. Adicionalmente, en el calor del sol encontramos el sema /calidez/ que hasta ahora se encontraba en la *fièvre* de la ciudad y la *tibieza* de las noches italianas formando parte de un mundo posible por fuera de la forma englobante.

La actividad somática es recuperada, como lo expresa la descripción de la dimensión propioceptiva:

³⁰³ Carole Allamand, *Op. cit.*, p. 54

Depuis de longues semaines, une inquiétude physique s'était glissée en moi, une fièvre, des insomnies, contre lesquelles je luttais et dont j'accusais l'automne. (118)

Desde hacía algunas semanas, una inquietud física se había metido dentro de mí, fiebre, insomnios contra los que luchaba en vano y de los que echaba la culpa al otoño. (158)

y se produce el despertar afectivo del actante. Es a través del odio (« *C'était la haine; la haine pour tout ce qui m'avait falsifié, écrasé si longtemps* ») que el sujeto consigue superar la *falla modal* que lo situaba entre un /querer-hacer/ y un /no poder-hacer/ y establecía en el discurso la presencia de términos complejos.

Finalmente el rencuentro con sus manos, término metonímico que corresponde tanto al cuerpo como a la música, no sólo marca el despertar del tacto, el más profundo de los sentidos, sino que permite superar la escisión entre ese Yo, suma de cuerpo y alma (S2) y el sujeto de discurso Alexis (S1), dejando de lado la identificación del yo con el objeto perdido.

4.8. Conclusión

El análisis detallado de la puesta en discurso de la experiencia estética llevada a cabo por el sujeto Alexis nos ha permitido observar el modo en que la intervención de su cuerpo percibiente, una envoltura sensible, articula mundo exterior y mundo interior dando lugar a la semiosis.

Hemos visto también de qué manera el discurso de Alexis mantiene su coherencia a través de un sistema entrelazado y solidario de isotopías visuales cuya presencia, más o menos explícita, garantiza la permanencia de un sistema de valores estable que permite la comprensión del texto y genera un efecto de melancolía.

Dicho efecto es ante todo producido por la presencia reiterada del lexema /gris/, expresión figurativa del elemento temático melancolía que caracteriza al sujeto de discurso Alexis, verdadera clave de acceso para comprender el modo en que la isotopía lumínica y la isotopía eidética extienden la producción del efecto aún en aquellos fragmentos en que la isotopía cromática resulta ausente.

5. Conclusiones

Je suis tentée de croire qu'à travers la vie le style s'améliore, se débarrasse des scories imitatives, se simplifie, trouve sa pente, mais que le fond reste, enrichi, ou plutôt confirmé par la vie.

Marguerite Yourcenar³⁰⁴

La marque distinctive des âmes modernes, ce n'est pas le mensonge, mais l'*innocence*, incarnée dans le moralisme mensonger. Faire partout la découverte de cette *innocence* –c'est peut-être la part la plus rebutante de notre travail.

Nietzsche³⁰⁵

El propósito de nuestra investigación, como hemos señalado desde el comienzo, ha sido el de abordar la significación en *Alexis ou le Traité du vain combat* desde la perspectiva de la semiótica greimasiana, guiados por la hipótesis de que el gris en el nivel de la manifestación textual es la representación discursiva de la melancolía, estado del alma que caracteriza al sujeto narrador a lo largo de todo su discurso. Para ello, hemos descrito las características generales del corpus, nos hemos detenido en la instancia de la enunciación y hemos analizado en profundidad la experiencia perceptiva.

La primera conclusión a la que arribamos es que el complejo edificio del sentido en nuestro corpus se encuentra sostenido por un juego interrelacionado de isotopías visuales que garantizan la cohesión del discurso y hacen posible su comprensión. La figuratividad cromática ha sido la vía de acceso a la significación y creemos haber demostrado su capacidad isotopante, tanto

³⁰⁴ Marguerite Yourcenar in Matthieu Galey, *Op. cit.*, p. 46

³⁰⁵ Friedrich Nietzsche, *La Généalogie de la morale*, in Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* (1977) in *Œuvres complètes*, V, Paris, Seuil, 2002, p. 218

individualmente como a través de sus formas homologables: la figuratividad lumínica y la figuratividad eidética.

Las figuras, resultado del hacer perceptivo³⁰⁶, valiéndose de su capacidad para representar una realidad del mundo natural, un pedazo de cielo gris, un muro gris, una calle gris, lexemas que evocan objetos del mundo sensible, sitúan esas representaciones en un proceso de significación del cual la *melancolía*, en tanto *efecto de sentido*, emerge no como dato sino como “lo que sigue a un trayecto de lectura”³⁰⁷.

Alexis, en su calidad de sujeto percibiente, por la mediación de su *cuerpo*, una envoltura sensible, asocia el *gris*, una sensación que proviene del exterior, a la *melancolía*, un afecto que proviene de su interior sin dejar de añadir a esa homogeneización entre lo exteroceptivo y lo interoceptivo sus propias categorías propioceptivas, lo que equivale a decir que por la intervención de su cuerpo percibiente “el mundo se transforma en sentido”.³⁰⁸

Al mismo tiempo, como sujeto enunciante, Alexis deja impresa su presencia en la enunciación enunciada poniendo en evidencia una categorización tímica de marcada naturaleza disfórica que contribuye a generar, en el corpus analizado, el efecto de melancolía.

Entendemos que esta primera conclusión permite observar el rol de las percepciones sensoriales como rasgo característico de la obra de Marguerite

³⁰⁶ “[...] las figuras del mundo no pueden ‘hacer sentido’ más que a costa de la sensibilización que les impone la mediación del cuerpo.”

Algirdas Julien Greimas, Jacques Fontanille, *Op. cit.*, p. 14

³⁰⁷ Louis Panier, « De la sacralización a la lectura : un acercamiento enunciativo de la Biblia » in *Tópicos del Seminario N° 22. Los límites del texto sagrado*, Puebla, Benemérita Universidad de Puebla, 2009, p. 68

³⁰⁸ Algirdas Julien Greimas, Jacques Fontanille, *Op. cit.*, p. 13

Yourcenar. Tanto Jacques Cels³⁰⁹ como Michèle Sarde³¹⁰, destacan la importancia de este rasgo, cuya presencia ya es significativa en las *Nouvelles orientales*³¹¹ que datan de 1938 y en las que las figuratividades cromática y eidética tienen un papel destacado:

Comme Wang Fo, le vieil artiste qui ouvre l'avenir, vous allez vous consacrer à donner la vie à vos peintures et à habiter dans l'empire imaginaire où l'on pénètre par le chemin des Mille courbes et des Dix mille couleurs. Vous vous embarquez avec Wang Fo et son disciple Ling sur la mer de jade bleue qu'il vient d'inventer et vous vous perdez avec lui dans votre œuvre comme dans un nouveau labyrinthe dont vous enroulez et déroulez à votre gré le fil, organisez les rencontres et forgez vous-même les issues.³¹²

Una segunda conclusión es que el texto permite acceder a partir de la melancolía de Alexis al universo de la modernidad con el consiguiente *malestar* de un sujeto que, pese a entender que la unidad de lo bello, lo bueno y lo verdadero se ha extraviado para siempre, trata sin embargo de reconciliar lo quebrado, presintiendo el fracaso de tal empresa y experimentando al mismo tiempo la imperiosa necesidad de intentarlo.³¹³ En una Europa “*ménacée d'ataxie locomotrice*”³¹⁴ los valores se subvierten y se invierten del mismo modo

³⁰⁹ Jacques Cels, « Marguerite Yourcenar : le sens et le sensoriel ». Séance publique du 15 novembre 2003: Marguerite Yourcenar, le sacre du siècle, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007. En línea: <http://www.arlfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/15112003/cels.pdf> (Consultado el 20 de junio de 2012)

³¹⁰ Michèle Sarde, *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, Paris, Laffont, 1995

³¹¹ Marguerite Yourcenar, *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, (1938) 1978

³¹² “Al igual que Wang Fo, el viejo artista que abre el porvenir, usted va a consagrarse a darle vida a sus pinturas y a habitar en el imperio imaginario en el que penetramos por el camino de las Mil curvas y de los Diez mil colores. Usted se embarca con Wang Fo y su discípulo Ling en el mar de jade azul que acaba de inventar y se pierde con él en su obra como en un nuevo laberinto en el que usted enrolla y desenrolla a su gusto su hilo, organiza los encuentros y forja usted misma las salidas”

Michèle Sarde, *Op. cit.*, p. 218 (La traducción es nuestra).

³¹³ Nicolás Casullo, *Op. cit.*, p. 30

³¹⁴ Marguerite Yourcenar, “Diagnostic de l'Europe” in *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 1649

que lo hacen en el discurso de Alexis, en el que el cielo se encuentra caído en la tierra y el blanco y la luz, culturalmente asociados a la verdad, toman el lugar de la mentira.

Presas de su melancolía, Alexis no llora ni la ausencia ni la pérdida de un gran amor. Lucha “contra sus instintos y sus hormonas”³¹⁵ que se oponen a valores morales y religiosos heredados y a “un sistema social estricto, hostil y prohibitivo”³¹⁶ con respecto a la homosexualidad. Finalmente abandona a su mujer, después de haber tenido un hijo con ella, para permitirse una vida en libertad regida por su propia moral. Quizás sea este último gesto el que mejor nos habilite para ver en Alexis un sujeto de la modernidad, ya que la decisión de aceptar su sexualidad pone en escena un conflicto que no confronta lo nuevo y lo viejo. Por el contrario, su elección se opone a sus contemporáneos: a Monique, su mujer, a los príncipes de Mainau, sus protectores, a la sociedad vienesa, su entorno social y, por sobre todo, a las certezas de su propio tiempo, que no son otras sino las de un mundo en crisis. Como *sujeto moderno* Alexis encuentra la belleza allí donde otros la niegan, descubre en la música una capacidad de autodeterminación que otros ignoran y obtiene de su propia subjetividad las respuestas a sus más profundos interrogantes.

La consecuencia inmediata de esta segunda conclusión es que la *melancolía*, en este razonamiento, cambia su estatus de componente temático del par (*gris/melancolía*) y pasa a ser el componente figurativo que acompaña

Este breve ensayo, crítica a la decadencia de la cultura, fue publicado en *La Revue de Genève* en 1929.

³¹⁵ Triantafyllia Kadoglou, “Une approche psychanalytique d’*Alexis*” in *SIEY*, Bulletin N° 28, décembre 2007, p. 41

³¹⁶ *Loc. cit.*

al componente temático *malestar del sujeto moderno*, conformando el nuevo par (*melancolía/malestar*):

	1º par	2º par
Componente figurativo:	gris	melancolía
Componente temático:	melancolía	malestar

Dos factores hacen posible esta lectura. Por una lado la competencia receptiva del lector que, valiéndose de operaciones semióticas propias a su hacer interpretativo, es capaz de generar nuevas isotopías figurativas a partir de una isotopía planteada explícitamente por el enunciador; por el otro, la competencia del enunciador para producir textos pluri-isótopos como sucede, por ejemplo, con el discurso parabólico.³¹⁷

Al igual que la primera, esta segunda conclusión saca a la luz otro rasgo característico de la obra Marguerite Yourcenar: su vínculo con la historia. Destacado por Jean d’Ormesson en su discurso de recepción a la Académie Française:

Le premier élément où se déploie votre œuvre, c’est l’histoire. On dirait que votre pensée, vos sentiments, vos passions, vos espérances, votre style sont inséparables de l’histoire des hommes.³¹⁸

³¹⁷ Algirdas Julien Greimas, *La semiótica del texto: ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant*, p. 246

Algirdas Julien Greimas, *La parabole: une forme de vie*. En línea: <http://bible-semiotique.fr/documents/greimas%20la%20parabole.pdf> (Consultado el 24 de abril de 2013)

³¹⁸ “El primer elemento en el que se despliega su obra es la historia. Podría decirse que su pensamiento, sus sentimientos, sus pasiones, sus esperanzas, su estilo son inseparables de la historia de los hombres.”

Académie Française, « Réponse M. Jean d’Ormesson au discours de Mme Marguerite Yourcenar. Discours prononcé dans la séance publique le jeudi 22 janvier 1981 ». En línea : http://www.academie-francaise.fr/immortels/discours_reponses/ormesson2.html

este rasgo vuelve a ser puesto de manifiesto por el sucesor de Yourcenar, Jean-Louis Bredin en 1990:

En 1934, dans *Denier du rêve*, récit d'un attentat manqué contre Mussolini, elle explore son talent à mêler l'histoire et les mythes, ici l'anarchisme et la légende grecque.³¹⁹

El discurso de la historia se filtra en el discurso intimista de *Alexis*, cuyo *parecer imperfecto* permite acceder al *ser* de la modernidad, del mismo modo que *Dénier du rêve*³²⁰ hace lo propio con el fascismo musoliniano y *Le Coup de Grâce*³²¹ con las guerras bálticas y la lucha antibolchevique.

A nuestro entender, las conclusiones del presente trabajo destacan el papel de la comunicación sensorial como un modo de conocimiento alternativo, paralelo al saber cognitivo³²², y señalan la importancia de “*ce petit livre sur Alexis*” (17) en la producción yourcenariana. Al mismo tiempo, plantean nuevas problemáticas e interrogantes, como la posibilidad de considerar la figuratividad cromática como vía de acceso al sentido en otros textos de Yourcenar o la existencia potencial de una *paleta yourcenariana* en la que los colores funcionen como estereotipos más o menos estables en diferentes textos, hipótesis que dejan abierto el camino a nuevas investigaciones.

(Consultado el 9 de enero de 2008) (La traducción es nuestra)

³¹⁹ “En 1934, en *Denier du rêve*, relato de un atentado fallido contra Musolini, ella explora su talento para mezclar la historia y los mitos, aquí el anarquismo y la leyenda griega”.

Académie Française, « Réception de M. Jean-Denis Bredin. Discours prononcé dans la séance publique le jeudi 17 mai 1990 ». En línea :

http://www.academie-francaise.fr/immortels/discours_reception/bredin.html

(Consultado el 24 de octubre de 2007) (La traducción es nuestra)

³²⁰ Marguerite Yourcenar, *Denier du rêve*, Paris, Gallimard, (1934) 1982

³²¹ Marguerite Yourcenar, *Le Coup de Grâce*, Paris, Gallimard, (1939) 1978

³²² Algirdas Julien Greimas, « La comunicazione estetica » in *Atti del Congresso AISS di Bologna su « Il punto di vista », « Carte semiotiche »*, nn. 4-5, 1988, p. 521

BIBLIOGRAFIA

Obras de Marguerite Yourcenar

Corpus

Alexis ou le Traité du Vain Combat, (Au Sans Pareil, 1929), Paris, Gallimard, collection Folio, n° 1041, 1978

Alexis o el tratado del inútil combate, Madrid, Suma de letras, 2000. Traducción al español de Emma Calatayud.

Otras obras yourcenianas citadas

Novelas y cuentos

Denier du rêve, Paris, Gallimard, (1934) 1982

Nouvelles orientales, Paris, Gallimard, (1938) 1978

Le Coup de Grâce, Paris, Gallimard, (1939) 1978

Œuvres romanesques, Paris, Éditions de la Pléiade, 1982

Ensayos

« Diagnostic de l'Europe » in *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991

« L'Italienne à Alger » in *Le Tour de la prison - Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard – Bibliothèque de la Pléiade, 1991

Discursos

ACADÉMIE FRANÇAISE, « Réponse M. Jean d'Ormesson au discours de Mme. Marguerite Yourcenar. Discours prononcé dans la séance publique le jeudi 22 janvier 1981 ». En línea :
http://www.academie-francaise.fr/immortels/discours_reponses/ormesson2.html
(Consultado el 9 de enero de 2008)

ACADÉMIE FRANÇAISE, « Réception de M. Jean-Denis Bredin. Discours prononcé dans la séance publique le jeudi 17 mai 1990 ». En línea :
http://www.academie-francaise.fr/immortels/discours_reception/bredin.html
(Consultado el 24 de octubre de 2007)

Estudios críticos sobre Marguerite Yourcenar

ALLAMAND, C., *Marguerite Yourcenar, une écriture en mal de mère*, Paris, Imago, 2004

BLOT, J., *Marguerite Yourcenar*, Paris, Seghers, 1971

BONALI FIQUET, F., *Réception de l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Essai de bibliographie chronologique (1922-1994)*, Tours, SIEY, 1994, p. 192-205

BONALI FIQUET, F., *Réception de l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Essai de bibliographie chronologique (1995-2006)*, Clermont-Ferrand, SIEY, 2007, p. 25-33

BONALI FIQUET, F., « Choix bibliographique 2007 » in *SIEY- Bulletin N°28 (décembre 2007)*, Clermont-Ferrand, p. 118-119

BONALI FIQUET, F., « Choix bibliographique 2008 » in *SIEY- Bulletin N°29 (décembre 2008)*, Clermont-Ferrand, p. 112-113

BONALI FIQUET, F., « Choix bibliographique 2009 » in *SIEY- Bulletin N°30 (décembre 2009)*, Clermont-Ferrand, p. 98-99

BONALI FIQUET, F., « Choix bibliographique 2010 » in *SIEY- Bulletin N°31 (décembre 2010)*, Clermont-Ferrand, p. 185-189

CELS, J., *Marguerite Yourcenar : le sens et le sensoriel. Séance publique du 15 novembre 2003: Marguerite Yourcenar, le sacre du siècle*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007. En línea: <http://www.arlfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/15112003/cels.pdf>
(Consultado el 20 de junio de 2012)

GALEY, M., *Marguerite Yourcenar. Les Yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Éditions du Centurion, 1980

GUSLEVIC, C., *Étude sur Marguerite Yourcenar - Alexis ou le Traité du vain combat*, Paris, Ellipses, 2003

MASIELLO, M. A., « Choix bibliographique 2011 » in *SIEY- Bulletin N°32 (décembre 2011)*, Clermont-Ferrand, p. 159-161

PAPADOPOULOS, Ch., *L'expression du temps dans l'œuvre romanesque et autobiographique de Marguerite Yourcenar*, Berne, Peter Lang, 1988

PRÉVOT, A.-M., *Dire sans nommer: Étude stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan, 2002

ROMERO, W., *Panorama de la literatura francesa contemporánea*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2009

SARDE, Michèle, *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, Paris, Laffont, 1995

Alexis ou le Traité du vain combat

ALLAMAND, C., *Marguerite Yourcenar, une écriture en mal de mère*, Paris, Imago, 2004

BENOIT, C., "L'écriture de la persuasion dans *Alexis ou le Traité du Vain Combat* de Marguerite Yourcenar" in *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction. Actes du colloque international de Tours (20-22 novembre 1997)*, Rémy POIGNAULT et Jean-Pierre CASTELLANI (éds.), Tours, 2000, p. 37-47

DECROOS, V., "Maximes et autobiographie dans *Alexis ou le traité du vain combat* de M. Yourcenar" in *Revue des Langues Vivantes*, Vol. 42, No. 5, 1976, p. 469-481

DELCROIX, M., « *Alexis ou le Traité du Vain Combat* : un roman épistolaire de Marguerite Yourcenar » in *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, N° 29, mars 1977, p. 223-241

DEBREUILLE, J-Y., « Formes et fonctions de la confidence, d'*Alexis* à *Hadrien* » in *Sud. M. Yourcenar une écriture de la mémoire*, Marseille, 1990, p. 31-44

GALEY, M., *Marguerite Yourcenar. Les Yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Éditions du Centurion, 1980

JACOEBOÉE, P., "Platonic and Christian Traditions in Yourcenar's *Alexis*" in *Degré second*, Vol 12, novembre 1983, p. 11-15

KADOGLOU, T., "Une approche psychanalytique d'*Alexis*" in *SIEY*, Bulletin N° 28, décembre 2007

PRÉVOT, A.-M., *Dire sans nommer: Étude stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan, 2002

Semiótica, lingüística, análisis del discurso, estilística

AMOSSY, R., E. ROSEN, « Les « clichés » dans *Eugénie Grandet*, ou les « négatifs » du réalisme balzacien » in *Littérature*, N° 25, 1977, Le signe et son double, p. 114-128

AMOSSY, R., A. HERSCHBERG PIERROT, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Nathan université, 1997 – Trad. esp. *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires, Eudeba, 2001

- ANGENOT, M., *Critique de la raison sémiotique*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1985
- ARISTÓTELES, *El arte de la retórica*, Buenos Aires, Eudeba, 2005
- BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978
- BENVENISTE, E., *Essais de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966
- BERTRAND, D., « Le sens dans *Du sens* - Entre "écran de fumée" et "morsure sur le réel" » in *Protée*, Volume 34, numéro 1, printemps 2006, p. 10-22
- CAREL, M., O. DUCROT, *La semántica argumentativa: una introducción a la teoría de los bloques semánticos*, Buenos Aires, Colihue, 2005
- COQUET, J.-C (dir.), *Sémiotique – L'école de Paris*, Paris, Hachette, 1982
- COQUET, J.-C., « Del papel de las instancias » in *Tópicos del Seminario 11. Semiótica y psicoanálisis*, enero-junio 2004, Puebla, Benemérita Universidad de Puebla
- COUEGNAS, N., « Esthétiques temporelles chez Proust et Yourcenar » in BERTRAND, D., J. FONTANILLE (dir.), *Régimes sémiotiques de la temporalité. La flèche brisée du temps*, Paris, PUF, 2006, p. 291-310
- COURTÉS, J., *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991 – Trad. esp. *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*, Madrid, Gredos, 1997
- CHARAUDEAU, P., D. MAINGUENEAU, *Dictionnaire d'Analyse du Discours*, Seuil, 2002 – Trad. esp. *Diccionario de análisis del discurso*, Buenos Aires, Amorrortu, 2005
- DARRAULT-HARRIS, I., "Algirdas Julien Greimas, *De l'Imperfection*, Fanlac, Périgueux, 1987, Chap. « Le Guizzo », p. 23-34" in *Nouveaux Actes Sémiotiques. Recherches sémiotiques*. En línea: <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=4284> (Consultado el 18/06/2012)
- DORRA, R., « Perspective de la semiótica » in GREIMAS, A. J., *De la imperfección*, (Fanlac, 1987), México, Universidad Autónoma de Puebla – FCE, 1990 (Prefacio a la edición en español)
- ECO, U., *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani 2002 – Trad. franc. *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003
- FABBRI, P., *La svolta semiótica*, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli Spa, 1998 – Trad. esp. *El giro semiótico*, Barcelona, Gedisa, (2000) 2004

- FILINICH, M. I., *La voz y la mirada*, México, Plaza y Valdés – Benemérita Universidad Autónoma de Puebla – Universidad Iberoamericana, Golfo-Centro, 1997
- FILINICH, M. I., *Enunciación*, Buenos Aires, Eudeba, 1998
- FILINICH, M. I., *Descripción*, Buenos Aires, Eudeba, 2003
- FONTANIER, P., *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977
- FONTANILLE, J., *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM, 1998 – Trad. esp. *Semiótica del discurso*, Lima, Universidad de Lima – FCE, 2001
- GENETTE, G., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972
- GENETTE, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982
- GIORDANO, A., *Manuel Puig. La conversación infinita*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001
- GREIMAS, A. J., *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, (Larousse, 1966), Paris, PUF, (1986), 2002
- GREIMAS, A. J., *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris, Seuil, 1976 – Trad. esp. *La semiótica del texto: ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant*, Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1993
- GREIMAS, A. J., *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983 – Trad. esp.: *Del sentido II*, Madrid, Gredos, 1989]
- GREIMAS, A. J., *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1987 – Trad. esp. *De la imperfección*, México, Universidad Autónoma de Puebla – FCE, 1990
- GREIMAS, A. J., « La comunicazione estetica » in *Atti del Congresso AISS di Bologna su « Il punto di vista », « Carte semiotiche »*, nn. 4-5, 1988
- GREIMAS, A. J., *La enunciación. Una postura epistemológica*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1996
- GREIMAS A. J. « La parabole, une forme de vie » in CADIR (L. Panier éd.), *Le temps de la lecture. Exégèse biblique et sémiotique*, Paris, Cerf, 1993, p. 380-387. En línea:
<http://bible-semiotique.fr/documents/greimas%20la%20parabole.pdf>
 (Consultado el 24 de abril de 2013)
- GREIMAS, A. J., *Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de lo visual*, México, Siglo XXI, 1994, p. 25 (Selección, traducción e introducción de G. H. Aguilar)

- GREIMAS, A. J., J. COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, (1979) 1993
- GREIMAS, A. J., J. FONTANILLE, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991 – Trad. esp. *Semiótica de las pasiones. Des los estados de cosas a los estados de ánimo*, México, Siglo XXI, (1994) 2002
- GREVISSE, M., *Le bon usage*, Lowain - la - Neuve, Belgique, Éditions Duculot, 1988
- HÉNAULT, A., *Les enjeux de la sémiotique*, Paris, PUF, 2012
- HERSCHBERG-PIERROT, A., «Problématiques du cliché» in *Poétique*, N° 43, Septembre 1980, p. 334-345
- HJELMSLEV, L., *Omkring sprogteoriens grundlæggelse* (1943) – Trad. esp. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1971
- JENNY, L., «Structure et fonctions du cliché» in *Poétique*, N° 12, 1972, p. 495-517
- JITRIK, N., *Fantasmas semióticos: concentrados*, México, FCE, 2007
- JOST, F., « Le Roman épistolaire et la technique narrative au XVIIIe. Siècle » in *Comparative Literature Studies*, III.4, 1966, pp. 397-427
- KEANE, T., « Figurativité et perception » in *Nouveaux actes sémiotiques*, 17, 1991, PULIM, Université de Limoges
- KEANE GREIMAS, T., *L'ecphrasis dans la poésie espagnole (1898-1988)*, Limoges, Lambert-Lucas, 2010
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Arman Colin, 1980
- KUNDERA, M., *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986
- LE GUERN, M., *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973
- LEJEUNE, P., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996
- LOPEZ EIRE, A., *Sobre el carácter retórico del lenguaje y de cómo los antiguos griegos lo descubrieron*, México, UNAM, 2005
- MAINGUENEAU, D., *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, (Bordas, 1986), Paris, Dunod, 1993
- MOLINIÉ, G., *La Stylistique*, Paris, PUF, (1993) 2008

MOLINIÉ, G., *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, PUF, 1998

PANIER, L., "De la sacralización a la lectura : un acercamiento enunciativo de la Biblia" in *Tópicos del Seminario N° 22. Los límites del texto sagrado*, Puebla, Benemérita Universidad de Puebla, 2009, p. 68

PANIER, L. « La sémiotique discursive. Une analyse de la signification et de ses fonctionnements. Une pratique de la lecture de textes » in *Sémiotique - Fiche présentation – 2009*. En línea:

<http://bible-semiotique.com/documents/panier%20intro%20semiotique.pdf>

(Consultado el 28 de junio de 2012)

PRINCE, G., « Introduction à l'étude du narrataire » in *Poétique*, n° 14, Paris, 1973, p. 178-196

PROVENZANO, F., « L'argument littéraire dans *Sémantique structurale* » in *Semen*, 32/2011. En línea: <http://semen.revues.org/9360>
(Consultado el 12 de junio de 2012).

RASTIER, F., « De la sémantique à la sémiotique. Entretien de François Rastier avec les étudiants du séminaire Sémiotique narrative et discursive, octobre 1998 » in *Débats Sémiotiques*, 2000, vol. 6, n°1-2, Société de sémiotique du Québec, p. 5-15. En línea:

http://www.revue-texto.net/Dialogues/Rastier_Quebec.html

(Consultado el 26 de marzo de 2010).

RICHARD, J.-P., *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974

Otras fuentes

BACHELARD, G., *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957 – Trad. esp. *La poética del espacio*, México, FCE, (1965) 1975

BARTHES, R., *Fragments d'un discours amoureux* (1977) in BARTHES, R., *Œuvres complètes*, V, Paris, Seuil, 2002

BAUDELAIRE, C., *Écrits sur l'art*, Paris, Librairie Générale Française, 1992-1999

BAUDELAIRE, C., *Les Fleurs du Mal*, Paris, Librairie Générale Française, 1999

BENJAMIN, W., « *Über einige Motive bei Baudelaire* » (1939) – Trad. esp. "Sobre algunos temas en Baudelaire" in *Ensayos escogidos*, (Suhrkamp Verlag, 1955), México, Ediciones Coyoacán, 2001

BURTON, R., *Anatomía de la melancolía*, Buenos Aires, Ediciones Winograd, 2008 – Selección de textos e introducción: Pablo Maurette – Traducción: Agustín Pico Estrada

BUVIK, Pierre, « Paris – lieu poétique, lieu érotique. Quelques remarques à propos de Walter Benjamin et de Baudelaire » in *Revue Romaine* 20 2, 1985

CARADEC, F. *Gustave Flaubert en Verbe*, Paris, Horay, 2008, p. 45

CASULLO, N., “Modernidad, biografía del ensueño y la crisis (introducción a un tema)” in CASULLO, N. (Comp.), *El debate modernidad – posmodernidad*, Buenos Aires, Retórica, 2004

FOUCAULT, M., *Des espaces autres. Hétérotopies*, (1967). En línea: <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html> (Consultado el 5 de julio de 2009)

FOUCAULT, M., *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975

FREUD, S., « Trauer und Melancholie » (1917 [1915]) – Trad. franc. « Deuil et mélancolie » in *Sociétés* n° 86 – 2004/4, p. 7-19 – Tomado de FREUD, S., *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, (1915) 1986, p. 145-171 – Traducción revisada y corregida por Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis.

FREUD, S., *Das Unbehagen in der Kultur* (1930 [1929]) – Trad. esp. *El malestar en la cultura* (1930 [1929]) in FREUD, S., *Obras completas: El porvenir de una ilusión, El malestar en la cultura y otras obras: 1927-1931*, T. XXI, Buenos Aires, Amorrortu, 2009 – Traducción de José Luis Etcheverry

GIDE, A., *Thésée*, Paris, Gallimard, 1946

GIDE, A., *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, 1955

LAPLANCHE, J., J.-B. PONTALIS, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, PUF, (1967) – Trad. esp. *Diccionario de psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, (1996) 2009 – Dirección Daniel Lagache

LOIS, E., *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*, Buenos Aires, Edicial, 2001

MERLEAU-PONTY, M., *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964

MESCHONNIC, H., « Le sujet est la modernité » in *Rhuthmos*, 20 novembre 2010 [En línea]: <http://rhuthmos.eu/spip.php?article209>

PROUST, M., *Albertine disparue*, Paris, Gallimard, 1989 et 1992

RESWEBER, J.-P., “Des lieux communs de la modernité” in *Le Portique*, N° 1 – 1998, La modernité, 1998 [En línea] <http://leportique.revues.org/index344.html>

RICŒUR, P., *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990

RILKE, R. M., *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Leipzig, In Insel Verlag, 1910 – Trad. franc. *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, Paris, Gallimard, 1991

ROUSSEAU, J.-J., *La Nouvelle Héloïse*, Paris, Librairie Générale Française, 2002

VALÉRY, P., *Cahiers II*, Paris, Gallimard – Bibliothèque de la Pléiade, 1974

Glosario

Este breve glosario tiene como finalidad facilitar la lectura de este trabajo. Para definiciones más elaboradas, remitimos a A. J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, citado en la bibliografía.

Anáfora

Relación de un segmento del discurso con otro segmento del mismo discurso que lo precede y que permite su interpretación.

Aspectualización

Este término designa la sobredeterminación de los predicados elementales mediante un conjunto de categorías sémicas (incoativo vs. terminativo, puntual vs. durativo) que diversifican la manera en la que se despliegan los procesos.

Axiología

En semiótica, la axiología es la valorización estática de un universo de discurso dado.

Categoría tímica

La categoría tímica permite articular el semantismo directamente ligado a la percepción que el hombre tiene de su propio cuerpo. Forma parte de la articulación de la categoría *exteroceptividad/interoceptividad*, jerárquicamente superior, empleada para clasificar el conjunto de las categorías sémicas de un universo semántico. La categoría tímica, a su vez, se articula en *euforia/disforia* (*aforia* es el término neutro) y juega un papel fundamental en la transformación de micro-universos semánticos en axiologías.

Desembrague

Operación mediante la cual la instancia de la enunciación separa y proyecta fuera de ella, en un acto de lenguaje y con vistas a la manifestación, ciertos términos ligados a su estructura de base para constituir de este modo los elementos fundadores del enunciado-discurso. Partiendo del sujeto de la enunciación, implícito pero productor del enunciado, se pueden proyectar e instalar en el discurso actantes de la enunciación (desembrague enunciativo) o actantes del enunciado (desembrague enuncivo). Mediante el desembrague enunciativo se obtienen las formas de la enunciación enunciada o referida, como los relatos en “yo” o las secuencias dialogadas; mediante el desembrague enuncivo, las formas del enunciado enunciado u objetivado, como las narraciones que tienen un sujeto cualquiera o los discursos objetivos.

Enunciación

En semiótica, la enunciación es la instancia de mediación que asegura la puesta en discurso y que es lógicamente presupuesta por la existencia misma del discurso realizado.

Enunciación enunciada

Simulacro del acto enunciativo presente en algunos discursos, puesto en evidencia por el uso de marcas pronominales (yo, tú, nosotros), deícticos espacio-temporales (aquí, ahora) u otras indicaciones axiológicas de tipo personal.

Isotopía

Recurrencia de categorías sémicas, ya sea temáticas (o abstractas) o figurativas, que hace posible la lectura uniforme del relato.

Lexema

Conjunto de posibilidades significativas virtualmente reunidas en una palabra dada.

Patemas

Conjunto de condiciones discursivas necesarias para la manifestación de una pasión-efecto de sentido.

Programa narrativo

Sintagma elemental de la sintaxis narrativa de superficie, constituido por un enunciado de hacer que rige a un enunciado de estado. Debe interpretarse como un cambio de estado efectuado por un sujeto (S1) que afecta a un sujeto (S2).

Sema

Elemento mínimo de significación.

Semiosis

Operación que, mediante la instauración de una relación de presuposición recíproca entre la forma de la expresión y la forma del contenido (terminología de L. Hjelmslev) o entre el significante y el significado (terminología de F. de Saussure) produce los signos. El término es sinónimo de *función semiótica*.

Acto productor de la significación mediante la puesta en relación y el ajuste de un conjunto significante y un conjunto significado. Encadenamiento de operaciones por las que una cierta forma del contenido alcanza una cierta forma de la expresión.

Sujeto operador

Denominación que recibe el sujeto capaz de producir las primeras articulaciones de la significación.

Tópico (espacio)

El espacio tópico designa al lugar de manifestación sintáctica de las transformaciones operadas entre dos estados narrativos estables. El espacio *heterotópico* es que lo engloba, precediéndolo o sucediéndolo.

Valencia

Potencialidad de atracciones y de repulsiones asociadas a un objeto.

Virtual, actual, realizado

Los Sujetos y los Objetos semióticos son “virtuales” cuando se encuentran, unos con respecto a los otros, excluidos de una relación conjunta. Esto define el primer grado de la existencia semiótica de los Sujetos y de los Objetos, anterior a su actualización. Son “actualizados” cuando se encuentran en una relación de disjunción y “realizados” cuando alcanzan su conjunción.