

# COMPENDIUM

Journal of Comparative Studies  
Revista de Estudos Comparatistas

N. 7  
6/2025

**Comparing Emotions:  
Literary and Cultural Dynamics**

***Emoções em Comparação:  
Dinâmicas Literárias e Culturais***



Inês Robalo  
Markus Ebenhoch  
(Eds.)

# Front Matter | Ficha Técnica

COMPENDIUM

*Journal of Comparative Studies*  
*Revista de Estudos Comparatistas*

Comparing Emotions: Literary and Cultural Dynamics | Emoções em Comparação: Dinâmicas Literárias e Culturais

**N. 7** (June/Junho, 2025)

## Editors of this Issue | Editores

Inês Robalo, Universidade de Lisboa  
Markus Ebenhoch, University of Salzburg

## Editorial Board | Equipa Editorial

Amândio Reis (CEComp, FLUL), director | editor-in-chief

José Bértolo (IELT, NOVA FCSH)  
Marta Pacheco Pinto (CEComp, FLUL)  
Santiago Pérez Isasi (CEComp, FLUL)

## Copyeditor | Revisão

Rita Lavos

## ISSN

2975-8025

## DOI

<https://doi.org/10.51427/com.jcs.2025.7>

## Address | Morada da Redacção

Centro de Estudos Comparatistas  
Faculdade de Letras, Alameda da Universidade  
1600-214, Lisboa, Portugal

## E-mail

[compendium@letras.ulisboa.pt](mailto:compendium@letras.ulisboa.pt)

## URL

<https://compendium.letras.ulisboa.pt>

## Peer Reviewers | Comissão de Avaliação — N. 7

Anna Marta Marini, Universidad de Alcalá  
António Sousa Ribeiro, Universidade de Coimbra

Cristina Almeida Ribeiro, Universidade de Lisboa

Chiara Nifosi, Universidade de Lisboa  
Isabel Araújo Branco, Universidade NOVA de Lisboa

Patrícia Soares Martins, Universidade de Lisboa

Sarah Herbe, University of Salzburg  
Vesna Elez, University of Belgrade

## Cover Image | Imagem de Capa

*The Prodigal Daughter* (1903), John Collier  
Lincolnshire County Council, Usher Gallery, Lincoln, UK

This work is supported by Portuguese funds through the FCT — Foundation for Science and Technology, I.P., within the scope of the project UIDP/00509/2020: Centre for Comparative Studies.

Esta publicação é financiada por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto UIDP/00509/2020: Centro de Estudos Comparatistas.



All contents published in the journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Todos os conteúdos da revista são abrangidos pela Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.

# Contents | Índice

## Foreword | Introdução

INÊS ROBALO, MARKUS EBENHOCH Comparing Emotions: Literary and Cultural Dynamics.....	4–9
---	-----

## Articles | Artigos

DIRK BRUNKE La función política de la compasión en las crónicas de Indias (Cristóbal Colón, Hernán Cortés y Pedro Sarmiento de Gamboa) .....	10–25
NIKOL DZIUB Les émotions contrariées de l’incarcération et de l’exil chez Chevtchenko, Dostoïevski et Oukraïinka .....	26–45
MIGUEL RAMALHETE GOMES Sobre uma conversa com os intestinos: Ler Jung a ler Joyce .....	46–60
RITA RIEGER Solitude recherchée. Sur la lecture-écriture de Marguerite Duras et Pascal Quignard .....	61–78
AGUSTÍN CORTI La emoción en el cómic: atrapados entre la ansiedad y el miedo, una lectura de <i>La isla</i> (Mayte Alvarado) .....	79–98

## Reviews | Recensões

MARKUS EBENHOCH Fritz Breithaupt, <i>Das narrative Gehirn</i> [O Cérebro Narrativo], 2025.....	99–102
GERD HAMMER Eva Illouz, <i>Explosive Moderne</i> [Modernidade Explosiva], 2024 .....	103–107
JOSÉ BÉRTOLO Seiichi Furuya, <i>First Trip to Bologna 1978 / Last Trip to Venice 1985, 2022</i> .....	108–113

## Comparing Emotions: Literary and Cultural Dynamics

**Inês Robalo**

University of Lisbon, Portugal

mrobalo@edu.ulisboa.pt

ORCID: 0009-0008-5634-0828

**Markus Ebenhoch**

University of Salzburg, Austria

markus.ebenhoch@plus.ac.at

ORCID: 0000-0002-7449-3202

### ABSTRACT:

As Ruth Leys (2011) has noted, many of the conceptual conundrums surrounding, for instance, the distinction between emotion and affect are grounded in considering the latter as belonging to the pre-linguistic and autonomic realms and the former to the linguistic one. Within literary studies, narratology has taken up parts of this debate and has contributed to transcultural and transhistorical approaches to the study of the forms and structures through which emotions circulate beyond the verbal arts (cf. Hogan 2011). By envisioning an issue dedicated to the study of emotions as players in literary and cultural dynamics, our aim was not to solely focus on how literary scholars draw from psychology or cognitive science, but also to explore how literary works and non-fictional narratives address and represent issues related to emotions in aesthetic ways. In this respect, the issue positions literary and comparative studies as *loci* of research and reflection about emotions and thus as a field able to make original contributions to the affective turn. The articles gathered here showcase the diverse approaches available to tackle the study of emotions in literature and non-fictional narratives, and the various case studies encompass a wide range of periods, from the early modern age to contemporaneity.

## **RESUMO:**

Como Ruth Leys (2011) assinalou, muitas das quezílias conceptuais que envolvem, por exemplo, a distinção entre emoção e afecto têm origem na consideração deste último como pertencente ao domínio pré-linguístico e autónomo, e do primeiro como parte do domínio linguístico. No âmbito dos estudos literários, a narratologia tem-se arrogado de partes deste debate e contribuído para abordagens transculturais e trans-históricas no estudo das formas e estruturas através das quais as emoções circulam para além das artes verbais (cf. Hogan 2011). Ao conceber um número dedicado ao estudo das emoções como intervenientes nas dinâmicas literárias e culturais, o nosso objectivo não foi centrarmo-nos exclusivamente no modo como os estudiosos da literatura recorrem à psicologia ou à ciência cognitiva para explicar esses processos, mas também explorar de que modo as obras literárias e as narrativas não ficcionais abordam e representam questões relacionadas com as emoções através dos mecanismos da estética. Neste sentido, o número posiciona os estudos literários e comparatistas como *loci* de investigação e reflexão sobre as emoções, e, assim, como um campo capaz de oferecer contributos originais no âmbito do *affective turn*. Os artigos aqui reunidos evidenciam as diversas abordagens possíveis ao estudo das emoções na literatura e em narrativas não ficcionais, abrangendo estudos de caso que vão desde o início da idade moderna até à contemporaneidade.

## **KEYWORDS:**

emotion; affect; comparative studies; narrative

## **PALAVRAS-CHAVE:**

emoção; afecto; estudos comparatistas; narrativa

THE ENQUIRY into and the fascination with emotions has enjoyed a long-standing presence in literature and the arts, and has fostered multiple interdisciplinary dynamics between literary studies, philosophy, psychology and, more recently, cognitive science. While the Aristotelian take on poetics has generated a distinguished progeny, which can be found in a sustained scholarly interest in the effects of literature turned into the affects of literature, through studies on empathy (Nussbaum 1995), desire (Brooks 1995), disgust (Menninghaus 2002) or emotional protection (Türk 2011), other related branches sprang with equal vigour concerning strategies of codification and representation of emotions in the arts and literature, for instance, in the wake of Gotthold Ephraim Lessing's *Laocoön* (1766), or the inquiry into the nature of the aesthetic experience encapsulated in the notion of the sublime. Still the question that William James posed in his famous 1884 essay "What is an Emotion?" remains open for debate.

In fact, the American psychologist set the tone for interdisciplinary thinking about emotions and for their centrality in western conceptions of the self and within the "aesthetic sphere of the mind" (James 1884, 188). As William M. Reddy has argued, "in the western conception, emotions are involuntary, inherently pleasant or unpleasant, and thus they orient the self to perform certain actions or to maintain certain dispositions" (2001, 315-316). However, recent scholarship has veered our attention to emotion and forms of affectivity towards new questionings that are no longer restricted to challenging the Cartesian dualism or centred exclusively on human subjectivity, probing instead to also consider what Jacques Rancière (2000) called "le partage du sensible" as equally applicable to matter and nature, thus giving rise to figures and formulations such as "vibrant matter" (Bennett 2010) or "viscerality" (Massumi 2002). Others, especially within sociology and the political sciences, have emphasised the role of cultural frames for thinking about emotions at the collective level, like Sara Ahmed, who contends in *The Cultural Politics of Emotion* that by tracking "how emotions circulate between bodies, examining how they 'stick' as well as move" (2014, 4), it becomes possible to identify "affective economies" (2014, 46), an exchange arena between the individual and the social.

The *tertium quid* of these variegated appraisals of the relations established between emotion and matter/body would be language; an aspect which indeed turns out to constitute the virtual unity of the articles gathered in this issue of *Compendium*. In fact, as Ruth Leys (2011) has noted, many of the conceptual conundrums surrounding, for instance, the distinction between emotion and affect are grounded in considering the latter as belonging to the pre-linguistic and autonomic realms and the former to the linguistic one. Within literary studies, narratology has taken up parts of this debate and has contributed to transcultural and transhistorical approaches to the study of the forms and structures through which emotions circulate beyond the verbal arts (cf. Hogan 2011). By envisioning an issue dedicated to the study of emotions as players in literary and cultural dynamics, our aim was not to solely focus on how literary scholars draw from psychology or cognitive science, but also to explore how literary works and non-fictional narratives address and represent issues related to emotions in aesthetic ways. In this respect,

the issue positions literary and comparative studies as *loci* of research and reflection about emotions and thus as a field able to make original contributions to the affective turn.

The articles gathered here showcase the diverse approaches available to tackle the study of emotions in literature and non-fictional narratives, and the various case studies encompass a wide range of periods, from the early modern age to contemporaneity. The first article places the chronicles of the Indies by Christopher Columbus, Hernán Cortés and Pedro Sarmiento de Gamboa in the tradition of the *devotio moderna*. Dirk Brunke argues that this religious strain of thought functioned as a cultural framework, which allowed for the setting of imperial travelogues as narratives structured to induce compassion. The permutation to the political arena, Brunke argues, corresponds to the functionalization of emotion in favour of the Spanish colonial project and its detachment from the aim of consolidation of faith and edification, or from the humanistic curiosity. Furthermore, Brunke's analysis of the chronicles conceptualizes compassion not only as an intercultural and interpersonal emotion that is evoked to calibrate the colonial encounter, but also as a rhetorical device of persuasion targeted at the Monarch for monetary favour and at the subjugation of the indigenous peoples of America.

Grounding her analysis in the close reading of nineteenth-century Russian and Ukrainian prose narratives and narrative poems (Fiodor Dostoevsky, Taras Shevchenko and Lessia Ukrainka), Nikol Dziub explores representations of the lived experience of exile and incarceration as understudied scenarios to investigate how emotions are codified in collective and personal captivity narratives. Thus, the relationship between language, territory and emotion is articulated as a key aspect to understand the intertwining of centre and periphery power relations during the aegis of the Russian Empire, which becomes simultaneously visible and fraught in the strategies of self-expression and self-representation used to navigate the severed community. Dziub brings to the fore the carceral emotions of melancholy, nostalgia and indifference, which arise in the accounts of the three writers under scrutiny. Here, the author also highlights and compares the diversified narrational tools deployed to mediate these negative emotions, such as depersonalization or the doubling of the enunciative subject, the spatialization of emotion and the tensions between heteroglossia and exophony.

In “Sobre uma conversa com os intestinos: ler Jung a ler Joyce”, Miguel Ramalhete Gomes converses with Carl Jung's often disparaged essay on *Ulysses*, where the psychoanalyst seems to struggle with hermeneutic strategies, to problematise modes of describing and accounting for the representation of the body in some critical approaches privileging symbolic readings of it. In fact, Ramalhete Gomes maintains that Joycean representations of the body are better understood outside any kind of cartesian dualism and may benefit from thinking of bodily agency as affect instead. In other words, the author identifies a “visceral perception” at work that cannot be simply equated with emotional expression or a script, and places it in the scope of a voiceful but ultimately non-communicative aesthetic.

The fourth article deals with scenes of reading and writing in selected *œuvres* by Margerite Duras and Pascal Quignard. Rita Rieger discusses the role of emotions such as loneliness, fear and despair in the representation of writing and reading

subjectivities. Framing her analysis along the lines of Patrick Colm Hogan's notion of prototypical and paradigmatic narratives as well as the narrative basis of emotions (Voss), Rieger unveils the tensions amidst Duras' and Quignard's (auto-reflexive) depictions of authorship, readership and agency.

In this issue's last article, Agustín Corti focuses on intermedial storytelling and develops a conceptual model to address the narrative function of emotional events in graphic novels. Corti illustrates his proposition through the analysis of some strategies of representation and evocation of fear and anxiety in Mayte Alvarado's graphic novel *La Isla* (2021). Thus, Corti explores the ambiguities that infuse visual cognitive metaphors as vehicles of emotional states in intermedial narratives, and argues for the necessity to encompass the diverse narrative levels in the appraisal of the role of emotions both in the story world and in discourse. In so doing, Corti describes an intricate narrative construct where the characters' behaviour may not always be conducive to the unambiguous display of an emotional state, and interrogates cultural schemas underlying the codification and interpretation of emotions.

The final section includes reviews of a selection of recent thought-provoking publications grouped under the aegis of the affective turn, but each privileging a different approach and object of analysis.

The editors of this issue would like to thank the authors for providing fascinating insights into their research, the reviewers of recent publications for broadening the scope of the subject area, and the anonymous peer reviewers for generously sharing their expertise. Special thanks go to Amândio Reis, the editor-in-chief of *Compendium*, for his valuable assistance during the editing process.

## References

- Ahmed, Sara. 2014. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham and London: Duke University Press.
- Brooks, Peter. 1992. *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge, MA, London: Harvard University Press.
- Hogan, Patrick Colm. 2011. *Affective Narratology. The Emotional Structure of Stories*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- James, William. 1884. "What is an Emotion?". *Mind*, 9 (34): 188-205.
- Leys, Ruth. 2011. "The Turn to Affect: A Critique". *Critical Inquiry* 37: 434- 472.
- Massumi, Brian. 2002. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham and London: Duke University Press.
- Menninghaus, Winfried. 2017 [2002]. *Ekel: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Nussbaum, Martha C. 1995. *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*. Boston: Beacon Press.

Rancière, Jacques. 2000. *Le partage du sensible: esthétique et politique*. Paris: La fabrique éditions.

Reddy, William M. 2001. *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.

Türk, Johannes. 2011. *Die Immunität der Literatur*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

**Inês Robalo** is a researcher at the Centre for Comparative Studies of the University of Lisbon, where she has been coordinating the cluster “Aesthetics of Memory and Emotion” since 2024. She holds a PhD in Comparative Literature, which was developed in the scope of PhDComp- International PhD Programme in Comparative Studies, a joint initiative of the University of Lisbon, the University of Bologna and the Catholic University of Leuven. Her main research interests include German language literature and culture, theory of the novel, history of emotions and intermediality. She is the author of *Limiãres da Representação na obra de W.G. Sebald* (2020).

**Markus Ebenhoch** is an associate professor in the Department of Romance Philology at the University of Salzburg, where in 2009 he defended his doctoral thesis, *Armes Kuba. Armutsdarstellungen in der kubanischen Kurzgeschichte der 1990er-Jahre*. In 2016/2017, he was a visiting researcher at the Centre for Comparative Studies at the University of Lisbon School of Arts and Humanities, and in 2021, a visiting professor at the University of Frankfurt am Main. He has published several books and articles on 20th-century literature, Enlightenment literature, and Latin American liberation theology, including *A religião no romance português do século XVIII* (Portuguese edition: 2025; German edition: 2023).

© 2025 Inês Robalo, Markus Ebenhoch

Licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

## La función política de la compasión en las crónicas de Indias (Cristóbal Colón, Hernán Cortés y Pedro Sarmiento de Gamboa)

The political function of compassion in  
the Chronicles of the Indies  
(Christopher Columbus, Hernán Cortés, and  
Pedro Sarmiento de Gamboa)

**Dirk Brunke**

Freie Universität Berlin, Germany

dirk.brunke@fu-berlin.de

ORCID: 0000-0003-1851-6403

### RESUMEN:

Este artículo trata de la función de la compasión en la literatura española en la temprana Edad Moderna, especialmente en tres crónicas de Indias (Cristóbal Colón, Hernán Cortés, Pedro Sarmiento de Gamboa). Parte de la hipótesis de que la fuerte presencia cultural de discursos cristianos sobre el sufrimiento y la *compassio*, sobre todo en contextos religiosos y sagrados, influyó también en ámbitos profanos como los escritos sobre los acontecimientos de la expansión ibérica. Analizando momentos centrales de la historia de la expansión y tal como lo describen los autores de las crónicas de Indias, se puede desvelar que la compasión y otros afectos como la admiración juegan un papel pertinente en el discurso legitimador del colonialismo (Colón, Cortés). Sarmiento de Gamboa pone énfasis en la compasión para convencer al rey de sus méritos como buen cristiano y súbdito.

### **ABSTRACT:**

This article deals with the function of compassion in early modern Spanish literature, especially in three chronicles of the Indies (Christoph Columbus, Hernán Cortés, Pedro Sarmiento de Gamboa). It is based on the hypothesis that the strong cultural presence of Christian discourses on suffering and compassion, especially in religious and sacred contexts, also influenced secular areas such as the writings on the events of Iberian expansion. By analysing central moments in the history of the expansion as they are described by the authors of the chronicles of the Indies, it can be revealed that compassion and other affects like admiration play a relevant role in the legitimizing discourse of colonialism (Colón, Cortés). Sarmiento de Gamboa emphasizes compassion in order to convince the king of his merits as a good Christian and subject.

### **PALABRAS-CLAVE:**

compasión; crónicas de Indias; colonialismo; *admiratio*

### **KEYWORDS:**

compassion; Chronicles of the Indies; colonialism; *admiratio*

Recibido/Submission: 31/01/2025  
Aceptado/Acceptance: 16/05/2025

## 1. Compasión en la temprana Edad Moderna

EN LA TEMPRANA EDAD MODERNA se desarrolló una fuerte discusión y revalorización de los afectos. Esta discusión se nutre, por un lado, por las teorías, nuevamente descubiertas, de la antigüedad pagana, sobre todo las teorías de Aristóteles y de Platón sobre el papel de los afectos en la vida social y cultural. Por otro lado, la así llamada *devotio moderna* propagó la importancia de las fuerzas afectivas en contextos religiosos y sacrales. Mientras que los humanistas disputan y valorizan toda una gama de afectos – venganza, indignación, envidia, humildad, temor, compasión – la corriente reformista de la *devotio moderna* pone el foco en la disposición positiva del sufrir, y así enfatiza el afecto de la compasión. Ya que la *devotio moderna* es un movimiento marcadamente cristo-céntrico, se desarrolla la idea de que el arte – pintura, literatura, escultura – sirve para visualizar el cuerpo sufriente del Crucificado. Recordando la pasión de Jesús, el que contempla el objeto de arte está estimulado a sentir compasión con el Crucificado (*compassio*) y de esta manera a confortar y fortalecer su piedad. Así, la compasión – por ejemplo, cuando se contempla un crucifijo – se entiende no sólo como una mera emoción o un afecto, sino más bien, como un momento de experiencia que tendrá un impacto a largo plazo: el cristiano compasivo se vuelve más virtuoso. En consecuencia, el sufrimiento en general no se clasifica más como el mero padecimiento de un mal, de una desgracia o como una vergüenza. Al contrario, el sufrimiento se relaciona ahora significativamente con la salvación y se convierte en una prueba de fe. La experiencia del sufrimiento se convierte así en un elemento unificador del cristianismo, y la compasión se convierte en un deber del cristiano.<sup>1</sup>

En la tradición cristiana, el afecto de la compasión se ha puesto al servicio de la caridad ya desde Agustín y Tomás de Aquino. De hecho, la compasión se define no exclusivamente como la compasión afectiva con una persona que sufre. Más bien, la compasión es más que una experiencia pasiva, más que un puro afecto. La compasión, por ende, se define como un acto de voluntad del cristiano de volverse hacia Dios. De este modo, la compasión no se entiende como un afecto interior de piedad ante la necesidad ajena, sino como un afecto subordinado a la razón, o más exactamente, como una virtud. La compasión está asociada a la virtud de la misericordia.

Desde la teorización patrística y altomedieval de la compasión de Agustín y Tomás, el foco no se pone en el lado afectivo de la compasión sino en las acciones de caridad estimuladas por el afecto – la misericordia –, tal como se realiza en el catálogo de las siete obras de misericordia corporales: 1) visitar a los enfermos, 2) dar de comer al hambriento, 3) dar de beber al sediento, 4) vestir al desnudo, 5) dar posada al peregrino, 6) redimir al cautivo, 7) enterrar a los muertos. Andando el tiempo, a través de la alta estimación de Ignacio de Loyola por la *Imitatio Christi*, la Península Ibérica también fue influenciada decisivamente por estas posiciones centrales de la *devotio moderna* y de la alta estimación de la compasión.

Esas nociones cristianas de la compasión – *compassio* y *misericordia* – realzan el volverse activo realizando actos de misericordia y, de esta manera, cultivan la

---

<sup>1</sup> Para el énfasis de la *devotio moderna* en la compasión véase Coolman (2008) y Köpf (2015) y para el desenvolvimiento de la compasión Rombach/Seiler (2009).

compasión como una virtud. En todo caso, no nos olvidemos de que los teóricos medievales y humanistas incorporan en sus teorías las nociones de compasión de la antigüedad, sobre todo de Aristóteles y lo que él llama *eleos*. En la *Ética Nicomáquea* y en la *Retórica*, Aristóteles clasificó los afectos como parte constitutiva del ser humano. Al contrario de la concepción cristiana que siempre combina el afecto de la compasión con los actos misericordiosos, Aristóteles no sometió la compasión afectiva a ninguna valoración, porque, según su argumento, la piedad como afecto es indiferente a la virtud y al vicio. La teoría de Aristóteles se opone, pues, a la de los estoicos, los que consideran la piedad, como afecto, una debilidad que hay que superar, ya que se interpone en el camino a la autosuficiencia y la ataraxia y que, por tanto, no debería ser relevante para la ética. Los estoicos rechazan todos los afectos. Por el contrario, Aristóteles, siempre cuando habla sobre las artes y el papel que ejercen en una sociedad, incluso asigna una función central a los afectos. Como es bien sabido, el estagirita valoriza la purificación de los afectos y la purificación a través de los afectos (*katharsis*) y argumenta que esa purificación es de importancia central, sobre todo para la tragedia. Se intenta lograr la purificación de los afectos mediante los afectos del lamento (*eleos*) y del miedo (*phobos*), para así llegar a un estado de ánimo y una sociedad mejor.<sup>2</sup>

Por consecuencia, en una visión general de la época, la temprana Edad Moderna resulta ser un período en el que la representación del sufrimiento en el arte y la evocación de la compasión entran en un diálogo productivo y dinámico. En cuanto a la literatura, podemos ver ese diálogo, sobre todo, en los géneros más representativos de la compasión cristiana, es decir, en los autos sacramentales, en relaciones de mártires y en la hagiografía. La representación del sufrimiento y la evocación de la compasión son constitutivas de estos tres tipos de textos. Como manifestaciones textuales de la *devotio moderna*, son textos que básicamente se escriben en un contexto sacral y eclesiástico, que se dirigen a un público específico y en los que el sufrimiento y la compasión tienen fundamentalmente la función de fortalecer la fe (*edificatio*). Aunque estos géneros ilustran que la valoración positiva de la experiencia del sufrimiento depende de la forma en la que se represente y de la práctica cultural en la que se escenifique – ejemplos que destacan son procesiones, auto-mortificaciones y los flagelantes – cabe suponer que este discurso del sufrimiento y de la compasión no deja su sello exclusivamente en el ámbito de lo sagrado y lo eclesiástico. La temprana Edad Moderna es, ante todo, una época en la que surge el antropocentrismo y en la que vemos una pluralización de los discursos, un reajuste del sistema de géneros de textos, en la que nace, paulatinamente, un sector laico-profano en las sociedades europeas.

Por eso, asumimos que la creciente producción y presencia de representaciones del sufrimiento – las que, en el sentido de la *Imitatio Christi*, no eran evaluadas como algo vergonzoso sino como experiencias positivas – contribuyó a que sufrimiento y compasión también se representan en otros géneros de textos que aún no han sido considerados desde esta perspectiva. En lo que sigue, queremos discutir esa hipótesis analizando dos textos centrales de la época de la expansión europea a América (El *Diario de a bordo* de Cristóbal Colón y las *Cartas de relación* de Hernán Cortés) así

---

<sup>2</sup> Véase Rombach/Seiler (2009) y Siller (2018).

como un texto mucho menos conocido (*La Sumaria relación* de Pedro Sarmiento de Gamboa). En esos textos, la representación de la aflicción también se pone al servicio de evocar compasión. Pero en los tres textos la compasión persigue otros objetivos que la consolidación de la fe. Vamos a argumentar que tanto Cristóbal Colón como Hernán Cortés usan el discurso europeo dominante de la compasión para legitimar la explotación de los recursos naturales y la subyugación de los indígenas del continente americano. En la relación de Sarmiento de Gamboa la compasión sirve para una autorrepresentación positiva de un conquistador que fracasa completamente en su intento de contribuir a la expansión colonial. En suma, vemos una funcionalización política de la compasión y de la misericordia.<sup>3</sup>

## 2. Compasión y admiración en el *Diario de a bordo* (1492/93) y la Carta a Santángel (1493) de Cristóbal Colón

A parte de la compasión, que vamos a analizar en detalle más adelante, hay otras emociones – la admiración, el asombro y el miedo – que son de importancia para entender cómo Cristóbal Colón describe el primer contacto entre europeos e indígenas en sus textos.<sup>4</sup> El asombro y la admiración siempre pueden leerse como sentimientos positivos, incluso agradables, evocados por la flora, la fauna o las características de los indígenas. Sin embargo, a diferencia de, por ejemplo, Michel de Montaigne y Jean de Léry, para quienes, en la segunda mitad del siglo XVI, la *admiratio* conduce ciertamente a la *curiositas* y al reconocimiento de la diferencia cultural, en Colón los dos afectos siguen totalmente una pauta política. Así, Stephen Greenblatt ha descrito la función del afecto de asombro como parte integral y fundamental del discurso imperial: lo nuevo y sorprendente evoca asombro, y el asombro causa estupefacción. Y ese vacío lingüístico de la estupefacción se llena transformando lo sorprendente en algo conocido o en algo con un valor económico (cf. Greenblatt 1991, 14).

Por ejemplo, la diversidad de la flora y de la fauna evocan mil veces el asombro de Colón. Ya pocos días después de la llegada al Caribe, Colón escribe en cuanto a la naturaleza: “no hay hombre que no se maraville y no tome gran descanso en verlo” (Colón 1985, 99). Pero, no se trata de contemplar la belleza de la naturaleza ya que

<sup>3</sup> Este artículo discute las líneas generales del proyecto de investigación *Viaje – Naufragio – Cautiverio. La compasión en relatos autobiográficos de la temprana Edad Moderna (España, Portugal, Francia)* que el autor lleva a cabo en la Universidad de Bochum (Alemania), financiado por la DFG–Deutsche Forschungsgemeinschaft (Asociación Alemana de Investigación).

<sup>4</sup> Ponemos énfasis en el hecho de que siempre se trata de la visión europea de los acontecimientos, tal como lo describe Edmundo O’Gormans en su ya clásico estudio *La invención de América* (1958). Nuestra hipótesis, además, se conecta con los estudios imagológicos de Tzvetan Todorov: *La conquête de l’Amérique. La question de l’autre* (1982) y de Stephen Greenblatt: *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World* (1991). Los tres estudios revelan que toda emoción se funcionaliza para legitimar el ‘descubrimiento’ y la conquista de América. Todorov y Greenblatt analizan, sobre todo, la admiración y el miedo; la compasión no se analiza de forma sistemática. En todo caso, concordamos con la tesis fundamental del estudio de Greenblatt: “Wonder is [...] the central figure in the initial European response to the New World, the decisive emotional and intellectual experience in the presence of radical difference: it is quite possible that the people whom Columbus was encountering also experienced, as he reports, a sense of wonder, but here as elsewhere in the account of the other we principally learn something about the writer of the account” (Greenblatt 1991, 14).

la admiración siempre lleva Colón a considerar la utilidad de la naturaleza. Si las plantas le causan admiración, siempre se pregunta si son plantas comestibles; si el tamaño de los árboles le causa admiración, siempre se pregunta si se puede usar la madera para la construcción de barcos. De forma similar también procede cuando los indígenas le causan admiración: los indígenas se acercan a los españoles sin timidez y les ofrecen inmediatamente comida. Esto causa gran admiración a los europeos y Colón clasifica el comportamiento como un acto de caridad y, por consecuencia, como prueba de la inclinación de los indígenas hacia el cristianismo.

Estos son dos ejemplos representativos para el hecho de que el asombro es un afecto que se sitúa casi exclusivamente en el lado de los europeos y que siempre lleva a una funcionalización práctica. En cambio, hay dos afectos que se sitúan casi exclusivamente en el lado de los indígenas: el miedo y la compasión. El miedo aparece aquí en su componente intercultural como miedo al extranjero: los habitantes de algunas islas caribeñas gritan asustados cuando ven los barcos de los europeos, huyen de los europeos y hasta tiemblan de miedo. Colón, ahora, se esfuerza por quitarles el miedo a los indígenas. Lo consigue varias veces utilizando traductores. En su muy breve carta al tesorero español Luis de Santángel, en la que resume el viaje, Colón señala en dos ocasiones que los contactos con los indígenas se caracterizaron por un cambio emocional del miedo a la familiaridad. Así, afirma que los indígenas que llevaba en el barco – cautivos – habían hecho progresos en el aprendizaje, porque finalmente “después que se aseguran y pierden este miedo, ellos son tanto sin engaño y tan liberales de lo que tienen, que no lo creería sino el que lo viese” (Kolumbus 2019, 45). Colón aprovecha los momentos de contacto marcados por el miedo de los indígenas para, por un lado, representarse a sí mismo como una persona que no teme en absoluto al extranjero y, por otro lado, demostrar que él sabe ‘educar’ a los extranjeros a perder el miedo. Los indígenas, liberados de su miedo, ahora están dispuestos a intercambiar productos comerciales y alimentos.

La compasión se sitúa, sorprendentemente, sólo en el lado de los indígenas. En el episodio de un naufragio Colón tematiza la compasión de los indígenas muy en detalle: en la noche del día de navidad de 1492, después de haber recorrido ya varias semanas en el mar caribe, la carabela de Colón embarranca a causa de la imprudencia de un inexperto piloto nocturno y amenaza con zozobrar a causa de la fuerte escora. Colón envía rápidamente a buscar a un amigo jefe de una comunidad de indígenas que afortunadamente vive en una isla cercana. En esta isla, así lo escribe Colón, el cacique-rey Guacanagari los había recibido a los españoles como amigos. Podían intercambiar mercancías y llenar el almacén de bastimento de los barcos.

El cacique se entera ahora de la situación de los europeos y la gente de la isla se apresura a ayudar a descargar el barco para que pueda nadar libremente del banco de arena con la carga reducida: “el cual [el cacique Guacanagari] como lo supo dice que lloró y envió toda su gente de la villa [...] a descargar todo lo de la nao” (Colón 1985, 168). Mientras se ejecuta la operación de rescate, varios habitantes de la isla se acercan a Colón, uno tras otro, para motivarle y consolarle:

De cuando en cuando enviaba [el cacique] uno de sus parientes al Almirante llorando a lo consolar, diciendo que no recibiese pena ni enojo, que él le daría cuanto tuviese. Certifica el Almirante a los Reyes que en ninguna parte de Castilla tan

buen recaudo en todas las cosas se pudiera poner sin faltar una agujeta. (Colón 1985, 168-169)

Cuando toda la carga del barco está depositada en las casas de los indígenas, todos se alegran:

El [el rey Guacanagari], con todo el pueblo, lloraban, tanto, dice el Almirante, son gente de amor y sin codicia y convenientes para toda cosa, que certifico a Vuestras Altezas que en el mundo creo que no hay mejor gente ni mejor tierra; ellos aman a sus prójimos como a sí mismos y tienen una habla la más dulce del mundo, y mansa, y siempre con risa. (Colón 1985, 169)

El siguiente día, el cacique viene de nuevo a buscar Colón y nuevamente vierte lágrimas de consuelo: “Hoy, al salir del sol, vino el rey de aquella tierra [...] y casi llorando le dijo que no tuviese pena, que él le daría cuanto tenía” (Colón 1985, 169). En una frase que resume los acontecimientos, se subraya que las lágrimas de consuelo cumplieron su propósito ya que pudieron tranquilizar a Colón, porque, en este punto de la narración dice:

[Recibió] mucho placer y consolación de estas cosas que veía, y se le templó el angustia y pena que había recibido y tenía de la pérdida de la nao, y conoció que Nuestro Señor había hecho encallar allí la nao porque hiciese allí asiento. Y a esto -dice él- vinieron tantas cosas a la mano, que verdaderamente no fue aquél desastre, salvo gran ventura. (Colón 1985, 171)

Por último, Colón ennoblece a Guacanagari porque concluye su interpretación de los acontecimientos llamando al cacique con las siguientes palabras: “aquel rey virtuoso” (Colón 1985, 169).

En primer lugar, hay que señalar que la ayuda de los indígenas contrasta significativamente con el temor de los compañeros de viaje de Colón que, ante el naufragio, quisieron refugiarse en otro barco en vez de ayudar a salvar el vehículo y la carga. Este comportamiento temeroso queda sin comentar, sólo se menciona. Pero es más llamativo el comentario y la valoración del comportamiento compasivo de los indígenas, cuyo punto culminante es sin duda la atribución del valor de la virtud al cacique. Es sólo por los actos de misericordia que se pueda salvar el barco de naufragar y que se pueda salvar toda la carga. Tal cómo Colón describe este episodio, el comportamiento de los indígenas encaja a la perfección en una interpretación cristiana de los hechos. El trasfondo discursivo bajo el que relata el episodio del naufragio es la discusión europea sobre los afectos y las virtudes y, sobre todo, la compasión y la misericordia. Al fin y al cabo, la compasión de los indígenas, frecuentemente enfatizada por Colón, les incita a acciones comprometidas con la caridad. Se escenifica así una dinámica emocional entre los dos grupos: frente a Colón se encuentran los indígenas compasivos, cuyo impulso afectivo les inspira a ayudar. Colón transcribe este episodio de tal manera que las acciones de los indígenas son calificadas como acciones virtuosas y, sobre todo, misericordiosas y, por lo tanto, se da, para los lectores europeos, una interpretación claramente comprensible, es decir, totalmente cristiana, de los hechos.

### 3. Compasión y *translatio imperii* en las *Cartas de relación* (1521-1526) de Hernán Cortés

En las *Cartas de relación* de Hernán Cortés tenemos muchos más momentos de contacto entre europeos e indígenas marcados por afectividad. En el espacio geográfico que hoy constituye México, Cortés se ve enfrentado con la cultura y el imperio de los aztecas. Los logros de la arquitectura azteca, el sistema muy polifacético del comercio y las diversas y fascinantes prácticas culturales del imperio azteca llevan a muchos momentos de contacto marcados por el asombro y la admiración por parte de los europeos. Igual que Colón, Cortés emplea muchas veces una retórica de asombro advirtiendo repetidamente que no se puede expresar con palabras la “novedad y extrañeza” (Cortés 1988, 152) de lo que ve. De esta manera, asevera que lo ‘nuevo’ es, lingüísticamente, inconmensurable, ya que le faltan palabras para expresar sus emociones. No tiene otros recursos lingüísticos que la descripción de lo que ve y la reafirmación del afecto de la *admiratio*. Y es precisamente la admiración causada por la ‘novedad’ y ‘extrañeza’ de la naturaleza y de los logros de la cultura indígena que asume un papel tan importante en las *Cartas de relación* cortesianas, que, en cierto momento, Cortés se da cuenta de lo que siente y empieza a reflexionar sobre la causa y el origen de sus emociones.

No hace falta indagar más en la admiración causada por la naturaleza ya que para la retórica de Cortés vale lo mismo que constatamos sobre la retórica de Colón. En cuanto al contacto entre culturas en el imperio azteca es más significativo el asombro causado por la cultura azteca. Después de todo, cuando los templos indígenas – ‘mezquitas’ – le inspiran admiración a Cortés, se ve obligado a indagar sobre la causa de su afecto. A diferencia de la admiración por la naturaleza – que siempre es una admiración positiva por la creación divina –, el afecto evocado por los bienes culturales paganos o heréticos es aparentemente menos ‘inocente’ y, por tanto, requiere una legitimación. Por eso, Cortés argumenta que no es la mera arquitectura de los templos lo que le causa admiración, sino más bien el hecho de que los indígenas eran capaces de producir tales logros antes de convertirse al cristianismo.

Igual que Colón, Cortés se siente obligado a discurrir sobre la posible conversión de los indígenas al cristianismo, retomando un discurso político central de su tiempo, la así llamada *translatio imperii*.<sup>5</sup> Este discurso representa Carlos V cómo el mayor defensor del catolicismo en Europa que proviene de los imperadores romanos y que va a trasladar el imperio cristiano romano a nuevas regiones del mundo. En cuanto a las *Cartas de relación* de Cortés, el conquistador combina ese discurso, insinuando que el traspaso del imperio azteca a manos de Carlos V es inevitable. Lo que más destaca aquí es que, por un lado, emplea una política de las emociones para justificar la idea de la *translatio* y que, por otro lado, dentro de esa política afectiva la compasión juega un papel fundamental. La compasión entra aquí como un afecto primordial del contacto entre culturas y se usa para establecer una conexión emocional entre indígenas y europeos. Como veremos, es sobre todo al narrar el primer

---

<sup>5</sup> Sobre el concepto de la *translatio imperii* en el contexto de la *monarchia universalis* durante el reinado de Carlos V véanse los capítulos “Instruments of Empire: Tommaso Campanella and the Universal Monarchy of Spain” (Pagden 1990, 37-64) y “Charles V: Ruler of the World” (Rady 2020, 63-74).

contacto entre el rey de los aztecas, Moctezuma, y Cortés, que se puede detectar una acumulación muy llamativa de palabras como ‘lástima’, ‘piedad’ y ‘compasión’. Insistimos en el hecho de que esta funcionalización de la compasión como un afecto del contacto entre culturas ocurre con respecto a una funcionalización política y una legitimación de la conquista y destrucción de la cultura indígena.

Por mucho tiempo, la investigación cortesiana discutió la cuestión de la verosimilitud del texto, es decir, si Cortés ‘documentó’ los hechos históricos o si modificó la realidad histórica con fines pragmáticos.<sup>6</sup> De hecho, cuando uno lee el episodio del encuentro entre Cortés y Moctezuma, no se puede evitar dar prioridad a esa cuestión. Como lectores críticos nos llama la atención, en primer lugar, que las primeras palabras del rey azteca se enmarcan como un discurso directo pronunciado ante un público. Y el único objeto que ese discurso de Moctezuma persigue es aceptar al rey de España como redentor de los aztecas: las palabras que Cortés pone en boca de Moctezuma ilustran que reconoce a los españoles como los enviados que, según su leyenda de origen, aparecerían desde el este para tomar el poder en el imperio. Esta leyenda de Quetzalcóatl<sup>7</sup> le cae bien a Cortés porque todo lo que Moctezuma dice corresponde de forma ideal con la representación de Carlos V como rey y misionero mundial. Cortés inserta ese discurso fingido en su carta para asignarle a Moctezuma el papel del mediador entre culturas porque así es el rey azteca quien prepara y justifica la *translatio imperii*. Y para que todos los lectores de la carta se enteren de este asunto crucial, el propio Cortés lo destaca otra vez al final del primer contacto haciendo un resumen: “conocí de él muy por entero tener mucho deseo al servicio de vuestra majestad” (Cortés 1988, 144).

Además de las palabras que Cortés pone en boca del rey azteca, la retórica legitimadora del conquistador está subrayada de manera performativa por lo que Moctezuma hace y cómo actúa. Antes del primer encuentro, Moctezuma siempre había sido descrito como un rey inviolable que inspiraba temor y admiración entre su pueblo. En el primer contacto, cuando Cortés quiso abrazar a Moctezuma para saludarle, podemos leer en la carta que el hermano acompañante de Moctezuma interviene, diciendo que nadie puede tocar con las manos el rey. Y cuando Cortés intenta intercambiar regalos sólo lo puede llevar a cabo sin contacto físico directo. Esa imagen del rey cambia justamente después del discurso en que Moctezuma acepta los españoles como semi-dioses. Cuando Moctezuma quiere despedirse, leemos:

alzó las vestiduras y me mostró el cuerpo diciendo: “A mí véisme aquí soy de carne y hueso como vos y cada uno, y que soy mortal y palpable”, asiéndose él con sus manos de los brazos y del cuerpo. (Cortés 1988, 139-140)

En un acto de auto-desprecio y auto-renuncia se “despoja” a sí mismo de su posición real e inviolable al presentar su cuerpo real como un cuerpo humano, natural, biológico, mortal. Para los lectores europeos del texto esa escena se entiende implícitamente como la abdicación del rey azteca. Unos días más tarde se hace evidente que esas dos escenas solo son los preparativos para el clímax en el que Moctezuma apela

<sup>6</sup> Podría enumerarse un sinnúmero de estudios. Queremos solo mencionar los dos estudios ejemplares de Blázquez Garbajosa (1985) y Checa (1996) que nos parecen pertinentes en cuanto a nuestro propósito.

<sup>7</sup> Véase Townsend 2003.

a su pueblo de aceptar a los europeos como sus nuevos dueños. No es por casualidad que – en este momento tan decisivo para la historia de los aztecas – Cortés emplea su política de las emociones de una forma muy enfática. Pone más palabras en boca de Moctezuma cuando este pronuncia otro discurso, en el que se dirige directamente a su pueblo y le pide que transfiera su imperio. En cuanto a eso leemos:

[T]engo por cierto, y así lo debéis vosotros tener, que aqueste [Carlos V] es el señor que esperábamos [...] y todos los tributos y servicios que hasta aquí a mí me hacíades los haced y dad a él, porque yo asimismo tengo de contribuir y servir con todo lo que me mandare; y además de hacer lo que debéis y sois obligados, a mí me haréis en ello mucho placer.’ Lo cual todo lo di llorando con las mayores lágrimas y suspiros que un hombre podía manifestar, y asimismo todos aquellos señores que le estaban oyendo lloraban tanto, que en gran rato no le pudieron responder. Y certifico vuestra sacra majestad, que no había tal de los españoles que oyese razonamiento, que no hubiese mucha compasión. (Cortés 1988, 151)

No es por coincidencia que las lágrimas fluyan en este momento clave que significa la realización de la *translatio imperii*. Cortés describe una transferencia de afectos entre el rey azteca y sus súbditos; todos lloran juntamente. Este acto de llanto colectivo ciertamente pretende subrayar la novedad y singularidad absoluta del acontecimiento. Lo que al mismo tiempo destaca en esa escena son los afectos de los europeos. Evocados por el discurso de Moctezuma y la solidaridad emocional de los aztecas, se compadecen de la emocionalidad de los indígenas. La compasión, sin embargo, aparece aquí en una forma muy sorprendente: a diferencia del episodio del naufragio de Colón, en el que la compasión incita a los indígenas a realizar actos de misericordia – y, por tanto, los hace legibles como fácilmente convertibles al cristianismo –, en la carta de Cortés no se produce ninguna reacción inmediata y misericordiosa por parte de los europeos. La compasión afectiva queda como mero afecto; los españoles se quedan pasivos. La compasión de los españoles debe entenderse más bien teniendo en cuenta la idea del traspaso del imperio. Si se combina esa idea con la compasión, podemos entender que compadecerse de los indígenas en ese momento es un acto estratégico que subraya que el traslado del imperio azteca en manos del rey Carlos V – que no significa otra cosa que la destrucción y colonización del imperio azteca – se entiende como un acto misericordioso.

Tanto en los documentos de Colón como en las cartas de Cortés, el afecto de la compasión está empleado como un afecto que promueve el contacto entre europeos e indígenas. En todo caso, los afectos forman parte de una retórica que busca legitimar – más implícitamente que explícitamente – la conquista de América. Sólo se puede entender esa dinámica entendiendo la semántica histórica de la noción de compasión. Así, todo afecto y la compasión en particular se funcionaliza para legitimar la cristianización de culturas indígenas.

#### **4. Compasión y convivencia. El buen samaritano Pedro Sarmiento de Gamboa y la *Sumaria relación* (1590)**

Analizar la *Sumaria relación* de Pedro Sarmiento de Gamboa nos permite desvelar otro aspecto de la compasión. En este caso la compasión no aparece como un afecto

intercultural, sino como una emoción que determina la relación entre los europeos. La relación de Sarmiento de Gamboa sobre la expedición al Estrecho de Magallanes permite entender la compasión como una emoción que regula y estabiliza las relaciones interpersonales en momentos de peligro. Teniendo en cuenta que los viajeros iban encerrados en embarcaciones extremadamente pequeñas y vivían en circunstancias precarias, en parte en condiciones que ponían la vida en peligro, la regulación y estabilización de las relaciones interpersonales eran cruciales para el éxito de cualquier viaje en barcos y en territorios hasta entonces desconocidos por los europeos. En este caso, Sarmiento de Gamboa emplea la compasión y la misericordia para garantizar la convivencia entre europeos en momentos de peligro y aflicción.

La *Sumaria relación* del explorador Sarmiento de Gamboa tiene que ser calificado como el ejemplo más sobresaliente de estos relatos de viajes que no vienen – cómo Colón y Cortés – con historias de éxito económico e imperial, sino que muestran que viajes por mares y territorios desconocidos pueden resultar un fracaso total: los viajeros se ven confrontados con tormentas devastadoras, desastres de navegación y naufragios; la amenaza de morir de hambre; el fracaso de asentamientos y la constante amenaza que suponían los enemigos protestantes ingleses, siempre rivales en los mares. En estos viajes de aflicción y angustia, la cuestión de cómo llevarse bien con los demás es una cuestión fundamental y un desafío empleado por la mala fortuna, ya sea por las caprichosas condiciones meteorológicas, por la falta de alimentos o por tensiones que emergieron entre los propios viajeros. Como veremos, Sarmiento de Gamboa intenta resolver el problema de las relaciones interpersonales en tiempos de aflicción apelando a la compasión como una emoción reguladora que puede garantizar la convivencia harmoniosa de los viajeros.

En 1579, Sarmiento de Gamboa partió de Perú para explorar los accesos occidentales al estrecho de Magallanes y para tomar posesión de esta zona para el rey Felipe II de España. Después de severos ataques por la costa entera de Chile y Perú por corsarios ingleses, el objetivo estratégico era impedir la entrada de los bucaneros en el Océano Pacífico. Sarmiento de Gamboa exploró las costas del estrecho de Magallanes y pasando por el acceso oriental del Estrecho navegó rumbo a la metrópoli. Llegó a España el 19 de agosto de 1580 e informó al rey Felipe II sobre su viaje y sobre la posibilidad de establecer fortificaciones en el Estrecho de Magallanes. Consiguió el apoyo del Rey para semejante proyecto y partió de España con una inmensa flota el 25 de septiembre de 1581: 2.500 hombres y mujeres zarparon en 23 barcos. El almirante de la flota era Diego Flores de Valdés. Sarmiento de Gamboa fue nombrado por el Rey para ser el gobernador de las Provincias de Magallanes, provincias que aún debían ser conquistadas y fortificadas. Ahí es donde entra la mala suerte: en la travesía transatlántica se perdieron siete naves a causa de varias tormentas y, tras nuevas desgracias durante una larga estancia en territorios brasileños, sólo diez barcos partieron de la costa sur de Brasil el 13 de enero de 1582 en dirección al sur.

En el Río de la Plata se produjo un motín porque la tripulación estaba cada vez más desmotivada. Finalmente, después de severas luchas y un intento de asesinato, el grupo se dividió: Diego Flores abandonó a Sarmiento de Gamboa y sus naves y volvió a España. Con las cinco naves que le quedaban, Sarmiento de Gamboa llegó al extremo oriental del estrecho de Magallanes en febrero de 1584. Durante infructuosos intentos de varar las naves, tres de ellas resultaron dañadas y se perdieron.

Sarmiento de Gamboa fundó dos asentamientos – Ciudad del Nombre de Jesús y Ciudad del Rey don Felipe –, pero ambos serían completamente abandonados poco después, debido a la escasez de recursos, de alimentos y a las duras condiciones climáticas. Una nota al margen: la ciudad que Sarmiento de Gamboa fundó en el extremo occidental del canal – Fuerte Felipe –, fue, tras su abandono, rebautizada y, hasta hoy, lleva el nombre de Puerto del Hambre. En su viaje de regreso a Europa, Sarmiento de Gamboa tuvo que sufrir cuatro naufragios frente a las costas brasileñas; navegando por las Azores, un grupo de bucaneros ingleses lo capturó, y lo llevó a Londres, donde fue mantenido como prisionero de estado. Tras un intento de asesinato por el embajador portugués, Sarmiento de Gamboa pudo salir del país, pero fue apresado y retenido en Francia. Tuvo que esperar 4 años más hasta que el rey español aceptó pagar el rescate.

Sarmiento de Gamboa viajó mucho y tenía mucho que contar. Pero el rasgo crucial de su autobiografía es que no puede escribir un libro sobre conquistas exitosas, sobre la fundación de ciudades fortificadas que se convertirían en vibrantes centros económicos y culturales, o sobre el hallazgo de ricas minas de oro o plata. Sus viajes son toda una historia de angustia, de aflicción, de fracaso y desgracia – de sufrimiento –. Frente a estos peligros existenciales, lo interpersonal pasa a primer plano mucho más que en otros relatos de la misma época. Colón, por ejemplo, se concentra casi exclusivamente en la descripción de la naturaleza, de los indígenas y del potencial económico de los territorios que recorrió. Hernán Cortés, además, focaliza los logros culturales de los indígenas y de los bienes económicos que pudo sacar de la destrucción de la cultura azteca. Como Sarmiento de Gamboa no puede atender a este discurso imperial del éxito, busca otra estrategia discursiva en sus escritos sobre la expedición: un autorretrato que se centra en las emociones interpersonales en momentos de sufrimiento existencial. Sarmiento de Gamboa se representa a sí mismo como alguien que sabe regular con maestría la convivencia aplicando las virtudes de la compasión y la misericordia.

En este punto es necesario hacer un breve comentario general sobre el texto. Como indica el título, Sarmiento de Gamboa escribió una *relación*, que es la expresión abreviada de *relación de méritos y servicios*. Estas relaciones de méritos y servicios son documentos escritos entre los siglos XVI y XVIII. A través de ellos, los vasallos de la corona española justificaban sus hechos en ultramar y solicitaban una recompensa para las acciones realizadas en defensa del rey y sus reinos. Como se puede imaginar, la intención principal de estos documentos era mostrar y convencer al lector – el rey – de que las hazañas del autor contribuían a la propagación, consolidación y expansión del imperio. Por eso, Colón se centra en los hallazgos de oro y plata, y por eso Cortés hace hincapié en el sometimiento del pueblo azteca. En consecuencia, se podría pensar que el género de la *relación* no es el género adecuado para hablar sobre las propias emociones.

Sarmiento de Gamboa sabe que podría concebirse como inadecuado utilizar su *Relación* para hablar de sus emociones y evocar compasión en el lector. Por eso, hay que tener en cuenta que, en general, Sarmiento de Gamboa se ciñe al carácter ‘sobrio’, ‘objetivo’ y ‘descriptivo’ del género. Esto significa que narra su viaje en un estricto orden cronológico, que introduce información geográfica y topográfica detallada, así como especificaciones náuticas sobre la trayectoria del viaje. La estrategia

narrativa más llamativa de la objetividad es el hecho de que Sarmiento de Gamboa se refiere – en la mayoría de los casos – a sí mismo en tercera persona. Su narración comienza con la siguiente frase: “El dicho Sarmiento de Gamboa partió de la Ciudad de los Reyes de los reinos del Perú a once de octubre de 1579 años, por orden del virrey don Francisco de Toledo” (Sarmiento de Gamboa 2015, 116).

Sin embargo, como su empresa en el Estrecho de Magallanes fue un completo fracaso, Sarmiento de Gamboa no tiene nada más que contar que sus desgracias. No puede, como los conquistadores exitosos, vanagloriarse de proezas y hazañas épicas. En cambio, en el texto pasa a primer plano una autorrepresentación que lleva a suavizar el carácter objetivo de la relación. Hay muchos momentos en el texto en los que Sarmiento de Gamboa abandona la objetividad en favor de una subjetividad inesperada. Llama la atención, por un lado, el uso intercalado de la primera persona, que, en general, se aplica en momentos de gran angustia y peligro. Y, por otro lado, hay muchos párrafos en los que reflexiona sobre la estructura de su relación, es decir, hay trechos autorreflexivos en los que el Yo del autor se articula explícitamente.

De esta manera, Sarmiento de Gamboa hace, por ejemplo, un comentario retóricamente muy sutil e irónico. Con ese comentario quiere llamar la atención a que no tiene nada más que contar que las desgracias y el fracaso que vivió: “Muchas lástimas se ofrecerían aquí que se dejan por proseguir el viaje, porque aquello no tiene ya remedio” (Sarmiento de Gamboa 2015, 116). Al decir que no intente hablar de sus desgracias, hace lo contrario, es decir, hablar de ello enseguida. Y, como veremos, sus desgracias serán el tema principal de su relación y, por tanto, es muy prometedor profundizar en estos momentos del viaje en los que se articulan las emociones interpersonales.

Es sobre todo el tema del hambre el que le estimula a Sarmiento de Gamboa de pasar de un narrador auctorial a uno en primera persona. Cada vez que surge el miedo existencial a pasar hambre, Sarmiento de Gamboa prefiere un tono más personal, tal como en uno de los momentos decisivos del viaje. Es el momento crucial en el que Diego Flores de Valdés decide volver a España en lugar de continuar el viaje hacia el sur. Luego, Sarmiento de Gamboa descubre a un grupo de españoles que fueron dejados atrás por el almirante de la misión. Antes de que Sarmiento narre lo sucedido con este desafortunado grupo de españoles, comienza el pasaje con un comentario personal: “No sé si habrá corazón tan de tierra que disimule la falta que aquí pasó en este puerto” (Sarmiento de Gamboa 2015, 173). Como vemos, el cambio a un tono emocional va acompañado del uso de un lenguaje más bien literario. Utiliza la metáfora “corazón de tierra” para describir la impiedad o falta de empatía por parte de Diego Flores. Sarmiento de Gamboa ahora quiere poner énfasis en la falta de empatía, lo que queda claro sólo unas líneas más adelante, donde describe las condiciones miserables en las que vive este grupo de abandonados: “Y así los halló Pedro Sarmiento: muertos de hambre, miserables, desbaratados, desnudos, descalzos, hombres y mujeres [...] que era una grandísima lástima que no hubiera a quien no quebrara el corazón verlos” (Sarmiento de Gamboa 2015, 174). Atribuye las malas condiciones de la gente a la actitud descuidada de Diego Flores, señalando varias veces que “era tan estraña la despiedad suya con enfermos y pobres y todos en general” (Sarmiento de Gamboa 2015, 175). El tono personal de la relación se refuerza apelando al lector y activando su compasión.

Sin embargo, la intención de esta estrategia narrativa de apelar a la compasión es que Sarmiento incluye una crítica explícita del jefe oficial de la expedición, Diego Flores de Valdés. En repetidas ocasiones subraya que las malas condiciones de vida de la gente que dejó Diego Flores deben entenderse como una llamada a la compasión: “Y [Diego Flores] dejó los más flacos, pobres, desnudos y miserables, [...] que era compasión verlos y rompía las entrañas pensando lo que había pasado y los clamores de la gente que quedaba” (Sarmiento de Gamboa 2015, 197). Mientras que el jefe oficial abandona a sus subordinados, Sarmiento de Gamboa contrasta este descuido con su propio comportamiento. A renglón seguido afirma que vendió sus ropas y otras pertenencias a los colonos portugueses en la costa brasileña, sólo para dar comida y ropa a la gente (cf. Sarmiento de Gamboa 2015, 244).

Además de subrayar que su compasión le incita a dar comida a los hambrientos y ropa a los desnudos, también visita a los enfermos y gasta su dinero para proporcionarles lo que necesitan para recuperar sus fuerzas (cf. Sarmiento de Gamboa 2015, 204). Aquí se puede ver que el explorador ejerce la caridad y trata de evitar la muerte de más participantes de la empresa, que sería una amenaza para el éxito de su misión: “Y murieran muchos más si no fuera por la misericordia de Dios y regalos de buenas personas. Y con la gracia de Dios, Pedro Sarmiento hizo lo que pudo, enviando a diferentes navíos, de su despensa, lo necesario a los pobladores enfermos y convalecientes” (Sarmiento de Gamboa 2015, 138). Mientras que Diego Flores anuncia explícitamente que no ayudará a los enfermos para no malgastar la provisión, que debería reservarse para fortalecer a los sanos, Sarmiento de Gamboa se autodefine como una persona altruista que, bajo cualquier circunstancia y por todos los medios posibles, quiere garantizar el éxito de la fortificación del Estrecho de Magallanes.

Así, hay una oposición explícita entre el comportamiento misericordioso de Sarmiento – quien se autorrepresenta como más perfecto Buen Samaritano, cumpliendo casi con todas las obras de caridad – y el comportamiento inclemente e impío de Diego Flores de Valdés, que se realiza una vez más cuando el autor califica el comportamiento de su adversario como “sequedad e incaridad” (Sarmiento de Gamboa 2015, 138). Sarmiento lo subraya aún más al afirmar repetidamente que aquel comportamiento poco cristiano, es decir, poco misericordioso, es difícil de creer, no sólo para él mismo sino también para el lector: “cosa que no se puede creer si no es oyéndolo y viéndolo, que fue un notable escándalo a todos los que lo oyeron en la galeaza. [...] Y viendo Pedro Sarmiento una brutalidad tan grande y más en hombre grave y criado de vuestra majestad y tan obligado a su real servicio, se admiró” (Sarmiento de Gamboa 2015, 138-139). Para Sarmiento, ser un buen súbdito incluye ser una persona misericordiosa. Además, y para concluir, es curioso que Sarmiento de Gamboa menciona una de las emociones más frecuentes en los escritos sobre de la expansión española: la admiración. Pero, en ese caso, no le causa la novedad del ‘Nuevo Mundo’ admiración a un europeo, sino más bien, la barbarie de un cristiano le causa admiración a otro europeo, con lo que quiere subrayar el comportamiento escandaloso de Diego Flores.

## 5. Conclusión

Las crónicas seleccionadas en este artículo difieren fundamentalmente entre sí por su tono. Por un lado, las *Cartas de relación* de Cortés y los documentos de Colón se caracterizan por un tono fundamentalmente eufórico, mientras que la relación no heroica de Sarmiento de Gamboa se caracteriza por un tono disfórico. Por consecuencia, los afectos que se tematizan en los tres textos asumen diferentes funciones, aunque siempre sean funciones políticas. La compasión y el asombro se utilizan en los primeros escritos del colonialismo europeo en América para legitimar los actos fundacionales coloniales. En el relato menos heroico de Sarmiento de Gamboa, en cambio, los pasajes en los que aparecen emociones se centran más en un autorretrato que se centra en las emociones interpersonales en momentos de sufrimiento existencial. La tematización de afectos tiene como objetivo de representar a Sarmiento de Gamboa como alguien que sabe regular con maestría la convivencia aplicando las virtudes de la compasión y la misericordia. Subraya así que actuó virtuosamente incluso en las circunstancias más difíciles. Así pues, este texto no trata tanto de legitimar el colonialismo como de justificar el comportamiento individual.

## Referencias

- Blázquez Garbajosa, Adrián. 1985. "Las cartas de relación de la conquista de México: Política, psicología y literatura." *Bulletin Hispanique*, n.º 87: 5-46.
- Checa, Jorge. 1996. "Cortés y el espacio de la conquista: La segunda carta de relación." *Modern Languages Notes*, n.º 111 (2): 187-217.
- Colón, Cristóbal. 1985. *Diario de a bordo*. Ed. Luis Arranz. Madrid: historia 16.
- Coolman, Boyd Taylor. 2008. "Hugh of St. Victor on 'Jesus Wept': Compassion as Ideal Humanitas." *Theological Studies*, n.º 69: 528-556.
- Cortés, Hernán. 1988. *Cartas de relación*. Ed. Maria Vittoria Calvi. Milano: Cisalpino.
- Greenblatt, Stephen. 1991. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Chicago: Chicago University Press.
- Kolumbus, Christoph. 2019. *Der erste Brief aus der Neuen Welt*. Ed. Robert Wallisch. Stuttgart: Reclam.
- Köpf, Ulrich. 2015. "Kreuz – Leiden – Mitleiden. Zur Auffassung des Mitleids im abendländischen Mittelalter". *Jahrbuch für Biblische Theologie*, n.º 30: 247-263.
- O'Gorman, Edmundo. 1958. *La invención de América: Investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir*. México: Fondo de cultura económica.
- Pagden, Anthony. 1990. *Spanish Imperialism and the Political Imagination*. New Haven: Yale University Press.

- Rady, Martyn. 2020. *The Habsburgs. The Rise and Fall of a World Power*. London: Random House.
- Rombach, Ursula & Peter Seiler. 2009. "eleos – misericordia – compassio. Transformationen des Mitleids in Text und Bild". In *Pathos, Affekt, Emotion. Transformationen der Antike*, ed. Martin Harbsmeier, Sebastian Möckel, 250-276. Stuttgart: Suhrkamp.
- Sarmiento de Gamboa, Pedro. 2015. *Sumaria relación*. Ed. Joaquín Zuleta Carrandi. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
- Siller, Georg. 2018. *Unsicheres Mitleid. Eine Begriffssuche im Ausgang von Wittgenstein*. Bielefeld: transcript.
- Todorov, Tzvetan. 1982. *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. Paris: Seuil.
- Townsend, Camila. 2003. "Burying the White Gods. New Perspectives on the Conquest of Mexico". *American Historical Review*, n.º 198: 659-687.

**Dirk Brunke** es catedrático interino (Literatura española y portuguesa) en la Freie Universität Berlin (Alemania). Este artículo discute las líneas generales de su proyecto de investigación *Viaje – Naufragio – Cautiverio. La compasión en relatos autobiográficos de la temprana Edad Moderna (España, Portugal, Francia)*, financiado por la DFG-Deutsche Forschungsgemeinschaft (Asociación Alemana de Investigación). Otras áreas principales de investigación son: Poesía épica latinoamericana del romanticismo; construcción de género en novelas cortas; la función narrativa de emociones en el realismo español y portugués.

© 2025 Dirk Brunke

Licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

## Les émotions contrariées de l’incarcération et de l’exil chez Chevtchenko, Dostoïevski et Oukraïнка

The conflicting emotions of incarceration and exile in  
Shevchenko, Dostoyevsky and Ukraïнка

**Nikol Dziub**

Université de Bâle, Switzerland

nikol.dziub@uha.fr

ORCID: 0000-0002-5980-034X

### RÉSUMÉ

On s’intéresse dans cet article aux émotions que suscite une double situation à l’intersection de l’individuel et du public : la captivité et l’exil. Pour ce faire, on étudie comparativement un double corpus de récits et de poèmes narratifs russes (Dostoïevski, principalement) et ukrainiens (Chevtchenko, Oukraïнка). Notre hypothèse est que les récits d’incarcération et d’exil qui nous occupent sont placés sous le signe de l’empêchement de l’émotion ou de son expression, mais selon des configurations très différentes, liées peut-être à la situation (périphérique ou non) de la culture dont ces écrivains sont les représentants au sein de l’Empire russe. Si Dostoïevski dit toute la mélancolie de la vie dans l’espace marginal et clos du bagne, où les émotions, à force d’être dépersonnalisées, finissent par se transformer en une humeur qui les atrophie, Chevtchenko et Oukraïнка proposent des configurations différentes. En disant l’exil dans une langue à l’époque réputée non littéraire, et en insistant (pour Oukraïнка) sur la quasi-intransitivité des émotions du bannissement, que l’exilé ne peut faire comprendre aux populations locales qui l’accueillent, ils défont la cartographie impériale, et donnent son plein sens à l’exil, qui n’est pas simplement déplacement à l’intérieur d’un même territoire (impérial), mais exclusion hors de l’espace culturel où, par la grâce de la langue natale, les émotions sont communicables de l’individu à la communauté et réciproquement.

## **ABSTRACT**

This article examines the emotions evoked by two situations at the intersection of the individual and public spheres: captivity and exile. It comparatively studies a dual corpus of Russian (primarily Dostoevsky) and Ukrainian (Shevchenko, Ukrainka) prose as well as narrative poetry. Our hypothesis is that the incarceration and exile narratives we examine are characterized by the impediment of emotion or its expression, but in very different configurations, perhaps linked to the position (peripheral or not) of the culture these writers represent within the Russian Empire. While Dostoevsky expresses all the melancholy of life in the marginal and enclosed space of the prison camp, where emotions, by becoming depersonalized, eventually transform into a mood that atrophies them, Shevchenko and Ukrainka offer different configurations. By expressing exile in a language considered non-literary at the time, and by emphasizing (for Ukrainka) the near-intransitivity of the emotions of banishment, which the exile cannot make understood to the local populations that receive them, they undo the imperial cartography and give full meaning to exile, which is not simply displacement within the same (imperial) territory, but exclusion from the cultural space where, through the grace of the native language, emotions are communicable from the individual to the community and vice versa.

## **MOTS-CLÉS**

émotions; exil; captivité; littérature ukrainienne; littérature russe

## **KEYWORDS**

emotions; exile; captivity; Ukrainian literature; Russian literature

Soumission/Submission: 30/11/2024

Acceptation/Acceptance: 20/03/2025

COMME CHACUN SAIT, l'exil et le bague font partie de la machine juridique punitive de l'Empire russe. On connaît bien par exemple l'histoire des Polonais exilés en Sibérie dès le tournant des XVIe-XVIIe siècles<sup>1</sup> comme celle des décembristes ; nul n'ignore non plus que, sans même être soi-même socialiste ou révolutionnaire, on courait, dès les années 1830, le risque d'être arrêté voire déporté rien que parce qu'on appartenait à la famille d'un suspect. Parmi ceux qui connurent la captivité et/ou l'exil<sup>2</sup>, certains écrivains de premier plan – Taras Chevtchenko (Moryntsi, Ukraine, 1814-Saint-Pétersbourg, 1861) et Fiodor Dostoïevski (Moscou, 1821-Saint-Pétersbourg, 1881) en tête – ont témoigné de cette expérience et des émotions, individuelles comme collectives, qu'elle met en jeu. D'autres – Lessia Oukraïнка (Novohrad-Volynskyï, Ukraine, 1871-Sourami, Géorgie, 1913) par exemple – ont, par empathie, par identification ou par sentiment d'appartenance à une communauté réprimée, mis en scène cette même expérience sans l'avoir faite par eux-mêmes, si ce n'est en tant que proches de captifs – et c'est d'autant plus intéressant alors que, devenant interpersonnelle, l'émotion se fait inévitablement collective.

On voudrait donc ici s'intéresser aux émotions que suscite une double situation à l'intersection de l'individuel et du public – la captivité et l'exil – en se penchant comparativement sur un double corpus de récits et de poèmes narratifs russes (Dostoïevski, principalement) et ukrainiens (Chevtchenko, Oukraïнка). En effet, si l'emprisonnement et l'exil sont des expériences faites par l'*individu* captif ou exilé (et des expériences, aussi, de l'isolement voire de la solitude), l'un et l'autre comportent une dimension collective, dans la mesure où ils supposent un mouvement d'exclusion ou de marginalisation d'un sujet banni de l'espace commun<sup>3</sup> et du fonctionnement normal du corps social – avec toutes les émotions, collectives comme individuelles, qu'un tel rejet (ou du moins déplacement) suppose. En outre, dans l'exil, la dimension collective de l'émotion est redoublée, puisque celui-ci implique aussi la confrontation de l'individu (ou du groupe d'individus) exilé(s) à une communauté étrangère, avec là encore toutes les humeurs et les émotions<sup>4</sup> (de la nostalgie à la mélancolie) que cela implique. Le choix d'un double corpus russe et ukrainien, par ailleurs, permettra de voir comment l'exil reconfigure partiellement la cartographie impériale, en provoquant notamment la rencontre entre des représentants de différentes cultures dites « périphériques », c'est-à-dire rejetées dans les marges du champ de l'audible, voire « réduites au silence » (Thompson 2000, 27) – cette dimension énonciative inhérente au geste de périphérisation faisant de la littérature, avec son inventivité narrative et rhétorique, un moyen de manifestation particulièrement puissant des émotions (contrariées) de ceux qui, condamnés à la captivité ou à l'exil, n'ont pas, en principe, voix au chapitre.

<sup>1</sup> Voir, sur la formation de l'« *exile system* » dans l'Empire russe, Kollmann 2012, 241-257.

<sup>2</sup> Sur l'exil comme prison, voir Badcock 2016.

<sup>3</sup> Pour Michel Foucault (1975, 274-275), qui note que la peine de prison doit être non seulement « individuelle, mais aussi individualisante », l'isolement, avant d'être une expérience faite par le sujet prisonnier, est une stratégie du corps social normalisant destinée à exercer sur les condamnés, « avec un maximum d'intensité, un pouvoir qui ne sera balancé par aucune autre influence ».

<sup>4</sup> On distinguera les humeurs des émotions par ce que Sandrine Darsel (2014) nomme l'« intentionnalité » des secondes, qui ne sont pas un état d'âme (ou de l'âme), mais une réponse à une situation constituant un stimulus. Les émotions, cela étant, peuvent engendrer des humeurs durables qui se détachent peu à peu du stimulus initial.

Afin de ne pas tomber dans le piège de la méthode hypothético-déductive, on évitera ici d'appliquer *a priori* les théories déjà existantes de l'émotion aux textes de notre corpus. Au contraire, on partira de l'analyse des textes pour en faire émaner une vision plus générale des émotions carcérales, individuelles comme collectives, et de leurs expressions ou constructions littéraires. Nos analyses, cependant, nous ramèneront vers plusieurs notions ou concepts-clés de la théorie littéraire. La première notion est celle de *je* lyrique, qui permet (dans l'analyse notamment des poèmes de Chevtchenko) de penser le passage de l'inexprimable – l'émotion de l'incarcération ou de l'exil trop violente pour être envisagée clairement puis mise en mots – à l'exprimé – l'émotion telle qu'elle est dite, sincèrement, par l'auteur transformé en « "je" du poème » (Robinson 2014), dans une « tension jamais résolue, qui ne produit aucune synthèse supérieur » (Combe 1996, 62) entre le *je* réel et son porte-parole (et porte-émotions) fictionnel. La deuxième notion est celle, classique, de dialogisme, que l'on repensera par confrontation avec celle de *je* lyrique : quand Dostoïevski « réalis[e] » un « ensemble déterminé d'idées, de réflexions et de mots » par « plusieurs voix distinctes » (Bakhtine [1929] 1970, 362), n'est-ce pas aussi, parfois, pour prendre ses distances avec ses propres émotions d'exilé, créant ainsi, dans ses *Souvenirs de la maison des morts*, un *je* mi-autobiographique mi-romanesque dont les émotions sont engourdies par cette mise à distance ? Enfin, le troisième concept-clé qui nous sera utile est celui de défamiliarisation (voir Chklovski [1917] 2008) : en effet, certains textes d'Oukraïnka semblent utiliser avant la lettre ce procédé de décalage du regard et de l'énonciation – mais on verra que l'écrivaine ukrainienne, loin de chercher à provoquer des effets d'étrangeté ou d'étrangéisation, cherche à cultiver au contraire la singularité ou l'ipséité culturelle des émotions exprimées dans ses œuvres relatives à l'exil.

Indiquons aussi dès à présent l'hypothèse née de notre analyse – à savoir que les récits d'incarcération et d'exil qui nous occupent sont placés sous le signe de l'empêchement de l'émotion ou de son expression, mais selon des configurations très différentes, liées peut-être à la situation, périphérique ou non, de la culture dont les écrivains sont les représentants au sein de l'Empire russe. Si Dostoïevski (dont nous parlerons dans une deuxième partie) insiste principalement sur le caractère *mélancolique* du bagne, où l'on vit un simulacre de vie privé d'énergie vitale et donc d'émotions, le poète ukrainien Chevtchenko (que nous évoquerons dans notre première partie), lui, dépersonnalise l'émotion de l'exil pour la rendre vivable, et surtout pour lui substituer la valeur de *volonté* – l'exilé ukrainien se devant de secouer le joug des émotions tristes pour célébrer, par la vertu du verbe poétique, la gloire de son pays qui lutte pour sa liberté. Quant à Oukraïnka (dont, dans la dernière partie de notre travail, nous analyserons plus longuement les textes, car il s'agit, dans notre corpus, de l'auteure ayant fait l'objet du moins de travaux jusqu'à présent), si elle veut faire éprouver à ses lecteurs les émotions du banni<sup>5</sup>, elle insiste surtout – ce qui peut sembler paradoxal – sur les souffrances de l'exilé qui, condamné à vivre hors de sa communauté culturelle et linguistique, se retrouve privé des mots qui rendraient ses émotions communicables.

---

<sup>5</sup> Sur le rôle de la fiction dans le développement de l'empathie, voir Best 2020.

## 1. Chevtchenko : dépersonnaliser l'émotion de l'exil ?

Commençons donc – dans l'ordre chronologique, car cela nous permettra de passer des auteurs ukrainiens aux auteurs russes sans postuler dès l'abord que la catégorisation nationale est nécessairement pertinente dans la perspective qui est la nôtre – par le poète et peintre Taras Chevtchenko, considéré comme la figure de proue de la construction de l'identité culturelle ukrainienne à l'époque romantique (voir McGrath 2019). Chevtchenko est arrêté à plusieurs reprises – la première fois pour sa participation à la Fraternité (kyïvienne) Saints-Cyrille-et-Méthode, qui appelait de ses vœux le passage d'un modèle impérial à un modèle fédératif décentralisé et sans hiérarchie entre les peuples slaves, et qui fut démantelée en 1847. Emprisonné à Saint-Pétersbourg, il est ensuite envoyé comme simple soldat dans une garnison du côté de la mer Caspienne, le tsar Nicolas Ier lui-même ajoutant à cette sanction l'interdiction de manier la plume comme le pinceau – mais on se doute qu'il ne renoncera pas pour autant à ses deux arts. Affecté dans la forteresse d'Orsk puis dans celle de Novopetrovskoïe, Chevtchenko ne sera libéré de sa servitude militaire qu'en 1857. Il ne sera pas pour autant autorisé à retourner vivre en Ukraine, et, s'il aura le droit en 1859 de rendre visite à ses proches, il sera arrêté à nouveau et renvoyé à Saint-Pétersbourg, où il mourra deux ans plus tard. Il y a donc différentes nuances de l'enfermement dans la trajectoire de Chevtchenko : l'enfermement littéral dans des établissements carcéraux ; l'enfermement plus relatif dans la vie de soldat ; mais aussi l'enfermement *hors de la patrie* que constitue l'exil. À quoi s'ajoute qu'il est né serf – ce qui est important, dans la mesure où cette servitude est à la fois un fait individuel et un fait collectif symbolique de l'assujettissement dégradant de l'Ukraine à un Empire liberticide.

S'il souffre en exil, l'écriture poétique lui permet, d'une part de survivre spirituellement aux douloureuses émotions de la nostalgie, d'autre part (et surtout) de lier ses émotions personnelles d'exilé aux émotions collectives de son Ukraine natale. Dans sa « lointaine captivité<sup>6</sup> », donc, c'est la « Muse » poétique (qu'il chante dans un poème de 1858 écrit à Nijni-Novgorod) qui symbolise l'esprit de liberté qui permet de s'envoler « hors de la caserne impure » et de sortir du « sombre mécontentement ». C'est elle, aussi, qui apprend au poète à faire de sa vie « une prière » et à « dire la vérité avec des lèvres droites » (Chevtchenko 2003, vol. 3, 262-263<sup>7</sup>).

Les poèmes qu'il écrit sont le lieu où Chevtchenko élabore la conscience qu'il a de ses propres émotions d'exilé qui n'a jamais, de surcroît, en tant qu'Ukrainien dans l'Empire russe (et c'est ici que destins personnel et collectif, émotions de l'individu et de son peuple se superposent) connu à proprement parler la liberté. Ainsi, dans un poème intitulé « Cela m'est indifférent » (1847 – Chevtchenko 2003, vol. 2, 11-20<sup>8</sup>), il glisse de l'expression de la cruelle indifférence dans laquelle tombe l'exilé

<sup>6</sup> Faute de place, on ne donnera pas l'original dans les notes. On indiquera en revanche des éditions disponibles en ligne ou des liens où l'on pourra lire les textes. Par ailleurs, c'est nous qui traduisons tous les extraits, de l'ukrainien comme du russe.

<sup>7</sup> Texte disponible en ligne : <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev2112.htm>.

<sup>8</sup> Texte disponible en ligne : <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev201.htm#odnak>.

(« Que je vive ou non en Ukraine / Ou que quelqu'un pense à moi / Dans la neige d'un pays étranger / Cela m'est indifférent ») à un geste d'articulation de son destin personnel d'exilé et d'émotions collectives contrariées (celles du deuil et du recueillement, que le destin de l'exilé devrait mais ne pourra pas susciter, par la faute de la distance qui exclut le banni de la conscience et de l'histoire de son peuple privé, politiquement sinon spirituellement, de la possession de sa propre terre : « J'ai grandi en captivité parmi des étrangers / Et sans être pleuré par les miens, / En captivité, en pleurant, je mourrai. / [...] Je ne laisserai aucune trace / Dans notre glorieuse Ukraine, / Sur notre terre qui n'est pas nôtre »). Puis, de cette double émotion empêchée (l'indifférence de l'exilé face à son destin personnel, l'indifférence du pays face au destin de l'exilé, qu'il ignore), il passe à l'expression, pourtant, d'une émotion renaissante : celle de l'exilé qui s'inquiète pour son pays ; car l'exil efface la trace de l'exilé dans son pays natal, mais pas le souci du pays natal dans le cœur de l'exilé : « Mais comment des gens malveillants [...] / attaqueront notre Ukraine autrefois si libre, / la voleront et la pilleront [...], / cela ne m'est pas indifférent du tout ».

Ici, donc, l'incarcération détermine une expression en négatif des émotions : Chevtchenko part des sentiments (de l'individu envers lui-même, de la collectivité pour l'individu) que l'exil empêche pour aboutir à l'expression des émotions qui émergent malgré tout de cette indifférence mélancolique. Laquelle indifférence relève aussi d'un réflexe de protection face à des émotions trop violentes : « Il n'y a rien de pire que, captif, se souvenir de la liberté », déclare ainsi Chevtchenko (2003, vol. 2, 98-99<sup>9</sup>) dans un poème de fin 1848. De telle façon que l'on peut se demander si l'expression de la manière dont l'exilé sort de l'indifférence quand il songe, non pas à son propre sort de citoyen enfermé hors de son pays, mais au sort de son pays lui-même (première dépersonnalisation, de l'*intention* de l'émotion), ne se fait pas aussi de préférence dans la poésie parce que cela permet le glissement d'un *je* personnel incapable d'affronter l'émotion trop puissante à un *je* lyrique<sup>10</sup> qui n'est pas exactement le poète (deuxième dépersonnalisation, de l'*énonciation* de l'émotion cette fois).

Aussi bien est-ce par la communauté que, pour Chevtchenko, l'individu existe réellement, sur le plan moral du moins. L'exilé n'est pas dégradé tant qu'il ne trahit par sa « Jérusalem » (c'est-à-dire Kyïv et l'Ukraine, qui sont construites implicitement, dans les « Psaumes de David », 1860, comme une Terre promise<sup>11</sup>) :

Et si je t'oublie  
Jérusalem,  
Alors je serai moi-même oublié, abandonné,  
Esclave dans un pays étranger,  
Et ma langue sera engourdie,  
Et ma langue se flétrira,

<sup>9</sup> Texte disponible en ligne : <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev230.htm>.

<sup>10</sup> Voir sur cette question Robinson 2014, qui part d'un postulat globalement inverse au nôtre, puisqu'elle écrit que « [q]uelquefois, bien sûr, les émotions exprimées dans un poème lyrique ne sont pas celles du poète lui-même, mais celles d'un personnage qu'il crée, le "je" du poème ; mais [que] souvent, et plus particulièrement chez les poètes romantiques, les sentiments exprimés sont tout à fait sincères : ils sont les sentiments, les émotions du poète lui-même ».

<sup>11</sup> Sur cette idée et sa généalogie, voir Krysiuk 2017 ; et Khaletskyj 2019.

Si je néglige Ton souvenir,  
Ô Toi, notre Gloire ! (Chevtchenko 2003, vol. 1, 364<sup>12</sup>)

Dès lors à l'émotion – nouveau déni, ou plutôt sublimation ? – se substitue la *volonté* de l'exilé (« Ni notre âme ne meurt, / Ni notre volonté », écrit, à la première personne du pluriel – et ce choix énonciatif signale la résistance et la persistance de la communauté malgré la distance supposée et provoquée par l'exil –, Chevtchenko dans « Caucase », 1845 – voir 2003, vol. 1, 343<sup>13</sup>) et de ses lointains compatriotes qui, en dépit de toutes les émotions malheureuses que peut leur valoir leur destin cruel, doivent célébrer la gloire (« *slava* ») de l'Ukraine au moyen du verbe (« *slovo* ») poétique<sup>14</sup>, qui constitue, selon un imaginaire d'époque, comme un condensé du génie de cette langue ukrainienne qui, dans l'Empire d'alors, n'a pas droit de cité (du moins en littérature).

## 2. Dostoïevski : un monde carcéral où l'humeur mélancolique engourdit les émotions ?

On a vu, donc, que les questions d'énonciation (glissement du *je* personnel au *je* lyrique, utilisation presque performative de la première personne du pluriel) étaient capitales dans l'expression des émotions de l'exil par Chevtchenko. On se doute que cette notion de *je* lyrique ne sera guère opérante dans notre analyse des *Souvenirs de la maison des morts* (1860-1862) de Dostoïevski. Mais rappelons tout de même ce qu'écrivaient Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé dans la « Présentation » de leur volume collectif sur *Le Sujet lyrique en question* (1996, 8) : « Comment situer le “personnage” lyrique ? Quels rapports entretient-il avec l'autobiographie ? La modernité ne se caractériserait-elle pas par un déplacement ou un travestissement du sujet lyrique et par la multiplication des positions qu'il peut désormais occuper ? » Ambiguïté du statut autobiographique, « multiplication des positions » : impossible de ne pas penser à Dostoïevski lu par Bakhtine.

Mais, encore une fois, ne mettons pas la charrue avant les bœufs, ni la théorie avant les textes. On a parlé plus haut à plusieurs reprises de déni des émotions. Le geste de déni (relatif) destiné à étouffer les émotions malheureuses se retrouve chez plus d'un exilé – songeons, entre autres, au romancier, médecin et mémorialiste russe Vladimir Kokosov (1845-1911), qui fut exclu du séminaire théologique de Perm en 1861 pour avoir participé à un cercle possédant une bibliothèque clandestine ; qui, plus tard, exerça comme médecin pénitentiaire en Sibérie ; et qui écrivait à propos des travaux forcés, dans ses « Souvenirs d'un médecin du bagne de Kara » (1903, 219) : « C'est un grand chagrin, quand on y pense, mieux vaut ne pas y penser ! »

<sup>12</sup> Texte disponible en ligne : <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev142.htm>.

<sup>13</sup> Texte disponible en ligne : <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev139.htm>.

<sup>14</sup> On songe inévitablement à Hegel, qui était très lu à l'époque, et qui, dès ses écrits (collectifs) de jeunesse, défendait l'idée de la « liberté radicale du sujet conscient de soi » et de « l'efficacité politique de la poésie » (voir la « Présentation » du traducteur Jean-Pierre Lefebvre dans Hegel [1807] 2012).

Dostoïevski, pour sa part, prend cependant ce motif à rebrousse-poil, insistant moins sur la tentation du déni que sur le caractère obsédant, pour l'incarcéré, du rêve de libération :

Dès le premier jour de ma vie au bagne, je commençai à rêver de liberté. Calculer de mille et mille manières différentes combien de jours me séparaient de la fin de mes années devint mon passe-temps favori. Je ne pouvais même pas penser à autre chose, et je suis sûr qu'il en va ainsi de tous ceux qui sont privés de liberté pendant un certain temps<sup>15</sup>.

L'auteur des *Souvenirs de la maison des morts* identifie ici son expérience à celle de tous les condamnés : de la sorte, l'individuel devient collectif, et se crée une communauté des bannis que rapprochent, paradoxalement, les isolements respectifs de chacun enfermé dans son rêve obsessionnel de liberté. Et cela est d'autant plus intéressant qu'il s'agit d'un roman semi-autobiographique écrit, comme nul ne l'ignore, après que l'auteur a passé quatre ans au bagne d'Omsk : la conséquence en est que la voix que l'on entend n'est pas à proprement parler personnelle ; qu'étant à la fois celle du personnage et celle de l'auteur, elle peut aussi, par moments au moins (et notamment dans le passage ci-dessus), passer pour celle d'un prisonnier quelconque, sans qualités propres<sup>16</sup> – d'où, peut-être, l'engourdissement mélancolique des émotions qu'on décrira plus loin.

C'est en tout cas une autre forme de déni que décrit Dostoïevski : il ne s'agit plus de nier l'existence de la liberté ; mais au contraire de nier, sinon à proprement parler la réalité de l'exil et de l'incarcération, du moins sa densité ontologique. L'incarcération apparaît, non pas comme un épisode difficile dans une vie, mais comme une parenthèse, comme un pas de côté (et l'on retrouve ici, comme chez Chevtchenko d'ailleurs, le motif du bagne comme monde à part, qui fait partie des « invariants », ou du moins des *leitmotive*, des discours sur l'exil et l'emprisonnement – voir Khlamova 2009, partie 2.2) qui, littéralement, *ne compte pas* sur un plan temporel<sup>17</sup> :

L'espoir d'un homme privé de sa liberté est d'une tout autre nature que celui d'un homme vivant dans le présent. Un homme libre espère bien sûr (par exemple un changement de fortune, la réussite d'une entreprise), mais il vit, il agit ; la vie réelle l'entraîne complètement dans son tourbillon. Il n'en va pas de même pour le prisonnier. Ici, disons qu'il y a une vie aussi – une dure vie de labeur –, mais, quel que soit le condamné et quelle que soit la durée de son exil, il ne peut, résolument, instinctivement, accepter son sort comme quelque chose de positif, de définitif, comme faisant partie de la vie réelle. Le condamné a le sentiment de ne pas être chez lui, de n'être qu'un invité. Pour lui, vingt ans, c'est deux ans, et

---

<sup>15</sup> Si, par souci de proximité avec le texte original, nous traduisons nous-même les extraits des *Souvenirs de la maison des morts* que nous commentons, nous signalons cependant, dans la bibliographie, l'excellente traduction de Louise Desormonts et Henri Mongault. Le texte russe peut par ailleurs facilement être lu en ligne, ici par exemple : <https://ilibrary.ru/text/61/index.html>.

<sup>16</sup> « La voix d'auteur, qui mettrait en ordre de façon monologique [l]e monde, n'existe pas », écrit Bakhtine, cité et traduit par Irina Tytkowski (2011).

<sup>17</sup> Voir, sur une question proche, Mørch 2012. Nous ne citons, dans l'océan des publications sur Dostoïevski et l'écriture carcérale, que celles avec lesquelles nos remarques entrent directement en résonance.

il est tout à fait sûr que même à cinquante-cinq ans, quand il quittera le bagne, il sera aussi gaillard qu'il l'est à présent, à trente-cinq.

On remarque encore une fois cette tendance à la généralisation, le *je* dont le récit fait entendre la voix insistant, dans tout ce passage, sur ce en quoi il ne se distingue pas des autres condamnés. Cette vie comme à côté de la vie, ce simulacre de vie, si l'on préfère, conduit par suite inévitablement à une humeur qui engourdit les émotions tout en en émanant, l'incrédulité provoquée par la situation menant à la mélancolie, avec son corrélat, l'ennui, qui découle de la posture scopique de l'incarcéré qui ne peut observer, à travers une minuscule fente du monde carcéral, qu'une part infime du dehors :

Il arrivait qu'en regardant à travers les fentes de la palissade vers la lumière de Dieu, l'on voie quelque chose. Mais tout ce que l'on voyait, c'était un morceau de ciel, un haut rempart de terre envahi par les mauvaises herbes, et des sentinelles qui montaient et descendaient le rempart, jour et nuit ; alors on se disait que des années allaient passer, et que, regardant par les fentes de la clôture, on verrait toujours le même rempart, les mêmes sentinelles et le même petit morceau de ciel, non pas celui qui se trouve au-dessus de la prison, mais un autre ciel, lointain et libre.

Les tournures de vérité générale l'indiquent : la mélancolie devient une humeur collective, car corrélatrice de la création de ce monde à part, clos sur lui-même, qui a tout de la vie, la vie à part (ce qui explique sans doute le besoin de recourir au genre romanesque, qui, mieux que le genre strictement mémoriel, est capable de transformer un lieu en *locus*). Le monde libre lui-même est si terriblement *réduit* que le peu que peut encore en voir l'incarcéré semble (le « petit coin de ciel » mis à part, peut-être) comme intégré au monde carcéral lui-même : les seules « herbes de la steppe » qu'aperçoivent les prisonniers sont celles qui couvrent les « remparts » de la prison ; et les seuls hommes « libres » qu'ils croisent sont les soldats qui les gardent. Ce à quoi ils ont accès, ainsi, ce n'est plus la liberté, mais son simulacre. Plus largement, le monde mélancolique de l'incarcération est un monde qui a les apparences de la vie mais qui est privé de toute énergie vitale – de là cette sorte d'engourdissement de toutes les émotions, supplantées par l'ennui :

Derrière cette grille, il y avait un monde lumineux et libre, où les gens vivaient comme tout le monde. Mais en-deçà de la palissade, on s'imaginait ce monde comme un conte de fées. [Le bagne] avait son propre monde, différent de tout le reste, avec ses propres lois, son propre costume, ses propres manières et coutumes ; c'était une maison morte, une vie sans analogue nulle part ailleurs, et des gens à part. C'est cet endroit si particulier que j'entreprends de décrire.

On remarque, encore une fois, l'usage de tournures de vérité générale qui viennent relativiser par anticipation la singularité du *je* autobiographico-romanesque, dont les émotions seront d'autant plus affaiblies qu'elles ne sont pas pleinement les siennes propres.

### 3. Oukraïнка : (ne pas) pouvoir dire les émotions du bannissement

Les configurations émotionnelles dessinées par les récits d'exil de Chevtchenko et de Dostoïevski sont cela dit bien différentes, malgré le point commun de l'étouffement de l'émotion : si Chevtchenko insiste bien sur la rupture spatiale et sur l'isolement que suppose l'exil, qui conduit à l'indifférence de l'exilé envers ses propres émotions et à l'indifférence (non coupable, soulignons-le) de la communauté originelle envers un exilé qui devient invisible à ses yeux, il n'en demeure pas moins que le lien avec le pays natal reste vivant grâce à la *volonté* du poète, qui substitue à l'expression (via le *je* lyrique) de son indifférence la glorification, par le poème, de l'Ukraine qui elle aussi est privée de liberté, mais qui lutte pour son indépendance. Dostoïevski, de son côté, construit plutôt une topique mélancolique, où, au-delà de la rupture spatiale avec le lieu natal, on observe comme une introversion de l'espace carcéral, qui vit d'une vie propre, mais privée de l'énergie vitale nécessaire au jaillissement des émotions – de là la création de cette communauté des « morts » dont la prison est la « maison ».

Il est une autre dimension de l'émotion et de son empêchement que nous voudrions encore mettre en valeur en étudiant les textes d'Oukraïнка : celle qui découle de la rencontre entre l'exilé et les communautés « autochtones<sup>18</sup> ».

Certes, cette attention prêtée aux communautés locales n'est pas l'apanage d'Oukraïнка, ni en général des auteurs ukrainiens. Dostoïevski ([1860-1862, 1932] 1996, 3), par exemple, décrit des Sibériens accueillants dans ses *Souvenirs de la maison des morts*. Mais il faut rappeler que le romancier (qui, au sein du cercle fouriériste de Petrachevski (voir Evans 1974, 26-43 et 63-85), défendit l'idée que le « petit peuple » devait accéder au sentiment de la dignité humaine, et que cela passait, entre autres, par l'abolition du servage et des châtiments corporels) fut arrêté pour avoir lu, devant le cercle, une lettre de Vissarion Biéliniski adressée à Gogol. Lequel Biéliniski, dans une lettre de décembre 1847 à Paul Annenkov comme dans sa critique des *Haidamaks* (1841) de Chevtchenko<sup>19</sup>, tint à l'égard du poète et de la langue ukrainienne des propos outranciers et dégradants, vilipendant la supposée vulgarité et inutilité de la littérature en langue « petite-russienne » (c'est-à-dire ukrainienne, selon la terminologie dominante dans l'Empire russe), et allant jusqu'à écrire que lui aussi aurait, en tant que juge, envoyé Chevtchenko dans le Caucase (pour ceci et tout ce qui suit, voir Choubravski 1962). Il est vrai par ailleurs que sa revue *Notes patriotiques* publia une recension du maître-ouvrage de Chevtchenko, *Le Kobzar* (1840 pour la première édition), où le critique défendait le droit des poètes ukrainiens à exprimer leurs émotions et sentiments en ukrainien, et posait la question même qui nous intéressera dans les écrits d'Oukraïнка évoquant l'exil – à savoir celle de la possibilité d'exprimer ses émotions dans une langue étrangère :

Mais pourquoi M. Chevtchenko écrit-il en petit-russien et pas en russe ? S'il a une âme poétique, pourquoi ne pas transmettre ses sentiments en russe ?

<sup>18</sup> Les guillemets s'imposent, car il y a dans la réalité un véritable métissage, qui résulte en partie de l'installation de colons. Voir Bashkirov 2023.

<sup>19</sup> Ces deux textes sont disponibles ici : <https://yadocent.livejournal.com/82412.html>.

– diront beaucoup. – Vous pouvez répondre à cela par une autre question : si M. Chevtchenko a grandi en Petite-Russie ; si le destin l'a placé dans un tel rapport avec la langue dans laquelle nous écrivons et nous nous exprimons qu'il ne peut y exprimer ses sentiments ; si dès l'enfance ses idées étaient habillées dans les formes du dialecte du sud, alors est-il vraiment nécessaire d'enterrer son talent pour cela ? Est-il vraiment nécessaire d'étouffer les sons sacrés dans l'âme, simplement parce que quelques personnes en frac [...] ne comprendront pas ou ne voudront pas comprendre l'écho natif de la langue slave, [...] tandis que ces mêmes personnes considéreront comme un péché mortel de ne pas comprendre les allusions les plus subtiles [de] Balzac [...] ?

Mais, même si certains, sur la foi de données stylométriques, ont pensé pouvoir attribuer cette recension à Biéliniski lui-même, cela va contre toute vraisemblance idéologique.

Il nous semble donc que, Dostoïevski ayant été en contact avec des intellectuels particulièrement méprisants à l'égard des cultures non russophones, il convient de continuer à explorer plus avant l'hypothèse selon laquelle la situation linguistique – périphérique ou non, dans un contexte spatio-culturel où la Russie et sa langue constituent un centre normatif – des auteurs évoquant le baigne et l'exil influe sur les configurations énonciatives et expressives par lesquelles ils disent les émotions que suscite l'expérience de l'incarcération et du déplacement. En tant que représentante d'une communauté ukrainienne marginalisée, Oukraïinka paraît par exemple plus sensible que d'autres aux singularités des cultures « indigènes » des territoires de l'exil ; et ses textes évoquant la question de l'exil se distinguent précisément par ceci, que, d'une part, ils soulèvent cette douloureuse question de l'émotion individuelle devenue inexprimable (car qui dit *expression* dit aussi, en l'occurrence, *communication*) par la faute du déplacement d'une communauté linguistique vers une autre (voir Maár et Lefebvre, 83-140) ; et que, d'autre part, ils constituent cependant un exemple particulièrement intéressant de l'art de (faire) revivre l'expérience d'autrui. Après un bref rappel du contexte, on commencera d'ailleurs par ce deuxième point, car il est nécessaire à la compréhension du premier.

Lessia Oukraïinka (de son vrai nom Laryssa Kossatch, épouse Kvitka) est une véritable icône de la littérature ukrainienne. Poétesse, dramaturge, nouvelliste, essayiste, épistolière et traductrice très prolifique, elle a contribué à moderniser la langue et la littérature d'une Ukraine coincée entre les Empires russe et autrichien, en croisant imaginaire populaire ukrainien et fonds mythique et littéraire occidental. Elle-même n'a pas fait l'expérience de l'exil ou de la prison, il est vrai. Mais elle a le sentiment de vivre dans un pays asservi, comme en témoigne une lettre qu'elle écrit à Vienne en 1891 : « il est pénible de porter des chaînes, le joug [de l'Empire russe] a raidi mon cou » (Oukraïinka 2021, vol. 11, 118). En outre, sa tante a connu la Sibérie ; sa sœur la prison ; son oncle l'historien Mykhaïlo Drahomanov a dû, à partir de 1876 (date de l'oukase d'Ems, qui suivit le décret de Valouïev, 1863 – voir Magosci 2010, 389-410), s'exiler en Suisse puis en Bulgarie ; et, au-delà du cercle familial, plusieurs de ses amis et connaissances firent l'expérience (parfois tragique) de l'exil – nous y reviendrons bientôt.

Ainsi, il est certes incontestable que l'asservissement, l'incarcération et la liberté sont pour elle des motifs littéraires. En témoigne le fait qu'elle met en exergue de ses *Chants de captivité* (1895-1896 ; Oukraïinka 2021, vol. 5, 143) un extrait du

*Sonnet on Chillon* de Byron. Il n'en demeure pas moins cependant qu'elle fait personnellement l'expérience des émotions de la captivité – non pas en tant que captive, mais en tant qu'amie empathique, représentante de la communauté qui perd un de ses membres emprisonné. Et si elle passe par le détour de la poésie, c'est parce que, d'une part, cela lui permet de prendre ses distances avec ses émotions personnelles pour défendre la liberté de son pays et de ses concitoyens sans violence ni esprit de terreur ; et que, d'autre part, elle peut de la sorte exprimer des émotions collectives, le *je* personnel se métamorphosant en *nous* lyrique. Témoin ce poème de 1895 (du recueil des *Chants d'esclaves*), qui montre comment les émotions joyeuses du renouveau printanier sont interdites à la communauté amputée par l'incarcération de plusieurs de ses membres, et pour qui le cercle perséphonien est par conséquent brisé :

De nouvelles notes résonnaient aussi,  
Des notes printanières... Mais elles n'étaient pas pour nous,  
Non, il n'y avait pas de printemps dans nos cœurs,  
Car le printemps qui riait de l'autre côté de la fenêtre  
Nous apportait de tristes nouvelles  
De la prison : l'un des captifs,  
[...] était devenu fou,  
Et l'autre, qu'on venait de libérer, était malade.  
(Oukraïнка 2021, vol. 5, 143)

On appréciera la superposition entre la configuration spatiale et la configuration lexicale et syntaxique. La « fenêtre » sépare deux mondes (celui de la liberté, celui de la prison), mais aussi deux champs lexicaux (celui de la joie et du renouveau – « nouvelles notes », « printanières », « riait » –, celui de la tristesse et de la maladie – « tristes », « fou », « malade »), l'opposition étant renforcée par le passage, marqué par la conjonction adversative « mais », d'une phrase affirmative (« De nouvelles notes résonnaient aussi, / Des notes printanières ») à des phrases négatives (« Mais elles n'étaient pas pour nous, / Non, il n'y avait pas de printemps dans nos cœurs »). On remarquera également que la prison, ici aussi, est construite comme un espace intérieur : ce n'est pas dans la prison, mais dans les « cœurs » qu'il n'y a « pas de printemps ». Et ce qui provoque cette tristesse, c'est, dans une configuration qui rappelle les théories de Pierre Livet (2002, 16 – voir aussi Bernard 2015), le « décalage entre les informations que nous donnent le monde » (les mauvaises nouvelles) et « nos attentes » (la joie que devrait apporter le printemps).

Au-delà de ces données rhétoriques, il convient cependant de prendre aussi en compte le contexte de ce poème, qui s'adresse à une amie de la poétesse, Galyna Kovalevska-Degen (1870-1897), fille de Mykola Kovalevskii<sup>20</sup> (1841-1897, ami de Drahomanov) et de Maria Vorontsova-Kovalevskaïa (1849-1889). Cette dernière, incarcérée à Kara, en Sibérie, prit part en 1889 à un suicide collectif par surdose de morphine en signe de protestation devant le traitement inhumain infligé à son amie

---

<sup>20</sup> Pendant son exil à Minoussinsk en Sibérie orientale, en 1879, Mykola Kovalevskii rencontra le défenseur des droits humains et journaliste américain George Kennan, qui écrivit des articles sur la base de certaines informations fournies par Kovalevskii. En 1891 paraîtra en deux volumes son *Siberia and the Exile System*, qu'Oukraïнка aura à cœur de diffuser.

Nadejda Siguida (1862-1889), qui, après avoir refusé de se lever pour saluer un gendarme, avait été transférée de la prison des prisonniers politiques à celle des criminels de droit commun, où, les châtiments corporels étant autorisés, elle avait reçu cent coups de verge. Devant le retentissement de l'affaire, les autorités fermèrent le bagne de Kara et mirent fin aux punitions corporelles pour les femmes. Signalons encore que, deux ans après l'écriture du poème d'Oukraïнка, Galyna Kovalevska-Degen se suicidera à son tour, laissant derrière elle deux enfants.

On comprend donc que, si le traitement de la question de l'emprisonnement et du bannissement se nourrit en partie chez Oukraïнка de lectures, ce n'est pas pour autant, il s'en faut de beaucoup, un pur motif littéraire pour elle. Si elle s'occupe aussi de la littérature d'incarcération et d'exil, c'est parce qu'elle cherche à partager cette expérience : elle veut que les lecteurs puissent vivre par empathie les émotions des prisonniers et/ou des bannis, et pour ce faire, il est important, d'une part de diffuser leurs témoignages (littérisés ou non), d'autre part de recourir aux ressources de la littérature, non pour créer des émotions artificielles, mais pour affiner les mécanismes qui rendent les émotions transitives et communicables.

Oukraïнка traduit notamment plusieurs textes relatifs au thème carcéral, et en particulier, en 1903, le « Conte du tsar injuste » (1902 pour l'original ; voir Oukraïнка 2021, vol. 8, 334-376) de Félix Volkhovski (1846-1914), qui fut plusieurs fois emprisonné puis condamné à l'exil dans la province de Tobolsk, avant de parvenir à s'enfuir au Canada *via* le Japon. Selon un procédé particulièrement propre à déclencher les mécanismes d'empathie, Volkhovski écrit un récit du dédoublement mettant en scène un monde renversé où le tsar lui-même devient captif – le déplacement des rôles permettant l'empathie, car c'est après avoir été lui-même été incarcéré que le tsar comprend les émotions qui s'ensuivent (humiliation et culpabilité), même s'il n'est pas sûr qu'il soit tout à fait sincère, car c'est peut-être surtout la peur qui l'émeut. Ce qui est certain, en tout cas, c'est que par ce conte, Volkhovski rend transitives des émotions qui le seraient moins si elles demeuraient l'apanage d'une classe paysanne privée de la parole, et habituée au silence au point de créer une sorte de langage codé imperméable aux représentants de la loi.

Une autre traduction intéressante d'Oukraïнка est celle qu'elle avait donné l'année précédente de « Pâques en prison » (1902 pour l'original également ; voir Oukraïнка 2021, vol. 8, 383-390) de Mendel Rosenbaum (1870-1954), qui fut notamment arrêté pour importation de littérature illégale dans l'Empire russe. Rosenbaum fait le choix d'un narrateur féminin, Nadia (sa propre femme, en fait), pour renouveler la perspective sur l'incarcération et rendre transitives une expérience et des émotions jusque-là globalement exclues du champ du lisible et de l'audible. En effet, si, selon un imaginaire genré d'époque, un homme ne peut pleurer sur son sort, la femme, elle, le peut : choisir une narratrice permet donc de dire non seulement l'expérience de l'emprisonnement au féminin, mais plus fondamentalement encore de dire les émotions de l'incarcération en général. Des émotions qui sont d'ordre collectif, la narratrice ne pleurant pas tant sur son sort, que sur tous les malheurs auxquels elle songe – famine, misère, guerre, humiliations... Certes, le « terrible sanglot qui [lui] serre » la poitrine et finit par briser les digues de sa résistance aux larmes monte du « souvenir » de tout ce qu'elle a « vécu pendant ces dix années de solitude, tous les sentiments amers, toutes les

idées noires ». Mais la narratrice place l'espoir qui succède à ce déchaînement de pleurs en un peuple qui bientôt, compte-t-elle, mettra fin, mû par une conscience révolutionnaire nouvelle, à l'enfer de la domination et de l'injustice.

Revenons à présent aux textes d'Oukraïнка elle-même. Dans « Erreur. Les pensées d'un captif » (1905 ; voir Oukraïнка 2021, vol. 6, 368-388), elle choisit un narrateur masculin. Mais justement, contrairement à la Nadia de Rosenbaum, il s'empêche de pleurer pour ne pas être taxé de neurasthénie (selon, encore une fois, un cliché genré en train de se construire à l'époque, et qui attribuait la neurasthénie aux hommes, l'hystérie aux femmes), et regrette de ne pas pouvoir laisser libre cours à ses larmes et à ses émotions (même s'il se laisse envahir par une forme de « romantisme sentimental » quand il entend une chanson qui lui rappelle sa Galia bien-aimée), n'étant ni une femme, ni un héros antique (et là encore, le détour par la littérature permet la réflexion sur l'expression des émotions et son historicité) : « Oh, si seulement j'avais des larmes ! Comme j'envie les femmes d'avoir toujours des larmes à portée de main ! Les héros épiques d'autrefois pleuraient sans hésiter, et pourtant c'étaient de vrais héros<sup>21</sup>, sincères, mais nous ? »

Un autre texte intéressant dans notre perspective est un poème datant de l'année précédente (1904) dans lequel Oukraïнка (2021, vol. 5, 527-531) donne à entendre le jugement d'un soldat sur des Iakoutes qu'il est chargé de garder, et sur lesquels il porte un regard méprisant précisément parce qu'ils expriment leurs émotions, allant jusqu'à avoir « les larmes aux yeux » : « Ils étaient soumis, mauvais, ils avaient peur de tout le monde, [...] et parfois ils pleuraient comme des femmes [...] ». Les Iakoutes, cependant, sont dans une situation d'autant plus cruelle qu'ils ne savent pas exactement vers quel territoire exprimer leur nostalgie, la cartographie impériale égarant ces « indigènes » qui ont leur propre conception de l'espace (voir Hirt 2009) : « Il répondit : “Je veux rentrer chez moi”. / – Et où est-ce, chez toi ? / – Il fit un geste de la main : / “Il y a une route, des champs, des montagnes, / des forêts, une grande étendue d'eau.” » Par le choix des pronoms (notamment, dans le premier extrait ci-dessus, ce « ils » méprisant) et par la configuration énonciative (avec les paroles rapportées au discours direct), le poème met ainsi en scène la confrontation des cultures que provoque l'exil, les Iakoutes étant égarés par la logorrhée des soldats, qui, eux, sans être tout à fait méchants, « rient » tandis que les Iakoutes « pleurent » (c'est qu'on ne peut tout de même pas « pleurer avec eux », sous peine de manquer à sa dignité d'homme et de soldat) et se moquent (humiliant de la sorte la culture orale de ce peuple « périphérique ») des chants des Iakoutes : « Nous riions et nous leur demandions ce qu'ils chantaient ».

Mais comment faire, dès lors, pour rendre les émotions de l'autre compréhensibles ? La solution se trouve peut-être dans le procédé du renversement de la perspective, qui risque cependant d'aboutir avant tout à la mise en scène d'une intransitivité symétrique – car, même si la perspective est renversée, la frontière entre les langues et les cultures semble rester infranchissable. Le texte le plus riche d'enseignements dans cette optique est le conte en vers qu'Oukraïнка (2021, vol. 5,

---

<sup>21</sup> Hélène Monsacré (1984) a justement montré que, si Platon bannira les larmes, réputées signes de faiblesse féminine, de sa République, Homère, lui, n'hésite pas à faire pleurer abondamment ses héros, qui n'en paraissent que plus vigoureux.

515-521) donne en 1906 sous le titre « Un mot ». Ce poème porte à son comble à la fois l'art de l'empathie et la réflexion sur l'intransitivité des émotions de l'exil. En effet, Oukraïinka y choisit cette fois non seulement pour personnage, mais pour narrateur un Iakoute, qui raconte l'arrivée en Sibérie d'un groupe de trois étrangers, dont l'un meurt, dont le deuxième part on ne sait où, et dont le troisième souffre d'un terrible mal du pays, d'une nostalgie d'autant plus violente qu'elle est inexprimable à cause même de la situation d'exil. Choisir le point de vue d'un Iakoute est très audacieux. Il ne s'agit pas simplement d'un regard renversé à la Montesquieu. Il s'agit vraiment de donner la parole au représentant d'une communauté exclue du champ de l'audible, les récits de l'époque donnant systématiquement à voir le regard de l'exilé ou du « colon » sur l'indigène. Ce faisant, Oukraïinka (dont le texte sera d'ailleurs interdit par la censure) « dénaturalise » les hiérarchies en place, selon lesquelles seul le lettré a droit à la parole, et seule la langue russe a droit à la littérature (voir Remy 2017) – quand les langues « orales » des petites nations et ethnies (Iakoutes ou Ukrainiens, par exemple) seraient enfantines, primitives et sans avenir.

Oukraïinka, par ailleurs, dit (et l'on songe ici au critique de la revue *Notes patriotiques* commentant Chevtchenko) combien la communication des émotions en terre étrangère est difficile pour l'exilé. Les Iakoutes, en effet, constatant que l'étranger est malade, veulent l'aider, mais ne comprennent pas sa « colère » (« Quand il était en colère, / il criait, tapait du pied, parlait beaucoup / dans sa propre langue, mais nous ne comprenions pas »), et sont aussi désarçonnés par l'expression simultanée d'émotions contradictoires (« Il pleurait et riait en même temps » – on remarquera d'ailleurs qu'Oukraïinka renforce l'effet d'intransitivité des émotions en donnant une description strictement réaliste, et presque exclusivement matérielle et objective, des manifestations des émotions). L'exilé, lui, apprend les chansons des Iakoutes et leur chante celles de sa terre natale – comme si, par le chant, s'établissait une sorte de solidarité des peuples minorisés par l'instance impériale russe (l'« étranger » étant selon toute vraisemblance un Ukrainien, quoique cela ne soit pas dit). Mais surtout, ce qui le tourmente, c'est l'absence, dans la langue iakoute, d'un mot – d'un mot pour dire le désir d'« avoir le droit / d'aller partout, de faire tout ce qu'on veut », bref, d'un équivalent du mot « *volâ* », qu'Oukraïinka traduit (dans une lettre à Ahatanhel Krymsky de fin 1903 où elle demande à son correspondant si le mot que cherchera l'« étranger » de son poème n'existe vraiment pas en langue iakoute) par le terme français « liberté » (le mot voulant dire à la fois « volonté » et, en quelque sorte, « souveraineté »). Dès lors, si l'exilé peut manifester ses émotions, il ne peut dire le désir dans lequel elles trouvent leur origine – et il meurt de l'absence de ce mot qui pourrait lui permettre d'expliquer son émotion à la communauté lointaine qui l'a accueilli, qui n'a pas de mot pour la liberté parce que, peut-être, elle lui est naturelle (encore qu'elle soit sujette du tsar). Car, au fond, ce qui tourmente peut-être encore plus l'étranger que l'absence du mot pour dire sa rage de liberté, c'est sans qu'il le sache (car il ne se connaît pas bien lui-même) la nécessité dans sa propre langue de ce mot pour désigner ce qui, pourtant, si son peuple ne semblait pas destiné à l'éternel retour de la captivité et du joug impérial, devrait aller sans dire.

Qu'on nous permette, pour terminer, de noter qu'on est naturellement tenté, en lisant Oukraïнка – comme en lisant Rosenbaum – de faire le lien avec Chklovski<sup>22</sup>, qui, dans *L'Art comme procédé* (1917 pour la première publication), fera, sur la base notamment d'abondantes citations du *Kholstomer* (1885) de Tolstoï, du procédé consistant à adopter sur le monde le point de vue d'entités qui jusque-là n'étaient que rarement (voire jamais) porte-regard le support de l'art poétique de la défamiliarisation (*ostranénié* – voir Chklovski [1917] 2008). En outre, il affirmera que, pour amener le lecteur à avoir une vraie vision de l'objet (qu'il ne s'agit plus de simplement reconnaître), l'écrivain doit savoir ne pas le nommer par son nom – et le recours à la langue « du peuple » (*prostoréchié*) ou à des « dialectismes » peut être à ses yeux (selon la norme linguistique en vigueur) l'un des moyens de ce renouvellement du regard par décalage de la dénomination. Or on pourrait se dire que c'est exactement ce que fait Oukraïнка : en adoptant le point de vue d'un Iakoute sur les émotions de l'exilé d'« Un mot », et en forçant son personnage à tourner autour d'un terme qu'il ne trouvera jamais, elle conduit le lecteur à saisir l'émotion dans son jaillissement premier.

Si ce rapprochement est tentant, il est toutefois (au-delà même de son caractère anachronique) hautement discutable. En effet, Chklovski, s'appuyant sur Aristote, affirme que la langue poétique doit comprendre une dimension d'étrangéité constitutive : dès lors, les « dialectismes », comme leur nom l'indique, ne sont que les moyens d'une sorte d'exotisme du regard. Alors que, pour Oukraïнка (et cela vaut aussi, bien entendu, pour Chevtchenko), l'usage de la langue ukrainienne<sup>23</sup> comme langue d'écriture littéraire (et non comme simple emprunt destiné à renouveler le regard sur des objets) n'est pas un procédé d'étrangéisation : c'est au contraire un moyen de cultiver une langue *natale*, où il s'agit, non pas de révéler l'altérité première d'objets, mais bien de rendre possible le jaillissement d'émotions *propres* à une communauté ukrainienne soudée par le désir de liberté qui anime les individus qui la composent. Et de même, quand elle approche l'émotion de l'exilé du point de vue à la fois d'un narrateur iakoute et de la *langue* iakoute, ce n'est pas pour renouveler la perception d'une émotion qui serait universelle comme peut l'être un objet (ce serait une pseudo-universalité relevant d'une logique impérialiste) : c'est au contraire, nous semble-t-il, pour *particulariser* cette émotion, qui comprend peut-être une part d'universalité (la transversalité des chants « minorisés », capables de véhiculer les émotions d'une culture à l'autre, le laisse entendre), mais qui est d'abord *située*<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Ainsi que, bien sûr, avec Brecht et sa *Verfremdung* – sur l'histoire complexe de ce concept, voir Knopf 1986.

<sup>23</sup> Chklovski (1923, 229), d'ailleurs, s'est montré dans d'autres textes très méprisant à l'égard de la langue ukrainienne.

<sup>24</sup> Les émotions étant communautaires car culturelles – voir la bibliographie dans Mesquita, Boiger et De Leersnyder 2016 –, elles ne semblent pas pouvoir être à proprement parler universelles.

#### 4. Pour conclure

Ainsi, ce parcours nous a permis de découvrir plusieurs configurations des émotions de l'exil, de leur empêchement et de l'empêchement de leur expression. Chez Chevtchenko, l'exilé devient indifférent à lui-même, et est exclu du champ du visible de sa communauté natale, qui ne peut donc plus éprouver d'émotions pour ce membre éloigné dont elle finit par oublier l'existence. Les émotions de l'exilé, cependant, demeurent vivantes grâce au souci qu'il conserve de sa terre natale ; et même, elles se subliment en quelque sorte, se transformant en volonté de célébrer une patrie spirituellement sinon politiquement libre – une volonté qui n'est pas sans rappeler celle qui tourmente l'étranger d'« Un mot » d'Oukraïnka. Dostoïevski, lui, fait de l'exil un lieu où l'humeur mélancolique vient d'une certaine façon étouffer les émotions – une sorte de simulacre de monde privé d'énergie vitale, où le dehors même de la liberté semble en passe d'être intériorisé. Quant à Oukraïnka, elle traduit et écrit des textes qui manipulent différents procédés narratifs<sup>25</sup> permettant soit d'exprimer l'inexprimable (c'est le cas, notamment, chez Rosenbaum, qui choisit une narratrice pour que les émotions de la captivité puissent s'exprimer dans le discours d'une femme autorisée par les assignations de l'époque à pleurer, contrairement aux hommes), soit d'exhiber les mécanismes qui rendent les émotions incommunicables – quand les soldats du poème de 1904 se moquent des captifs iakoutes, de leurs larmes et de leurs chants, ou, dans « Un mot », quand le narrateur iakoute se dit désarçonné par le spectacle des émotions contradictoires de cet étranger qui se meurt de ne pouvoir dire cette rage de liberté qui le dévore à un peuple qui, lui, n'a pas de mot pour désigner ce désir d'une chose qui est peut-être pour lui si naturelle qu'elle devient de l'ordre de l'impensé.

D'un point de vue littéraire, on a vu que, par-delà l'expérience de l'exil et de la captivité (faite en tant qu'exilés et captifs par Chevtchenko et Dostoïevski, en tant qu'amie de proches persécutés par Oukraïnka), les trois auteurs de notre corpus devaient recourir à des procédés énonciatifs, génériques et narratifs pour rendre l'émotion soit supportable, soit concevable : la transformation du *je* personnel en *je* lyrique permet à Chevtchenko de rendre tolérable ses émotions de captif, mais aussi, en les dépersonnalisant, de les ouvrir sur un pur souci de la communauté et de sa liberté ; le recours à la matrice romanesque permet à Dostoïevski de transformer le lieu carcéral en un *locus* mélancolique, l'utilisation de tournures de vérité générale renforçant l'effet de dépersonnalisation des émotions déjà provoqué par le choix (lié aux procédés que Bakhtine a subsumés sous le terme de « dialogisme ») de ne pas assumer dans le récit un *je* franchement autobiographique ; le recours à un *nous* lyrique permet à Oukraïnka de dire les émotions que suscitent les souffrances de ses proches sans tomber dans le piège de la violence et du rejet de l'autre ; et (selon une perspective culturellement singularisante qu'il ne faut pas confondre avec celle de Chklovski théorisant, plus tard, la défamiliarisation) l'adoption du point de vue d'un narrateur iakoute l'autorise à donner à entendre à la fois la voix de l'exilé qui ne peut

---

<sup>25</sup> Voir sur ce sujet la partie « Modalités narratives de l'expression des émotions » dans Briens et Saussure 2018 ; et, dans une perspective plus large, sur les vertus émotionnelles et éthiques de l'art narratif, Darsel 2014.

dire en langue iakoute ce désir de liberté qui le dévore et la voix du Iakoute qui, en mettant l'accent sur l'incompatibilité lexicale entre sa langue et celle de l'étranger, revendique en somme, mais sans esprit de révolution, l'indépendance culturelle de son peuple, qui a sa propre *imago mundi*, irréductible (malgré la solidarité des peuples « minorisés » qui s'établit *via* le motif des chants traditionnels) aux représentations et aux émotions d'autres communautés, même « périphériques » comme l'ukrainienne.

On espère de la sorte avoir mis en évidence la singularité de la poétique de l'exil que développent Oukraïinka<sup>26</sup> et (dans une moindre mesure) Chevtchenko. Si Dostoïevski dit toute la mélancolie de la vie dans l'espace marginal et clos du bagne, où les émotions, à force d'être dépersonnalisées, finissent par se transformer en une humeur qui les atrophie, les deux auteurs ukrainiens de notre corpus nous semblent proposer des configurations différentes : en disant l'exil dans une langue à l'époque réputée non littéraire, et en insistant (pour Oukraïinka) sur la quasi-intransitivité des émotions du bannissement, que l'exilé ne peut faire comprendre aux populations locales, ils défont la cartographie impériale (l'unité de l'Empire étant minée par ces chocs linguistiques qui montrent que les supposés concitoyens sont en fait des étrangers), et donnent son plein sens à l'exil, qui n'est pas simplement déplacement ou déportation à l'intérieur d'un même territoire (impérial), mais exclusion hors de l'espace culturel où, par la grâce de la langue natale, les émotions sont communicables de l'individu à la communauté et réciproquement.

## Références

NB: Nous traduisons les titres russes et ukrainiens en français.

Badcock, Sarah. 2016. *A Prison without Walls? Eastern Siberian Exile in the Last Years of Tsarism*. Oxford: Oxford University Press.

Bakhtine, Mikhaïl. 1970. *La Poétique de Dostoïevski* [1929]. Traduit par Isabelle Kolitcheff. Paris: Seuil.

Bashkirov, Mikhail. 2023. "Le métissage en Sibérie au XIXe siècle: enjeux ethnographiques, sociaux et culturels". *Histoire, Europe et relations internationales*, n.º 3: 195-209. <https://doi.org/10.3917/heri.003.0195>

Bernard, Julien. 2015. "Les voies d'approche des émotions". *Terrains/Théories*, n.º 2. <https://doi.org/10.4000/teth.196>

Best, John. 2020. "Reading Literary Fiction: More Empathy, but at what Possible Cost?". *North American Journal of Psychology*, vol. 22, n.º 2: 269-288.

Briens, Sylvain et Saussure, Louis de. 2018. "Littérature, émotion et expressivité. Pour un nouveau champ de recherche en littérature". *Revue de littérature comparée*, n.º 365: 67-82. <https://doi.org/10.3917/rhc.365.0067>

---

<sup>26</sup> Qui traduit aussi le Maeterlinck de *L'Intruse* (1890) et le Hauptmann des *Tisserands* (1892), deux précurseurs de la défamiliarisation (voir Oukraïinka 2021, vol. 8, 391-417 et 418-502).

- Chevtchenko, Taras. 2003. *Œuvres complètes*. Kyïv: Doumka.
- Chklovski, Victor. 1923. *Voyage sentimental*. Moscou: Gelikon.
- Chklovski, Victor. 2008. *L'Art comme procédé* [1917]. Traduit par Régis Gayraud. Paris: Allia.
- Choubravski, Ilya. 1962. "Recensions de la première édition des œuvres de Taras Chevtchenko". *Études chevtchenkiennes*, n.º 3: 48-62.
- Combe, Dominique. 1996. "La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie". In *Figures du sujet lyrique*, dirigé par Dominique Rabaté, 39-63. Paris: PUF.
- Darsel, Sandrine. 2014. "Imagination narrative, émotions et éthique". In *L'Émotion, puissance de la littérature*, dirigé par Alexandre Gefen. *Fabula: les colloques*. <https://doi.org/10.58282/colloques.2318>
- Dostoïevski, Fiodor. 1996. *Souvenirs de la maison des morts* [1860-1862 pour l'original, 1932 pour la traduction]. Traduit par Henri Mongault et Louise Desormonts. Paris: Gallimard.
- Evans, John L. 1974. *The Petraševskij Circle 1845-1849*. La Haye: Mouton.
- Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 2012. *Phénoménologie de l'esprit* [1807]. Traduit par Jean-Pierre Lefebvre. Paris: GF Flammarion.
- Hirt, Irène. 2009. "Cartographies autochtones". *L'Espace géographique*, vol. 38, n.º 2: 171-186. <https://doi.org/10.3917/eg.382.0171>
- Khaletskyj, O. V. 2019. "La deuxième Jérusalem. Naissance d'une idée tacite". *Le Messager scientifique de l'Université nationale de Lviv*, n.º 93: 81-85. <http://dx.doi.org/10.32718/nvlvet-e9316>
- Khlamova, Alexandra. 2009. *L'Exil en Sibérie dans le discours artistique russe de la deuxième moitié du XIXe siècle*. Thèse de doctorat, Université d'État de Novossibirsk.
- Knopf, Jan. 1986. "Verfremdung". In *Brecht's Theorie des Theaters*, dirigé par Werner Hecht, 93-141. Francfort-sur-le-Main: Suhrkamp.
- Kokosov, Vladimir. 1903. "Souvenirs d'un médecin du bague de Kara". *Richesses russes*, n.º 1.
- Kollmann, Nancy. 2012. *Crime and Punishment in Early Modern Russia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Krysuk, Inna. 2016. "Les fondements théoriques et méthodologiques de l'analyse religieuse et philosophique de l'idéologème 'Kyïv est la nouvelle Jérusalem'". *Bulletin de l'université de Tcherkassy*, n.º 2. <https://philosophy-ejournal.cdu.edu.ua/article/view/1397/0>
- Livet, Pierre. 2002. *Émotions et rationalité morale*. Paris: PUF.
- Maár, Judit et Lefebvre, Augustin (dir.). 2015. *Exils et transferts culturels dans l'Europe moderne*. Paris: L'Harmattan.
- McGrath, Charles. 2019. "Ukrainian National Identity: Taras Shevchenko". *Hileya*, n.º 142: 106-110.

- Magosci, Paul Robert. 2010. *A History of Ukraine: The Land and Its Peoples*. Toronto: University of Toronto Press.
- Mesquita, Batja, Boiger, Michael et De Leersnyder, Jozefien. 2016. “The Cultural Construction of Emotions”. *Current Opinion in Psychology*, vol. 8: 31-36.
- Monsacré, Hélène. 1984. *Les Larmes d’Achille*. Paris: Albin Michel.
- Mørch, Audun J. 2012. “The Chronotope of Freedom: House of the Dead”. In *Aspects of Dostoevskii*: 51-65. Leyde: Brill.
- Oukraïнка, Lessia. 2021. *Œuvres complètes*. Loutsk: Université nationale Lessia Oukraïнка de Volhynie. <https://ubi.org.ua/uk/activity/vidannya-knig/zibrannya-tvoriv-lesi-ukrainski-u-14-i-tomah>
- Rabaté, Dominique, Sermet, Joëlle de et Vadé, Yves (dir.). 1996. *Le Sujet lyrique en question*. Pessac: PU Bordeaux. <https://doi.org/10.4000/books.pub.22018>
- Remy, Johannes. 2017. “Against All Odds: Ukrainians in the Russian Empire in the Second Half of the Nineteenth Century”. *Harvard Ukrainian Studies*, vol. 35, n.º 1: 43-58.
- Robinson, Jenefer. 2014. “L’empathie, l’expression et l’expressivité dans la poésie lyrique”. In *L’Émotion, puissance de la littérature*, dirigé par Alexandre Gefen. *Fabula: les colloques*. <https://doi.org/10.58282/colloques.2329>
- Thompson, Ewa M. 2000. *Imperial Knowledge: Russian Literature and Colonialism*. Westport et Londres: Greenwood.
- Tylkowski, Irina. 2011. “La conception du ‘dialogue’ de Mikhaïl Bakhtine et ses sources sociologiques”. *Cahiers de praxématique*, n.º 57: 51-68.

**Nikol Dziub** est « SNSF Postdoctoral Fellow » à l’Université de Bâle pour un projet de recherche sur Lessia Oukraïнка, titulaire de deux Masters (Université Chevtchenko de Kyïv, ENS de Lyon) et docteure en littératures française et comparée (Université de Haute-Alsace, 2015). Elle a publié deux essais (*Voyages en Andalousie au XIXe siècle. La Fabrique de la modernité romantique*, 2018 ; « *Son arme était la harpe* ». *Pouvoirs de la femme et du barde chez Nizami et dans Le Livre de Dede Korkut*, 2018), et édité la correspondance entre André Gide et l’orientaliste pétersbourgeois Fédor Rosenberg (2021).

© 2025 Nikol Dziub

Licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

## **Sobre uma conversa com os intestinos: Ler Jung a ler Joyce**

On a conversation with the intestines:  
Reading Jung reading Joyce

**Miguel Ramalhete Gomes**

Universidade de Lisboa, Portugal

CEAUL/ULICES

mgomes@letras.ulisboa.pt

ORCID: 0000-0001-7790-0865

### **RESUMO:**

Este ensaio propõe um regresso ao corpo que funciona por dentro e por baixo dos processos mentais, racionais ou emocionais, antes do processo de abstração e simbolização que frequentemente caracteriza tentativas de dar conta do corpo material em representações literárias. Este ensaio propõe-se reler uma cena de leitura específica, em que Carl Jung dá conta das suas dificuldades em ler e fazer sentido de *Ulysses* (1922), de James Joyce, em “*Ulysses: A Monologue*” (1932). São assim apresentadas algumas razões para o confronto textual entre Jung e *Ulysses* nunca ter merecido especial atenção crítica, enquanto se relembra as circunstâncias da publicação do ensaio e se discute o estado da crítica junguiana de Joyce. Numa leitura que parte de teorias dos afetos, e baseada na noção de que uma “crítica junguiana” depende de uma estratégia de “aplicação”, propor-se-á que é pela resistência à aplicação e à teoria que Jung põe à vista o corpo em *Ulysses*, uma objetividade da ordem do inconsciente, do que não é conhecível. Paradoxalmente, o sucesso da análise de Jung, na sua abordagem a um “pensamento visceral” e a uma “prosa peristáltica”, depende assim da impossibilidade de a confirmar.

### **ABSTRACT:**

This essay proposes a return to the body that works within and beneath mental processes, be they rational or emotional, prior to the process of abstraction and symbolization that often characterizes attempts to account for the material body in literary representations. This essay proposes to reread a specific reading scene, in which Carl Jung reports on his difficulties in reading and making sense of James Joyce's *Ulysses* (1922), in "*Ulysses: A Monologue*" (1932). The present essay proposes some reasons as to why the textual confrontation between Jung and *Ulysses* has never received special critical attention, while it recalls the circumstances of the essay's publication and discusses the state of Jungian criticism of Joyce. In a reading that starts from theories of affects, and based on the notion that a "Jungian criticism" depends on a strategy of "application", it will be proposed that it is through resistance to application and to theory that Jung brings to light the body in *Ulysses*, an objectivity of the order of the unconscious, of what is not knowable. Paradoxically, the success of Jung's analysis, in its approach to a "visceral thinking" and to a "peristaltic prose", thus depends on the impossibility of confirming it.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

James Joyce; *Ulysses*; Carl Jung; psicanálise; corpo; o inconsciente

### **KEYWORDS:**

James Joyce; *Ulysses*; Carl Jung; psychoanalysis; body; the unconscious

Submissão/Submission: 31/01/2025

Aceitação/Acceptance: 18/05/2025

## 1. A pressa de fazer o corpo falar

UM DOS PROBLEMAS DO CORPO nos estudos literários, e na crítica de Joyce mais especificamente, é o da sua apressada sublimação. Em busca do corpo na crítica literária, pode ser desapontante a rapidez com que este desaparece por trás de funções abstratas, de simbolismos e das emoções que são a sua expressão. Em “*Ulysses: The Epic of the Human Body*” (2011), por exemplo, Maud Ellmann começa por declarar que um dos propósitos de Joyce no romance é “to make the English language breathe, digest, excrete, parturitate” (55), partindo da conversa com Frank Budgen em que Joyce declara que *Ulysses* é uma epopeia do corpo humano. Contudo, pouco depois, uma descrição de Stephen a urinar na praia (em “Proteus”) suscita em Maud Ellmann uma leitura freudiana sobre a ambição de Stephen, que é frustrada por uma retenção anal tanto real como simbólica (59). O pequeno-almoço e a defecação matinal de Bloom levam também Ellmann a associar o ciclo digestivo a ideias de circulação e renovação (60), sendo notável a rapidez com que o corpo dá novamente lugar a projeções simbólicas e à sua sublimação.<sup>1</sup> De facto, segundo Marianne Liljeström, a crítica feita pelos novos materialismos a leituras em que a ênfase na desconstrução é mais marcada depende de argumentar que “a whole range of intellectual questions can be thought as bypassed or lost if the focus is solely on the semantic and symbolic” (2016, 18).

O ponto de partida é literalmente superficial, situado na superfície do corpo, centrado nos cinco sentidos e em discussões de perceções visuais ou aurais, menos frequentemente de tato, paladar e olfato. Numa alternativa popular, pode partir-se de representações da sexualidade, mas com referências limitadas a órgãos propriamente ditos, voltando-se a discussão para o desejo, a sua repressão ou satisfação, voltando o corpo a esconder-se por trás de um ecrã de funções e processos mentais. A mente, é claro, existe materialmente dentro do corpo e, no entanto, esta parece ser uma forma complicada e estranha de voltar à higiene e abstração dos processos mentais, em que o corpo surge desprovido de toda essa matéria orgânica interna a funcionar mecanicamente debaixo da mente consciente.

É verdade que a crítica feminista e *queer* abriu um espaço para a representação e discussão de elementos e processos corporais (cf. Hardt 2007, ix), tais como o sangue menstrual, a pilosidade corporal e transformações radicais do corpo. Podemos dizer o mesmo do interesse académico pelo corpo mutilado, pelo corpo em dor e pelo corpo doente. A desmontagem do dualismo cartesiano tem encontrado eco em termos do campo das neurociências, em expressões quiásticas como “cérebro encarnado” (“embodied brain”) ou “corpo encerebrado” (“embrained body”), ou, mais poeticamente, em “a brain intestined”, um cérebro intestinado, neste caso numa hidrângea, no poema “The Lesson” de William Carlos Williams (2000, 163). A partir de Spinoza e em paralelo com a razão ou as ações da mente, Michael Hardt chegou a propor como designação para as ações do corpo a expressão “corporeal reason” (2007, x). No

---

<sup>1</sup> Por outro lado, em “More Kicks than Pricks: Modernist Body-Parts” (2013), Maud Ellmann discute o corpo em *Ulysses* e no modernismo como uma montagem de partes, um conjunto de órgãos aos quais falta frequentemente um corpo que contenha ou unifique as suas “*dissecta membra*”. Em “Bodies”, um dos capítulos de *The Cambridge Companion to Ulysses* (2014), Vike Martina Plock aborda também o corpo como um conjunto de partes e órgãos em *Ulysses*.

entanto, este ensaio irá apenas penetrar um pouco a superfície, para lá da epiderme, e explorar as profundezas, embora não profundamente, do corpo que não fala, esse autêntico subalterno: o corpo *com* órgãos.<sup>2</sup> Assim, partir-se-á de um entendimento de afeto que Patricia T. Clough descreve como “pre-individual bodily forces augmenting or diminishing a body’s capacity to act”, em que a atenção a esta forma de afeto não implique seguir um percurso até estados emocionais sentidos subjetivamente (2010, 207). Esta abordagem ao afeto focar-se-á antes naquilo a que Brian Massumi chamou “visceral perception”, em que a percepção ocorre num espaço para além dos cinco sentidos ou do seu processamento racional. Esta implica então considerar

a second dimension of the flesh: one that is deeper than the stratum of proprioception, in the sense that it is farther removed from the surface of the skin, but it is still at a medium depth in that it also intervenes between the subject and the object. It, too, involves a cellular memory and has a mode of perception proper to it: *viscerality* (interoception). (Massumi 2002, 64)

Contra a pressa da racionalização e da simbolização, mas também contra o entendimento das emoções subjetivamente sentidas como alternativas impacientes a um projeto racionalista,<sup>3</sup> este ensaio irá basear-se numa noção de afetos que se manifestam visceralmente, em vez de exprimirem estados emocionais. Na discussão que se segue, propõe-se assim ao leitor que considere se a pressa em tratar os órgãos e o corpo como produtores de sinais semióticos a precisar de uma interpretação, racional ou emocional, não será antes sinal de um desconforto irreprimível para com um corpo com o qual falamos apenas em regime monológico. Contra a imaginação de um corpo simbólico, racional, emotivo – numa palavra, *falador* – como será uma representação literária do silêncio dos órgãos?

## 2. Catábase e *bathos*

Para contribuir para esta história contada a partir de baixo, este ensaio propõe então considerarmos uma catábase de Carl Jung motivada por *Ulysses*, de James Joyce, publicada dez anos depois do romance e dando já conta da publicação parcelar de *Work in Progress*, que viria a ser *Finnegans Wake*. O ensaio de Jung, “*Ulysses: A Monologue*”,<sup>4</sup> é pouco discutido, não só porque a fortuna crítica de Jung começou algum tempo depois a decair, mas também pela sua singular e mal reprimida

<sup>2</sup> Ainda em “*Ulysses: The Epic of the Human Body*”, Maud Ellmann chama a atenção para a ausência de braços, pernas, cabeça, cabelo, peito, mesmo de um rabo, dos esquemas de Carlo Linati e Stuart Gilbert, nos quais por outro lado aparecem tantos órgãos internos, argumentando por isso que, “As opposed to Deleuze and Guattari’s conception of the body without organs, Joyce’s schemata consist of organs without a body” (2011, 56). Na verdade, pode argumentar-se que a cobertura epidérmica nem é transparente nem está ausente: é também porque há um corpo para lá dos órgãos que os órgãos internos se tornam opacos, difíceis de perscrutar.

<sup>3</sup> Sobre problemas com a oposição aqui delineada, leia-se “*The Turn to Affect: A Critique*” (2011), de Ruth Leys.

<sup>4</sup> Para evitar uma proliferação de línguas e de traduções, optou-se por citar os ensaios de Jung em tradução inglesa.

hostilidade para com o livro de Joyce, o que fez com que nem entre seguidores tenha deixado especial descendência crítica relativa a *Ulysses*.

O ensaio, inicialmente publicado em 1932, é ocasionalmente referido apenas para ser lamentado ou criticado, uma contribuição embaraçosa e batética para a crítica de Joyce que faríamos bem em esquecer ou reprimir.<sup>5</sup> A quase-desaparição de Jung de discussões sérias de psicologia, teoria e literatura nos últimos quarenta anos parece de facto um episódio de repressão. E é verdade que “o caso Jung” é complexo e cheio de problemas. Ao passo que a rutura de Jung com Freud precedeu várias outras rupturas famosas na psicanálise, e apesar de o legado de Freud ter sido reavaliado criticamente, essa reavaliação não beneficiou Jung. Descontando os vários volumes regularmente publicados por junguianos, a maioria dos leitores tenderá a lembrar-se essencialmente do místico conservador, sexista e alegadamente anti-semita que analisou seriamente temas tão díspares como o ocultismo, a telepatia, a astrologia e os discos voadores (Stevens 2001, 140ss). Em sua defesa, podíamos talvez traçar uma linha contínua entre a luta para convencer outros da existência de uma coisa que só com grande dificuldade se podia provar – o inconsciente – e a tentativa de provar outras hipóteses quase igualmente bizarras. Habitado a ser atacado por causa de hipóteses psicanalíticas, talvez Jung não tenha visto grande diferença em ser ridicularizado por acreditar em fantasmas e na influência dos astros. Nos círculos académicos, o triunfo na revisão lacaniana de Freud implicou também a marginalização do pensamento extravagante de Jung juntamente com o de outros renegados da psicanálise, como Wilhelm Reich.

Podemos observar um processo idêntico na crítica de Joyce, apesar das contribuições diretas e indiretas de Jung. Uma destas contribuições indiretas foi o trabalho de Joseph Campbell, autor de *A Skeleton Key to Finnegans Wake* (1944). Influenciado pelo trabalho de Jung, Campbell usou frequentemente enquadramentos conceptuais junguianos para ler Joyce (cf. Campbell 2003, 12-14; 97-98). Mas não surpreende saber que também Campbell tinha uma fraca opinião do ensaio sobre *Ulysses*, chamando-lhe “one of the worse jobs Jung did” (277). E Sheldon R. Brivic, na sua única referência direta ao ensaio – o que impressiona num livro chamado *Joyce between Freud and Jung* – também lamenta que Jung se tenha deixado enredar pelas dificuldades do romance (Brivic 1980, 12). Abordagens psicanalíticas a Joyce tendem hoje a centrar-se muito mais em Lacan, a ponto de, em *James Joyce and the Problem of Psychoanalysis*, de Luke Thurston, Jung ser absurdamente criticado por não ver em *Ulysses* algo que Lacan viria ainda a teorizar: “What Jung fails to see (...) is how the Law itself already entails or incorporates this lack-in-the-Other (as Lacan will call it)” (Thurston 2004, 143). Embora Thurston seja dos poucos críticos a levar mais a sério o ensaio de Jung, esta citação trai um certo desdém para com o que Jung pode contribuir para um entendimento de *Ulysses*, imaginando a análise de Jung como uma falta que só pode ser preenchida pela versão lacaniana da psicanálise.

---

<sup>5</sup> Irei discutir algumas das principais reações críticas a este ensaio nesta secção, abordando mais especificamente o trabalho de Joseph Campbell, Sheldon R. Brivic, Luke Thurston e Carol Loeb Schloss, assim como de Elliott Coleman e William P. Fitzpatrick.

A resistência a Jung na crítica de Joyce<sup>6</sup> pode também estar relacionada com a interação que houve entre os dois, nomeadamente a tentativa falhada por parte de Jung em tratar a filha de Joyce, Lucia, em 1934, dois anos após a publicação do ensaio, uma tentativa que parece ter falhado não só devido a uma aplicação demasiado rígida da psicologia analítica ao caso complexo de Lucia, mas talvez também pelo interesse maior de Jung em Joyce, e não na filha. Na opinião de Jung, “His own Anima, i.e. unconscious psyche, was so solidly identified with her [Lucia] that to have her certified would have been as much as an admission that he himself had a latent psychosis” (*apud* Thurston 2004, 131). Como Carol Loeb Schloss, a biógrafa de Lucia, explica, Jung pensaria que “Lucia was the symptom of Joyce’s problem” (Schloss 2004, 296).

As circunstâncias em que o ensaio foi publicado também foram infelizes. Uma primeira versão, de 1930, encomendada por Daniel Brody, editor da Rhein-Verlag, continha críticas ao romance de uma tal força que o editor enviou o artigo a Joyce. A resposta de Joyce, uma citação lacónica de Frederico, o Grande, “Niedrigerhängen” (isto é, “pendurar mais abaixo”, para ser lido por todos), condenou o ensaio. Uma versão aparentemente bastante reescrita foi publicada dois anos depois na *Europäische Revue*.<sup>7</sup> O facto de Jung admitir que se irritou e entediou com *Ulysses* não lhe criou amigos entre os joyceanos, que o acusaram de tratar *Ulysses* como sintoma de uma patologia (cf. Schloss 2004, 278), de não saber distinguir entre uma experiência literária consciente e uma divagação incoerente, e de passar ao lado da dimensão cómica do livro. As próprias referências paródicas e sobranceiras a Jung nas cartas de Joyce e em jogos de palavras a partir do nome de Jung em *Finnegans Wake* ajudaram a selar o destino do ensaio.

### 3. O que não se sabe

Jung continua, ainda assim, a ocupar um pequeno nicho nos estudos sobre Joyce e a psicanálise. Contudo, como o ensaio sobre *Ulysses* é pouco tido em conta, estudos deste género têm tendido a centrar-se na receção da psicanálise por Joyce ou têm tentado ler a obra de Joyce através de lentes junguianas. É o caso, por exemplo, de Jean Kimball, em *Odyssey of the Psyche: Jungian Patterns in Joyce’s Ulysses* (1997). Este método pressupõe que, visto que um teórico conhecido não escreveu sobre um determinado objeto artístico ou o fez de forma insatisfatória, podemos nós preencher a lacuna aplicando uma versão abstrata desse trabalho teórico ao objeto. Nesse caso, acabamos com uma leitura crítica aceitável que funcionará como substituto de uma análise original ausente ou defeituosa. Uma leitura destas parece ainda sugerir que o trabalho de um pensador é indiferentemente ou universalmente transponível de

<sup>6</sup> Dois exemplos adicionais de leituras junguianas de Joyce bastarão: em “A Note on Joyce and Jung”, Elliott Coleman refere-se ao ensaio de Jung na primeira página, mas não desenvolve as observações de Jung, preferindo centrar-se noutros escritos mais teóricos que são depois aplicados a *Ulysses* (Coleman 1963); já em “The Myth of Creation: Joyce, Jung, and *Ulysses*”, William P. Fitzpatrick propõe uma leitura junguiana de alguns capítulos de *Ulysses* sem sequer aludir ao ensaio que Jung escreveu sobre Joyce (Fitzpatrick 1974).

<sup>7</sup> Pode ler-se uma descrição deste processo de publicação no anexo das editoras Lilly Jung-Merker e Elisabeth Rűf ao ensaio de Jung em *The Spirit in Art, Man and Literature* (2003, 155-8).

um objeto para outro. No caso de Jung, a prática parece também sugerir que leitores futuros podem fazer um melhor trabalho com categorias junguianas do que o próprio Jung. Há naturalmente alguma verdade nessa implicação: um pensador nem sempre está consciente de certas dimensões das suas análises e o seu trabalho pode muitas vezes ser mais bem compreendido após ser analisado por outros – e Jung foi notoriamente sincero em relação às suas dificuldades com *Ulysses*. Apesar disso, tenciono argumentar que as dificuldades de Jung em aplicar o seu modelo conceptual a *Ulysses* são precisamente o que torna o seu ensaio tão fascinante, ao mesmo tempo que lançam suspeitas sobre a facilidade com que junguianos posteriores escreveram sobre Joyce. Na verdade, podemos descrever o ensaio de Jung como uma tentativa prolongada e constantemente corrigida de explicar a razão para *Ulysses* ter resistido tão tenazmente aos esforços de Jung para fazer sentido dele.

Por via de *Ulysses*, Jung revisitou e extremou o pressuposto por trás do conceito do inconsciente: a ideia de que algo é desconhecido ou que não é sabido por nós. As descrições do inconsciente por Jung implicam normalmente uma objetividade que está para além do conhecimento. No caso da sua teoria dos arquétipos, isto significa que o puro arquétipo está sempre escondido: o que é conhecido, ou passível de ser conhecido, é apenas uma representação, uma imagem do arquétipo. Encontramos nesta ideia afinidades entre a psicanálise, e especialmente a psicologia analítica junguiana, e a filosofia kantiana (Stevens 2001, 54). Contudo, visto que a psicanálise se apresenta como uma forma de hermenêutica, esta ideia mais extrema – a noção de que a mente contém algo que não é conhecido – tem de ser constantemente resolvida, pelo que os símbolos e obscuridades são quase sempre interpretados com sucesso em trabalhos publicados. Nas narrativas psicanalíticas, o desconhecido torna-se conhecido e o conteúdo inconsciente é trazido à consciência, numa prova repetida da validade de métodos psicanalíticos e numa negação igualmente repetida do significado literal de “*unbewusst*”, o não sabido.

É, por isso, encorajador que este tipo de sucesso não ocorra no ensaio de Jung sobre *Ulysses*. Pelo contrário, Jung desenvolve uma série de metáforas, argumentos e queixas para ilustrar a recusa do livro em deixar-se interpretar. Jung queixa-se de que o livro lhe virou costas, que provocou a sua má vontade, que sente que o livro gozou com ele (Jung 2003, 132), e admite até que a leitura de *Ulysses* o pôs a dormir (130). Como acontece por vezes quando se luta com alguma coisa que se recusa a encontrar-se connosco a meio-caminho, Jung tece alguns comentários um pouco tolos, como quando diz a certa altura ter começado a ler o livro de trás para a frente (130). Isto é agravado quando Jung decide comparar *Ulysses* e o próprio Joyce a uma minhoca. Mas também é aqui que o ensaio de Jung começa a ficar interessante e é aqui que me permito fazer uma colagem algo longa de citações do ensaio relativas a esta minhoca:

The whole book has the character of a worm cut in half, that can grow a new head or a new tail as required. (130)

If worms were gifted with literary powers they would write with the sympathetic nervous system for lack of a brain. I suspect that something of this kind has happened to Joyce, that we have here a case of visceral thinking with severe

restriction of cerebral activity and its confinement to the perceptual processes. (130-131)

There we have it, the cold-blooded unrelatedness of his mind which seems to come from the saurian in him or from still lower regions – conversation in and with one’s own intestines (...). From this stony underworld there rises up the vision of the tapeworm, rippling, peristaltic, monotonous because of its endless proglottic proliferation. (...) Talk of likeness to nature! What pullulating richness – and what boredom! Joyce bores me to tears, but it is a vicious dangerous boredom such as not even the worst banality could induce. It is the boredom of nature (...). (133)

Mais à frente no ensaio, Jung explica em termos inequívocos que sabe que este efeito resulta de uma mestria artística e que *Ulysses* não deve ser confundido com o produto de uma patologia (137). Apesar disso, a “restrição severa da atividade cerebral” pode continuar a ser lida ou como uma restrição real mas auto-imposta pelo autor ou como um efeito produzido pelo livro de Joyce. Acima de tudo, Jung apresenta uma sequência de imagens que identificam *Ulysses* com formas cada vez mais fortes de uma objetividade que não pode ser conhecida. A imagem da minhoca cortada descreve a abertura radical do livro, do qual se diz que abdica de um começo ou fim convencionais (a cabeça ou a cauda), proliferando antes a partir do meio, isto é, a partir daqueles capítulos intermédios que são cada vez mais longos em comparação com os capítulos que abrem o romance.

A imagem da ténia e a referência ao sistema nervoso simpático conduzem à ideia de se ter uma conversa com os próprios intestinos, com as regiões inferiores do corpo. Isto não é necessariamente uma extravagância no contexto do pensamento de Jung, relacionando-se antes com alguns dos argumentos que Jung desenvolve a propósito do inconsciente. Jung tendia a estratificar o inconsciente em camadas, embora evitasse a noção topográfica do “subconsciente”: ainda assim, abaixo da consciência, encontrava-se o inconsciente pessoal; e, mais abaixo, o inconsciente coletivo, que é impessoal. Mas a catábase de Jung continua:

The deeper “layers” of the psyche lose their individual uniqueness as they retreat farther and farther into darkness. “Lower down”, that is to say as they approach the autonomous functional systems, they become increasingly collective until they are universalised and extinguished in the body’s materiality, i.e., in chemical substances. The body’s carbon is simply carbon. Hence “at bottom” the psyche is simply “world”. (1991, 173)

Com esta estratificação, Jung atenua a divisão entre a mente e o corpo por via de uma escala móvel de atividade psíquica cada vez mais geral. Noutros textos, Jung sugere que o sistema nervoso simpático pode ocupar um papel mais relevante na vida psíquica do que se imagina, indo até ao ponto de perguntar se os sonhos podem ser, não o produto do córtex cerebral a dormir, mas do “unsleeping sympathetic system” (2010, 131).

Mais do que avaliar a validade dos comentários de Jung, valerá a pena pensar porque é que *Ulysses* estimulou estas formas imaginativas e não outras. A representação, no livro, de processos mentais que não são inteiramente conscientes, acompanhada pelo seu inédito investimento num discurso do corpo e até, em certos

momentos, de objetos inanimados, pode explicar a noção junguiana de um livro escrito como que apenas pelo sistema nervoso simpático, num caso de “pensamento das vísceras”, um pensamento que vem dos intestinos. A frase acima citada de Jung, segundo a qual “at bottom’ the psyche is simply ‘world’”, argumenta que a natureza entendida como objetividade desprovida de significado é o que está no fundo da escala psíquica, onde a psique encontra a materialidade e nela se deixa extinguir. Partes de *Ulysses* poderiam situar-se nesta área intermédia em que a mente encontra o corpo, em que o corpo, as entranhas e mesmo objetos inanimados, esses eternos subalternos, começam a “falar”. Neste contexto, conseguimos perceber melhor outro comentário de Jung, em que escreve sobre a “semelhança à natureza” de *Ulysses*. Não se trata aqui de uma natureza pateticamente animada; o “tédio da natureza” produzido por *Ulysses* é o tédio de uma objetividade inexpugnável, que não esconde sentidos. Numa série de metáforas que nos são familiares como descrições da impessoalidade modernista, Jung argumenta que *Ulysses* é “cold as the moon looking on from cosmic space”, ou que o romance “wants to be an eye of the moon, a consciousness detached from the object” (2003, 145). É uma natureza morta, a natureza das rochas e do espaço sideral, animada, contudo, se formos capazes de o imaginar, por uma consciência que regista tudo.

Tal como outros críticos de *Ulysses*, Jung antropomorfiza o livro, numa descrição que culmina no seguinte apelo:

Try to imagine a being who is not a mere colourless conglomerate soul composed of an indefinite number of ill-assorted and antagonistic individual souls, but consists also of houses, street-processions, churches, the Liffey, several brothels, and a crumpled note on its way to the sea – and yet possesses a perceiving and registering consciousness! (153).

Este ser, este livro, é uma consciência coletiva, mas, como vimos, é uma consciência coletiva “visceral”, a meio caminho entre pensamento consciente e matéria inconsciente.

#### 4. Prosa e peristalse

Podemos naturalmente tentar perceber se *Ulysses* responde de algum modo à hipótese de Jung, estimulados pelos órgãos que Joyce terá atribuído a cada capítulo do romance nos esquemas de Carlo Linati e Stuart Gilbert.<sup>8</sup> O próprio Jung cita Gilbert, que terá lido apenas depois de escrever a primeira versão do ensaio, e chama a atenção para o esquema, referindo-se a ele como prova do seu próprio comentário sobre “pensamento visceral”. Nessa nota de rodapé, escreve ainda: “For me Gilbert’s proof offers valuable confirmation of the psychological fact that *an abaissement du niveau mental* constellates what Wernicke calls the ‘organ-representatives’, i.e., symbols representing the organs” (131n8). O romance concentra-se notoriamente nos

---

<sup>8</sup> Para um formalismo dos afetos em *Ulysses* efetuado através de métodos das humanidades digitais, leia-se “Body Language: Toward an Affective Formalism of *Ulysses*” (2016), de Kurt Cavender, Jamey E. Graham, Robert P. Fox Jr., Richard Flynn e Kenyon Cavender.

sistemas digestivo e excretor, para além da muito mais chamativa presença dos sistemas nervoso e reprodutivo. Fígados, rins e funções relacionadas com os intestinos aparecem ao longo do romance com alguma regularidade. Este método de “contar a partir de dentro”, como diz Wyndham Lewis também a propósito de *Ulysses* (1993: 89), se bem que o dentro de Lewis seja sobretudo psicológico, consiste também em ouvir a tripa, em mostrar o interior (já não necessariamente psicológico) do corpo. Uma das mais citadas partes de *Ulysses* revela-nos precisamente uma série de órgãos:

MR Leopold Bloom ate with relish the inner organs of beasts and fowls. He liked thick giblet soup, nutty gizzards, a stuffed roast heart, liverslices fried with crustcrumbs, fried hencods' roes. Most of all he liked grilled mutton kidneys which gave to his palate a fine tang of faintly scented urine.

Kidneys were in his mind as he moved about the kitchen softly, righting her breakfast things on the humpy tray. (*U* 4.1-7)<sup>9</sup>

Com rins *em* mente, com *os* rins *na* mente, não só é Bloom que pensa em comer um rim ao pequeno-almoço, que é o que faz, se bem que um pouco queimado, mas são também os rins que lhe passam pela mente, talvez um pouco menos do que um pensamento plenamente formado. A partir desta imagem mental, que surge antes de Bloom ver o rim na janela do talhante, vemos os rins a reaparecerem ao longo do romance. Mesmo para além do rim como parte de uma refeição, alguns rins flutuam ou movem-se (“floating kidney” [*U* 14.1426], “This moving kidney” [*U* 15.333]); o rim de Bloom (o seu próprio rim ou o que sonhou comer?) é interpelado pelas Filhas de Erin em “Circe” (*U* 15.1940-1); e a fantasia de Bloom de uma nova Bloomusalem é um “colossal edifice with crystal roof, built in the shape of a huge pork kidney, containing forty thousand rooms” (*U* 15.1548-9). Também temos fígados a oscilar entre o órgão humano e o órgão comido, desde o “rotting liver” (*U* 1.110) da mãe de Stephen ao fígado comido por Bloom em “Sirens”. Mas, para haver uma conversa, não basta que Bloom pense num rim, é preciso que o rim também pense em Bloom.

Alguns destes órgãos parecem de facto estar prestes a pensar ou a falar, ou pelo menos é assim que Bloom os imagina: “Ventriloquise. My lips closed. Think in my stom. What?” (*U* 11.1095). O gás que se forma nos intestinos de Bloom, no qual ele pensa como “All a kind of attempt to talk” (*U* 11.1196), lança Bloom numa fantasia sobre órgãos de igreja, o “Pom. Pompedy” (*U* 11.1231) de tambores, gaitas de pastores, apitos de polícias, até que se solta em contraponto com as palavras finais de um discurso famoso de um nacionalista irlandês do final do século XVIII, Robert Emmet:

Softly. *When my country takes her place among.*

Prrpr.

Must be the bur.

Fff! Oo. Rrpr.

*Nations of the earth.* No-one behind. She's passed. *Then and not till then.* Tram kran kran kran. Good oppor. Coming. Krاندlkrankran. I'm sure it's the burgund.

Yes. One, two. *Let my epitaph be.* Kraaaaaa.

*Written. I have.*

<sup>9</sup> Seguindo a convenção adotada em estudos de Joyce, as menções a *Ulysses* (*U*) indicam o número de capítulo seguido do número de linha, usando como referência a edição de Hans Walter Gabler.

Ppprrpffrrppffff.  
Done. (U 11.1284-1294)

Bloom tem tendência para ouvir vozes ou palavras em sons de origem animal ou inanimada, desde a notação detalhada do miado do gato em “Calypso” (“—Mkgnao! (...) Mrkgnao! (...) Mrkrgnao! (...) Gurrhr!” [U 4.16, 25, 32, 38]) à notação da voz de uma porta: “Sllt. Almost human the way it sllt to call attention. Doing its level best to speak. That door too sllt creaking, asking to be shut. Everything speaks in its own way. Sllt” (U 7.175-7; cf. Kenner 1987, 40). O capítulo “Circe”, que tem a forma de uma peça fantasmagórica, inclui as seguintes personagens com falas: sinos (U 15.181-1), um gongo (U 15.188-9), gaivotas (U 15.683-6), um relógio (U 15.1131-5), uma parte da armação da cama (U 15.1137-8), um carrilhão (U 15.1363-4), um boné desdenhoso e impertinente (U 15.2096-8 e seguintes), um jato de gás (U 15.2279-80, 4246-7), uma folha de publicidade (U 15.2632-3), a maçaneta de uma porta (U 15.2693-4), um leque tirânico (U 15.2754-5 e seguintes), um casco que exige ser cheirado (U 15.2819-20), uma queda de água (U 15.3298-3300), uma cabra (U 15.3369-70), um “mumimanequim” (U 15.3380-1),<sup>10</sup> um botão (U 15.3440-1), botas (U 15.3732-4), pulseiras (U 15.4085-6), um cavalo (U 15.4878-9), beijos faladores (U 15.1271-4), o fim do mundo “(with a Scotch accent)” (U 15.2181), e, em verso, uma borboleta noturna (U 15.2468-77) e um sabão, que diz “We’re a capital couple are Bloom and I. / He brightens the earth. I polish the sky” (U 15.338-9). Mas os órgãos internos permanecem em silêncio. A conversa com os intestinos parece ter as suas limitações.

Ou melhor, a presença dos órgãos pressente-se através da “prosa peristáltica” de *Ulysses*, para usar uma expressão de Joyce que aparece no esquema de Carlo Linati e, de forma abreviada, também no esquema de Stuart Gilbert, para além de ser uma das palavras que Jung usa para descrever *Ulysses* como minhoca. Podemos entrever estes órgãos a funcionar, por exemplo em peristalse digestiva, quando Bloom entra no restaurante Burton e fica agoniado, com os sentidos assaltados por imagens, sons e cheiros de homens em plena devoração, como animais, no capítulo “Lestrygonians”:

His heart astir he pushed in the door of the Burton restaurant. Stink gripped his trembling breath: pungent meatjuice, slush of greens. See the animals feed.  
Men, men, men.

Perched on high stools by the bar, hats shoved back, at the tables calling for more bread no charge, swilling, wolfing gobfuls of sloppy food, their eyes bulging, wiping wetted moustaches. A pallid suetfaced young man polished his tumbler knife fork and spoon with his napkin. New set of microbes. A man with an infant’s sauced stained napkin tucked round him shovelled gurgling soup down his gullet. A man spitting back on his plate: halfmasticated gristle: gums: no teeth to chewchewchew it. Chump chop from the grill. (...)

Smells of men. Spaton sawdust, sweetish warmish cigarettesmoke, reek of plug, spilt beer, men’s beery piss, the stale of ferment.  
His gorge rose. (U 8.650-661, 670-673)

---

<sup>10</sup> Aqui na tradução de António Houaiss (2009, 385).

O descontrolo sentido visceralmente por Bloom no final desta citação resulta da profusão de estímulos vindos de uma alimentação que chega a estar onomatopaicamente centrada na carne bucal daqueles que se alimentam. Esta repugnância será uma emoção e um pensamento, ou um afeto visceral, o corpo a manifestar-se na expressão idiomática mas também física (“His gorge rose”) da goela que se move em resposta à visão de um consumo animalesco?

Podemos finalmente sentir os órgãos a trabalhar ou a falhar quando, ainda em “Calypso”, Bloom é subitamente avassalado por imagens de desolação, talvez num ataque de pânico:

Grey horror seared his flesh. Folding the page into his pocket he turned into Eccles street, hurrying homeward. Cold oils slid along his veins, chilling his blood: age crusting him with a salt cloak. Well, I am here now. Yes, I am here now. Morning mouth bad images. Got up wrong side of the bed. Must begin again those Sandow’s exercises. (U 4.230-234)

O horror peculiar que lhe queima a pele, a sensação de uma circulação sanguínea simultaneamente fria e oleosa, a crosta salgada da idade – nenhuma destas manifestações físicas é uma emoção no sentido convencional, mas são afetos viscerais, o corpo com órgãos a fazer-se sentir. Bloom satisfaz-se rapidamente com uma causalidade: “Morning mouth bad images”. Mas é difícil perceber se os órgãos falam quando não têm voz, se têm de recorrer a algum tipo de ventriloquismo. Como Vike Martina Plock admite num ensaio sobre corpos em *Ulysses*, “Hardly anywhere is the body, or any of its individual parts, constructed as an easily legible sign” (2014, 184). Na verdade, é concebível que os comentários de Jung se apliquem com maior justeza a *Finnegans Wake* do que a *Ulysses* (cf. Thurston 2004, 135), se houver sequer maneira de demonstrar ou até sugerir esta aplicabilidade. Jung chega a citar *Work in Progress* por duas vezes (Jung 2003, 128n, 130n), referindo-se ao texto, em ambos os momentos, como uma continuação do método de *Ulysses*.

### Conclusão monologada

A principal resposta de Jung a um livro que lhe pareceu ser-lhe indiferente consistiu em tornar absoluta, em conceptualizar essa indiferença como objetividade empedernida, um pouco como Theodor W. Adorno quando escreve sobre a arte como aquilo que resiste ao conceito. E aí o conceito apenas pode confirmar a resistência da não-identidade. Assim, representar esse mundo do corpo implica, para Jung, apontar àquilo a que ele chama “this detachment of consciousness, this depersonalization of the personality” (146), regressando ao lugar-comum de algum modernismo. E, ao contrário do simbolismo que Maud Ellmann encontra até com facilidade no discurso sobre o corpo em *Ulysses*, Jung reconhece apenas a derrota de uma leitura simbólica:

Is this patchwork quilt of words and images perhaps ‘symbolic’? I am not thinking of an allegory (heaven forbid!), but of the symbol as an expression of something whose nature we cannot grasp. In that case a hidden meaning would doubtless shine through the curious fabric at some point, here and there notes would resound that had been heard at other times and places, maybe in unusual

dreams or in the cryptic wisdom of forgotten races. This possibility cannot be contested, but, for myself, I cannot find the key. On the contrary, the book seems to me to be written in the full light of consciousness; it is not a dream and not a revelation of the unconscious. (...) It is obviously not symbolic and has no intention of being so. (144)

O símbolo que Jung coloca em hipótese seria a expressão de um arquétipo inacessível, reconhecível apenas na forma como o símbolo ecoaria outras representações que também tivessem dado expressão ao mesmo arquétipo. Mas trata-se de uma leitura que não pode ser demonstrada nem contestada; não pode ser verificada nem falsificada. Como Jung admite, “for myself, I cannot find the key”, talvez porque, dado o tipo de argumento que Jung desenvolve, tal não seja possível: “the shattering thing about *Ulysses* is that behind the thousand veils nothing lies hidden” (145). Pretender confirmar a teoria da conversa com os intestinos em *Ulysses* significaria deitá-la por terra, já que ser bem-sucedido nessa hermenêutica, ser capaz de decifrar ou dar voz ao intestino, implica retirar-lhe o estatuto de objetividade não-sabida. Estes afetos do corpo, manifestando-se visceralmente, não são vocais nem interpretáveis, e não se exprimem subjetivamente como emoções.

Contra a tradição de entender o ensaio de Jung como um contributo falhado e incompetente para o entendimento de *Ulysses*, podemos antes concluir que a psicanálise jungiana, praticada pelo próprio Jung e não pelos seus discípulos ou imitadores, é capaz de dizer algo de importante sobre o livro de Joyce, mas apenas porque renuncia ao sucesso hermenêutico implícito no processo de trazer conteúdos inconscientes à consciência. Não admira que a linguagem que Bloom atribui às coisas tenda a ser anti-comunicativa, composta de onomatopéias e de fragmentos de linguagem, como pedaços de canções ou versos superficiais. Inevitavelmente, o ensaio de Jung acaba por ter de se chamar “um Monólogo”.<sup>11</sup> O cérebro intestinado, numa ténia, numa hidrângea, ou em *Ulysses*, continuará pouco comunicativo, a não ser talvez em contraponto.

## Referências

- Brivic, Sheldon. 1980. *Joyce between Freud and Jung*. Port Washington: Kennikat.
- Campbell, Joseph. 2003. *Mythic Worlds, Modern Words: On the Art of James Joyce*, ed. Edmund L. Epstein. Novato, California: New World Library.
- Cavender, Kurt, et al. 2016. “Body Language: Toward an Affective Formalism of *Ulysses*”. In *Reading Modernism with Machines: Digital Humanities and Modernist Literature*, ed. Shawna Ross e James O’Sullivan, 223-241. Londres: Palgrave Macmillan.

---

<sup>11</sup> “The title [Jung] chooses – *ein Monolog* – seems especially germane: the ‘extravagant peregrinations’ of Jung’s reading are, as it were, acted out in the course of his essay, as though it were a dramatic monologue (and one that at times takes on a ranting, Beckettian tone)” (Thurston 2004, 134).

- Clough, Patricia T. 2010. "The Affective Turn: Political Economy, Biomedicine, and Bodies." In *The Affect Theory Reader*, ed. Melissa Gregg e Gregory J. Seigworth, 206-225. Durham, NC: Duke University Press.
- Coleman, Elliott. 1963. "A Note on Joyce and Jung." *James Joyce Quarterly* 1 (1): 11-16.
- Ellmann, Maud. 2011. "Ulysses: The Epic of the Human Body." In *A Companion to James Joyce*, ed. Richard Brown, 54-70. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Ellmann, Maud. 2013. "More Kicks than Pricks: Modernist Body-Parts". In *A Handbook of Modernism Studies*, ed. Jean-Michel Rabaté, 255-280. Malden: Wiley-Blackwell.
- Fitzpatrick, William P. 1974. "The Myth of Creation: Joyce, Jung, and *Ulysses*." *James Joyce Quarterly* 11 (2): 123-144.
- Hardt, Michael. 2007. "Foreword: What Affects Are Good For." In *The Affective Turn: Theorizing the Social*, ed. Patricia Ticineto Clough e Jean Halley, ix-xiii. Durham, NC: Duke University Press.
- Joyce, James. 2002. *Ulysses*. Ed. Hans Walter Gabler, Wolfhard Steppe e Claus Melchior. Londres: The Bodley Head.
- Joyce, James. 2009. *Ulisses*. Trad. António Houaiss. Lisboa: Difel.
- Jung, Carl G. 1991. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Trad. R.F.C. Hull. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Jung, Carl G. 2003. *The Spirit in Man, Art and Literature*. Trad. R.F.C. Hull. Londres/Nova Iorque: Routledge.
- Jung, Carl G. 2010. *Synchronicity: An Acausal Connecting Principle*. Trad. R.F.C. Hull. Londres/Nova Iorque: Routledge.
- Jung, Carl G. 2011. *Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft. Gesammelte Werke. Fünfzehnter Band*, ed. Lilly Jung-Merker e Elisabeth Rüd. Ostfildern: Patmos Verlag.
- Kenner, Hugh. 1987. *Ulysses*. Revised edition. Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press.
- Kimball, Jean. 1997. *Odyssey of the Psyche: Jungian Patterns in Joyce's Ulysses*. Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Lewis, Wyndham. 2003. *Time and Western Man*. Ed. Paul Edwards. Santa Rosa: Black Sparrow Press.
- Leys, Ruth. 2011. "The Turn to Affect: A Critique." *Critical Inquiry* 37 (3): 434-472. <https://doi.org/10.1086/659353>.
- Liljeström, Marianne. 2016. "Affect." In *The Oxford Handbook of Feminist Theory*, ed. Lisa Disch e Mary Hawkworth, 16-38. Oxford: Oxford University Press.
- Massumi, Brian. 2021 [2002]. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Twentieth Anniversary Edition with a new preface. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Plock, Vike Martina. 2014. "Bodies". In *The Cambridge Companion to Ulysses*, ed. Sean Laham, 184-199. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schloss, Carol Loeb. 2004. *Lucia Joyce: To Dance in the Wake*. Londres: Bloomsbury.

Stevens, Anthony. 2001. *Jung: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Thurston, Luke. 2004. *James Joyce and the Problem of Psychoanalysis*. Cambridge: Cambridge UP.

Williams, William Carlos. 2000. *Selected Poems*. Ed. Charles Tomlinson. Londres: Penguin.

**Miguel Ramalhete Gomes** é professor associado com agregação na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, investigador no CEAUL e colaborador no CETAPS. Publicou em 2014 *Texts Waiting for History: William Shakespeare Re-Imagined by Heiner Müller* (Brill/Rodopi); e coeditou, com Jorge Bastos da Silva, *English Literature and the Disciplines of Knowledge, Early Modern to Eighteenth Century* (Brill/Rodopi, 2017). Tem vindo a publicar sobre drama do Renascimento inglês, estudos irlandeses e estudos utópicos. Encontra-se a preparar um livro sobre Shakespeare no tempo da austeridade em Portugal

© 2025 Miguel Ramalhete Gomes

Licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

## Solitude recherchée. Sur la lecture-écriture de Marguerite Duras et Pascal Quignard

Sought solitude: On the “lecture-écriture” of  
Marguerite Duras and Pascal Quignard

**Rita Rieger**

University of Graz, Austria

rita.rieger@uni-graz.at

ORCID: 0000-0002-5944-2992

### RÉSUMÉ

Dans “Écrire” (1993), Marguerite Duras évoque le rôle des émotions telles que la solitude, la peur et le désespoir dans l’acte de lire et d’écrire. Les essais de Pascal Quignard “Lectio” et “La peur de devenir aveugle”, publiés dans *Petits Traités V* (1990), abordent également la lecture et l’écriture et leur rapport aux émotions. Dans leurs œuvres fragmentaires, les deux auteurs réfléchissent sur la nature du sujet de la scène d’écriture ou de lecture, conçu de façon ambivalente comme force motrice et comme se dissolvant dans l’acte d’écrire ou de lire. Ce dernier aspect remet en question l’expérience émotionnelle du sujet et sa narration. L’objectif de notre contribution est d’analyser les fonctions poétiques et culturelles de la relation entre écriture, lecture et émotions dans la perspective de la narrativité des pratiques culturelles représentées et considérées dans les textes.

## **ABSTRACT**

In “Écrire” (1993), Marguerite Duras discusses the role of emotions such as loneliness, fear and despair in the act of reading and writing. Pascal Quignard’s essays “Lectio” and “La peur de devenir aveugle”, published in *Petits Traités V* (1990), also point to reading and writing and their relationship with emotions. In their fragmentary works both authors reflect on the nature of the subject of the writing or reading scene, which is ambivalently conceived as driving force and as dissolving in the act of writing or reading. This last aspect calls into question the subject’s experience of emotion and its narration. The aim of our contribution is to analyze the poetic and cultural functions of the relationship between writing, reading and emotions from the perspective of the narrativity of the cultural practices represented and considered in the texts.

## **MOTS-CLÉS**

structure narrative; scène d’écriture; scène de lecture; soi; *Écrire*; *Lectio*

## **KEYWORDS**

narrative structure; writing scene; reading scene; self; *Écrire*; *Lectio*

Soumission/Submission: 11/02/2025

Acceptation/Acceptance: 20/03/2025

## 1. Introduction

MARGUERITE DURAS ET PASCAL QUIGNARD sont connus pour leurs réflexions sur les pratiques culturelles associées à la littérature, telles que l'écriture et la lecture. Entre les textes métaréflexifs durassiens sur l'écriture, nous explorerons l'essai « Écrire » (1993) du dernier livre publié par elle, et le comparerons aux essais, « Lectio » et « La peur de devenir aveugle », publiés dans *Petits Traités V* (1990), par Quignard. Tous les deux pratiquent un style elliptique, proche des blancs, qui s'oppose aux grands récits. Les deux écrivains accordent une place importante à la solitude, tant pendant la création que pendant la réception de la littérature. Dans cette contribution, nous nous concentrerons surtout sur les fragments qui thématisent explicitement le rôle des émotions telles que la solitude, la peur ou l'avidité de savoir dans l'acte d'écrire ou de lire. En abordant le thème des émotions par rapport à l'écriture et à la lecture, nous traiterons donc de trois processus qui s'entrelacent et s'influencent mutuellement. Nous détaillerons ce point plus tard, mais indiquons déjà que la comparaison entre l'écriture, la lecture et les émotions décrites repose sur leur structure narrative, qui permet de décrire ces pratiques culturelles sous forme de scénarios.

Qu'est-ce qu'une narration ? Selon Gérard Genette la *narration* désigne « l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place » (Genette 2007, 15). Genette la différencie de l'*histoire*, indiquant le signifié ou contenu narratif, et du *récit* qui se réfère au « discours ou texte narratif lui-même » (Genette 2007, 15). Comme nous partirons de l'analyse textuelle des scènes d'écriture, de lecture et d'émotions, nous n'approcherons l'acte producteur de la narration que médiatisé, qu'à travers les traces perceptibles dans l'histoire et le discours du récit.

Toute séquence cohérente d'événements peut constituer un récit, mais les récits paradigmatiques sont ceux qui touchent plus efficacement les lecteurs et lectrices (cf. Hogan 2009, 5). Dans *The Mind and Its Stories. Narrative Universals and Human Emotion* (2009), Patrick Colm Hogan souligne que « prototypical narratives have a telic structure including an agent, a goal, and a causal sequence connecting the agent's various actions with the achievement or nonachievement of the goal » (Hogan 2009, 205). En étudiant les textes de Duras et Quignard sous l'angle des émotions, de l'écriture et de la lecture dans une perspective narrative, nous nous demandons qui ou quoi est l'acteur des scènes dépeintes ? Cette question est d'autant plus importante que les deux écrivains thématisent le rôle décisif des émotions, mais que ces mêmes émotions et aussi les mêmes pratiques d'écrire et de lire prennent parfois le rôle de directrice dans les scènes dépeintes et semblent anéantir le « moi » de l'écrivain narrateur ou du lecteur narré. En explorant les différents scénarios d'émotions, d'écriture et de lecture ainsi que leur entrelacement, notre objectif est d'analyser les fonctions poétiques et culturelles de la relation entre ces trois pratiques culturelles sous l'angle d'une individualité artistique qui se constitue et se dissout simultanément par l'écriture et la lecture. Pour notre analyse, nous nous référons aux approches actuelles qui permettent d'étudier ces pratiques dans un texte à travers leur narrativité (cf. Voss 2015, Sousa 2003, Campe 2012, Pethes 2020), en commençant par les « scénarios des émotions ».

## 2. Les scénarios des émotions

Qu'est-ce qu'une émotion ? Selon les approches actuelles dans l'étude des émotions, l'émotion est un phénomène complexe, composé d'éléments hétérogènes<sup>1</sup>. Antonio Damasio les définit comme des programmes d'action qui se déroulent en grande partie de manière automatique. À ces actions se joint un programme cognitif avec certaines pensées et formes de cognition. La plupart des événements liés aux émotions se produisent dans le corps, de la mimique et l'attitude physique jusqu'aux changements dans les organes (cf. Damasio 2010, 122). Pourtant, il n'indique pas comment ces événements sont liés. Une approche cognitive qui se fonde sur la narrativité des émotions offre une possible réponse à cette lacune. En effet, la littérature donne non seulement des exemples du fonctionnement de la littérature, mais aussi de l'esprit et du corps humain par rapport aux émotions (cf. Hogan 2009, 15). Nous suivons donc l'approche de *Narrative Emotionen* de la philosophe cognitive Christiane Voss, qui considère également la complexité des émotions et en distingue plusieurs composantes. Sa notion d'émotion comprend des composantes intentionnelles, c'est-à-dire des représentations cognitives, évaluatives et imaginatives, des composantes comportementales, une composante physico-perceptionnelle et une composante hédoniste (cf. Voss 2015, 184). Selon Voss, ces éléments hétérogènes ne sont pas seulement liés par une structure narrative, mais c'est l'ensemble du complexe émotionnel qui se pense, s'apprend et se transmet à l'aide des narrations.

Il nous semble important de rappeler ici la distinction entre 'narration' et 'narratif' qu'établit la philosophe afin d'éviter la confusion. Par 'narration', elle entend une action intentionnelle, écrite ou parlée, qui se distingue du 'narratif' en ce sens que le dernier renvoie à une structure abstraite d'une totalité de sens dont les éléments hétérogènes sont combinés de manière associative et temporelle (cf. Voss 2015, 186)<sup>2</sup>. Par conséquent, même si les essais de Duras et de Quignard ne forment pas un grand récit cohérent, mais se constituent plutôt de plusieurs fragments reliés de manière lâche et parfois même contradictoire, les scénarios que nous analyserons impliquent de petits récits à cause de leur structure narrative.

Selon les études sur l'émotion, les narrations d'émotions se caractérisent par une orientation normative vers une situation standard qui figure comme prototype. Ronald de Sousa remarque que chaque émotion est associée à un scénario paradigmatique qui s'inspire des expériences quotidiennes et des situations fictives tirées de la littérature et de l'art :

---

<sup>1</sup> L'étude des émotions des dernières décennies se montre multidisciplinaire. Selon la discipline-modèle et la langue de l'étude les termes préférés pour désigner l'objet d'étude varient entre 'émotion' et 'affect'. Alors que les recherches proches de la psychologie, de la psychanalyse ou des études empiriques préfèrent le terme 'affect', les études fondées sur les théories cognitives utilisent souvent le terme 'émotion', bien qu'il y ait des exceptions (cf. Koppenfels/Zumbusch 2016, 3-9; Hogan 2015).

<sup>2</sup> Bien que Voss ne se réfère pas à Genette, nous voyons une parallèle dans le concept de la 'narration' de la philosophe et du critique littéraire, car dans les deux approches la narration désigne l'acte de raconter. La notion de 'narratif' de Voss par contre, nous semble englober l'*histoire* et le *discours* du récit de Genette. Dans les sections quatre et cinq de cette contribution, nous suivrons donc la terminologie genettienne qui nous semble plus différenciée pour l'analyse textuelle.

We are made familiar with the vocabulary of emotion by association with paradigm scenarios. These are drawn first from our daily life as small children and later reinforced by the stories, art, and culture to which we are exposed. Later still, in literate cultures, they are supplemented and refined by literature. (Sousa 2003, 255)

L'apprentissage, l'adaptation et l'extension du répertoire d'émotions à l'aide des scénarios paradigmatiques se poursuivent jusqu'à l'âge adulte et peuvent se modifier avec chaque nouvelle lecture. Bien que chaque scénario d'émotion représente une expérience singulière, l'objet formel des émotions reste toujours un scénario paradigmatique.

Selon Voss, les expressions verbales des termes d'émotion, l'orientation vers les modèles connus, les propres expériences et la réception des expériences des autres forment l'ensemble des outils permettant de classer les éléments hétérogènes d'une situation donnée comme émotion. Les clichés narratifs et les représentations visuelles facilitent l'identification de la « dramaturgie » d'un certain type d'émotion. Ainsi, les récits servent de base pour l'interprétation de ses propres sentiments, pensées, pulsions, transformations corporelles, etc., en relation avec la proximité (cf. Voss 2015, 204). Hogan souligne également que les concepts d'émotions sont déjà des « mini-narratives, seeds of stories », par exemple la mort d'une personne aimée, qui sert de narration prototypique pour le concept de tristesse (cf. Hogan 2009, 76). À travers ces narrations implicites, les concepts d'émotion deviennent concrets (cf. Hogan 2009, 86).

En revanche, considérer le narratif dans le sens du discours du récit des émotions permet de distinguer les phases d'une émotion, notamment l'établissement, le paroxysme et le déclin. L'analyse de la connexion narrative des éléments hétérogènes permet de reconstruire l'émotion en relation avec un prototype et de la comparer à des types de situations similaires. Cette démarche rend possible de nouvelles interprétations, qui peuvent intensifier ou neutraliser les scripts émotionnels connus. Ainsi, les récits d'émotions facilitent non seulement l'observation des émotions particulières, mais provoquent parfois une réflexion plus approfondie sur les émotions et même incitent leur transformation à cause d'une narration inouïe. Voss explique qu'à travers des narrations, les expériences émotionnelles peuvent s'intégrer dans l'histoire de la vie d'une personne, même ultérieurement. La philosophe indique que les récits d'émotions expriment la structure et la dynamique des émotions. Enfin, elle souligne, en citant Martha Nussbaum, que « Stories, in short, contain and teach forms of feeling, forms of life » (Voss 2015, 187). Dans le contexte des études littéraires, on pourrait y ajouter la dimension poétique qui influence la combinaison d'éléments hétérogènes selon le médium et le genre choisi. En adaptant les mots de Nussbaum, les récits écrits d'émotions contiennent et enseignent donc des manières de sentir, des manières d'écrire et des manières de lire des émotions, bref, des manières de vivre.

### 3. Les scénarios de l'écriture et de la lecture

Semblable aux émotions, la complexité de l'écriture en tant que pratique culturelle se transmet dans les textes par des structures narratives. L'acte d'écrire ne se rend perceptible dans la littérature que par l'enchaînement de ses éléments hétérogènes, c'est-à-dire par l'interdépendance entre le système sémiotique, le geste physique, les médias et les matériaux employés, comme l'a formulé Rüdiger Campe en caractérisant la « scène d'écriture » : Même dans la simple thématization sémantique de l'écriture (dans le texte, par rapport à la langue), il y a toujours en plus l'impératif du geste, la technologie (corporelle ou médiatique) qui n'existe jamais sans l'écriture et par rapport à la langue (cf. Campe 2012, 279). Selon Martin Stingelin, la constellation dynamique de la langue, du corps et de la technologie se thématise dans un texte surtout dans les moments où l'un des éléments provoque des incidents imprévus et trouble l'écriture en cours (cf. Stingelin 2004, 15).

Dans ses essais « Écrire la lecture » (1970) et « Sur la lecture » (1976), Roland Barthes se consacre à la lecture comme pratique culturelle (cf. Barthes 1993, 1994). Comparable à ses réflexions sur l'écriture dans *Variations sur l'écriture*, il thématise le rôle des gestes et du corps dans la lecture. Le concept de « scène de lecture », introduit comme outil d'analyse du texte par Nicolas Pethes dans son article « Leseszenen. Zur Praxeologie intransitiver Lektüren in der Literatur der Epoche des Buches » (2020), s'appuie sur les réflexions de Barthes et Campe. Selon Pethes, les scènes de lecture, qui se composent également d'un ensemble de signes, de corps et de technologies, représentent et commentent l'acte de lire (cf. Pethes 2020, 105). Comme pour les scénarios de l'écriture, la question centrale tourne autour du directeur ou de la directrice de cette scène et de la manière dont les éléments disparates sont combinés dans le texte. Dans l'analyse suivante des essais « Écrire » durassien et « Lectio » ainsi que « La peur de devenir aveugle » quignardiens, nous viserons surtout la composante du corps, notamment les fonctions culturelles et poétiques des émotions dans l'acte créatif de l'écriture et de la lecture.

### 4. Marguerite Duras : *Écrire*

Selon Hogan les récits prototypiques se caractérisent par une structure incluant un acteur, un but et une structure causale qui enchaîne les diverses actions de l'acteur avec la conquête ou non-conquête du but visé (cf. Hogan 2015, 205). En lisant les œuvres de Duras et de Quignard on s'interroge pourtant sur la nature de cet acteur. Dans les textes autofictifs de Duras, on pourrait supposer que c'est l'écrivaine elle-même qui raconte des situations émotionnelles passées, car c'est elle qui parle dans l'entretien avec Benoît Jacquot sur sa propre expérience et ses pratiques d'écriture. L'entretien filmé diffusé sur *Arte* à la fin de 1992 se passe dans la maison de Neauphle-le-Château de Duras. L'essai « Écrire » forme avec quatre autres textes le livre *Écrire*, publié un an après.<sup>3</sup> La structure de l'essai est souple, soit pour répondre au trait

<sup>3</sup> Dans cette contribution nous étudions seulement le premier essai « Écrire » dont le titre renvoie à celui du recueil, parce qu'il est le plus pertinent pour étudier les scènes d'écriture. Nous ne tenons pas compte

d'improvisation d'un entretien filmé, soit pour servir d'exemple d'un aspect principal de la poétique durassienne, notamment le manque de programmation : « Il n'y en a jamais eu [de programmation] dans ma vie. Jamais. Ni dans ma vie ni dans mes livres, pas une seule fois » (Duras 2014, 855). Concernant l'écriture, Duras refuse toute disposition de 'travail' dans le sens de réaliser un projet prémédité, car l'écriture des idées préétablies exclurait la surprise de soi recherchée (cf. Brown 2018, 276). Selon Llewellyn Brown, la pratique durassienne d'écriture se caractérise par une absence de prévision quant à la production finale, dont le but implicite est de découvrir l'inconnu rendu palpable grâce à l'écriture (cf. Brown 2018, 276).

Il n'est pas étonnant que les interrogations sur la nature du processus d'écriture aient accompagné l'auteur pendant toute sa vie.<sup>4</sup> Anne Cousseau note que jusqu'à la fin de sa vie, Duras scandait la phrase « Je ne sais pas ce que c'est qu'écrire » (Cousseau 2005, 110). Presque à la fin de son essai « Écrire » Duras reprend ce thème en écrivant : « Écrire. Je ne peux pas. Personne ne peut. Il faut le dire : on ne peut pas. Et on écrit » (Duras 2014, 867). Les interrogations centrales de sa réflexion sur l'écriture portent sur l'exploration des ressorts de l'écriture, les raisons d'écrire et de ne pas écrire, les lieux et les matières de l'écriture (cf. Cousseau 2005, 110). Dans le fragment cité ci-dessus, Duras fait allusion aux obstacles de l'écriture, mais aussi à la possibilité de les surmonter sans les préciser. On s'interroge alors sur le directeur ou la directrice des scènes d'écriture décrites et leur relation avec le 'moi' de l'écrivain. Nous tenterons d'apporter des réponses possibles à ces questions en étudiant le rôle de la solitude dans l'écriture durassienne.

#### 4.1. La solitude de l'écriture

En lisant l'essai de Duras sur la thématique d'écrire un livre, la solitude se présente dès le début comme une condition contraignante de son écriture : « La solitude de l'écriture, c'est une solitude sans quoi l'écrit ne se produit pas, ou il s'émiette, exsangue de chercher quoi écrire encore. Perd son sang, il n'est plus reconnu par l'auteur. Et avant tout il faut que jamais il ne soit dicté à quelque secrétaire, si habile soit-elle, et jamais à ce stade-là donné à lire à un éditeur » (Duras 2014, 844). La lecture par quelqu'un d'autre de l'un de ses livres en cours d'écriture est perçue comme une rupture indésirable. Mais ce qui est encore plus frappant dans ce fragment est le fait que Duras n'emploie pas la première personne grammaticale pour se référer à son écriture. Tout au contraire, dans l'essai, elle présente souvent ses réflexions de manière générale, parlant de « la solitude », de « l'auteur » ou de « l'écrit » comme les acteurs du processus. Suivant cette logique, cette séparation d'avec les

---

des textes « La Mort du jeune aviateur anglais », « Roma », « Le nombre pur » et « L'Exposition de la peinture » qui complètent le recueil.

<sup>4</sup> Nous suivrons l'emploi durassien des termes 'écrivain' et 'auteur' au masculin dans « Écrire » pour se référer à toutes les écrivaines et tous les écrivains en général, mais aussi particulièrement à elle-même en tant que productrice des textes littéraires. Il nous semble que ce masculin indique non seulement l'abstraction du concept de l'écriture et du sujet écrivant durassien, mais sert également de masque pour éviter la confusion entre la personne historique, l'écrivaine et la narratrice.

autres gens caractérise autant l’auteur que l’écrit (cf. Duras 2014, 844). Or, la solitude n’est pas une émotion réduite aux sentiments de l’écrivain.

L’acte d’écrire est envahi par une solitude, du début jusqu’à la lecture de l’œuvre achevée. Elle est le moteur de toute écriture. En se référant à l’écriture du *Vice-consul*, Duras spécifie cette solitude comme universelle : « Il y a ça dans le livre : la solitude y est celle du monde entier. Elle est partout. Elle a tout envahi. Je crois toujours à cet envahissement. Comme tout le monde. La solitude c’est ce sans quoi on ne fait rien. Ce sans quoi on ne regarde plus rien. C’est une façon de penser, de raisonner, mais avec la seule pensée quotidienne » (Duras 2014, 854). Partant de sa propre expérience d’avoir trouvé un lieu pour écrire dans sa maison, ce fragment donne un aperçu du processus créatif. Il est intéressant de noter que l’écrivain évite de s’exprimer explicitement comme acteur, et favorise plutôt une généralisation en utilisant le pronom indéfini « on ». De plus, la solitude apparaît comme un facteur non seulement de l’écriture, mais aussi de la perception du monde et des activités mentales.

La solitude prend même la place de l’écriture : « La solitude, c’était ça aussi. Une sorte d’écriture. Et lire c’était écrire » (Duras 2014, 857). Cette citation pourrait servir d’exemple de la théorie de Damasio selon laquelle les émotions sont des programmes d’action ; dans ce cas, celui de l’action d’écrire. L’équivalence entre l’écriture et la lecture mentionnée à la fin de la citation rappelle non seulement les textes de Roland Barthes sur la mort de l’auteur, mais constitue aussi une caractéristique des réflexions poétiques durassiennes qui visent la performativité de l’écriture et de la lecture.<sup>5</sup>

Parfois, la solitude est accompagnée d’une autre émotion, le doute naissant de la solitude : « Le doute, c’est écrire. Donc c’est l’écrivain, aussi. Et avec l’écrivain tout le monde écrit. On l’a toujours su » (Duras 2014, 848). Le doute évoqué prend une dimension existentielle, car « [d]ans la vie il arrive un moment, et je pense que c’est fatal, auquel on ne peut pas échapper, où tout est mis en doute : le mariage, les amis, surtout les amis du couple. Pas l’enfant. [...] Et ce doute grandit autour de soi. Ce doute, il est seul, il est celui de la solitude. Il est né d’elle, de la solitude » (Duras 2014, 848). Ce récit du doute sert à spécifier la solitude et l’écriture. Dans ce même extrait de l’entretien, Duras introduit encore une autre réflexion sur l’écriture en solo, notamment que « [p]ersonne n’a jamais écrit à deux voix » (Duras 2014, 848). Cette phrase révèle un idéal de la poétique durassienne, qui vise à se servir seulement de sa voix, de ses pensées, de sa vie, sans interventions, sans critique et sans soutien d’autrui. En se référant de nouveau à l’écriture du *Vice-consul*, Duras souligne qu’elle ne supporte pas les interventions d’autrui pendant l’écriture d’un livre : « Je ne pouvais pas en parler parce que la moindre intrusion dans le livre, la moindre avis « objectif » aurait tout effacé de ce livre-là. Une autre écriture de moi, corrigée, aurait détruit l’écriture du livre et mon savoir à moi sur ce livre-là. Cette illusion qu’on a – et qui est juste – d’être le seul à avoir écrit ce qu’on a écrit, que ce soit nul ou merveilleux » (Duras 2014, 850). Contrairement aux exemples examinés précédemment, dans ce fragment l’écrivain apparaît manifestement comme la personne

---

<sup>5</sup> Murphy exploite justement ce « mouvement performatif de la lecture-écriture » dans son article « Spectres de Duras : affect, écriture, lecture en mouvement » (cf. Murphy 2005, 121).

agissante de la scène d'écriture. Bien que Duras reflète son écriture de livres fictifs à travers des entretiens et des essais théoriques accompagnants, il ne faut pas mettre le « je » de l'écrivain et le « je » des livres écrits au même niveau. Il faut plutôt l'entendre comme « troisième personne, comme la marque d'une énonciation étrangère à celle qui la porte et la fait circuler dans le langage » et qui devient constitutive de l'écrit durassien (Alazet 2005, 13).

Le livre s'achève par une auto-lecture, encore une fois en solitude, comme point final d'une confrontation productive avec la solitude, le doute et souvent le désespoir, dont nous parlerons dans la section suivante. À distance, cette dernière phase de l'écriture prend un aspect sacré, comparable à un rituel qui marque la fin d'un passage, au terme duquel l'auteur se tourne de nouveau vers le monde et y participe (cf. Duras 2014, 862). Bien que la solitude soit essentielle à l'écriture durassienne, elle se transforme après avoir achevé l'œuvre : « elle devient banale, à la longue, elle devient vulgaire, et que c'est heureux » (Duras 2014, 856). Cependant, le bonheur ressenti lors de l'écriture n'est guère thématiqué. La peur, la menace du suicide et le désespoir qui surgissent dans la solitude dominent : bref, un sentiment que Duras appelle « la nuit » et qu'il faut surmonter.

#### 4.2. Être plus fort(e) que l'écrit

Quand Duras parle de la peur en relation avec l'écriture, elle ne pense pas à la peur d'écrire, à cette peur de la page blanche dont certains écrivains font l'expérience (cf. Duras 2014, 857). La peur mentionnée est plutôt une peur existentielle, autant caractéristique de la vie que le désespoir qui également prend une place primordiale dans sa poétique. Quand elle thématise le désespoir, l'écriture n'apparaît pas forcément comme une forme de lutte. Parfois, elle est plutôt une manière de vivre avec le désespoir : « Écrire quand même malgré le désespoir. Non : avec le désespoir. Quel désespoir, je ne sais pas le nom de celui-là » (Duras 2014, 852). D'autres fois, l'écriture apparaît comme le dernier recours, « la seule chose qui peuplait ma vie et qui l'enchantait » (Duras 2014, 844). L'extrait suivant montre de manière insistante le rôle du désespoir dans l'acte d'écrire. Cette scène décrit par ailleurs l'acte créatif comme le sauvetage unique de la solitude :

Se trouver dans un trou, au fond d'un trou, dans une solitude quasi totale et découvrir que seule l'écriture vous sauvera. Être sans sujet aucun de livre, sans aucune idée de livre c'est se trouver, se retrouver, devant un livre. Une immensité vide. Un livre éventuel. Devant rien. Devant comme une écriture vivante et nue, comme terrible, terrible à surmonter. Je crois que la personne qui écrit est sans idée de livre, qu'elle a les mains vides, la tête vide, et qu'elle ne connaît de cette aventure du livre que l'écriture sèche et nue, sans avenir, sans écho, lointaine, avec ses règles d'or, élémentaires : l'orthographe, le sens. (Duras 2014, 847)

Cette scène d'écriture accentue justement le temps qui précède le moment de commencer à écrire. Le sujet écrivant semble se confronter au vide de l'existence et donc à la pure potentialité de la vie et de la littérature, qui héberge un « livre éventuel ».

Ici, les réflexions durassiennes font écho à la poétique mallarméenne et valéryenne.<sup>6</sup> Cependant, les pratiques d'écriture acquises se présentent comme des points fixes dans cette scène, qui est évaluée comme « terrible ». Entre les règles de l'écriture, Duras ne mentionne pas l'utilisation des matériaux, l'emploi de l'encre et du papier ou les gestes effectués comme dans d'autres scènes, mais renvoie au système linguistique et à sa fonction communicative qui consiste à exprimer un sens en combinant les différents signes.

Dans le passage suivant, par contre, elle se réfère explicitement à la dimension physique de l'écriture. Cette dernière est liée à la pensée de la sauvagerie dont le sujet écrivant fait expérience pendant l'écriture :

On ne peut pas écrire sans la force du corps. Il faut être plus fort que soi pour aborder l'écriture, il faut être plus fort que ce qu'on écrit. C'est une drôle de chose, oui. C'est pas seulement l'écriture, l'écrit, c'est les cris des bêtes de la nuit, ceux de tous, ceux de vous et de moi, ceux des chiens. (Duras 2014, 849-850)

Dans cette scène, Duras souligne la force de l'écrivain comme composante indispensable de l'écriture. Le récit présente l'écriture comme quelque chose avec quoi l'écrivain doit lutter avec toute la force du corps, qu'il faut surmonter. Dans une écriture où le « soi » de l'écrivain risque l'abolition, surgissent toutes les émotions, tant les plus affreuses que les plus enchantantes, de l'humanité. Si l'on observe les indices d'émotions utilisés dans cette scène, la peur prédomine et est dépeinte comme un élément essentiel de la vie, évoquée par les multiples « cris » poussés dans « la nuit ».

### 4.3. La perte de soi dans l'écriture

Quand Duras se réfère à son retrait à sa maison pour écrire, l'écriture devient le synonyme de la vie dont l'écrivain et ce qui l'entoure disposent: « Tout écrivait quand j'écrivais dans la maison. L'écriture était partout » (Duras 2014, 849). Si l'on compare les différentes scènes d'écriture exposées dans « Écrire », on note cette oscillation entre les différents directeurs des scènes d'écriture, notamment entre l'écrivain comme acteur actif, l'écriture du livre qui prend son propre chemin et la solitude renversante. La perte de soi apparaît donc comme une possible conséquence des scènes d'écriture. Bien que l'écrivain se retire activement du monde pour pouvoir écrire, « [c]ette perte de soi dans la maison n'est pas du tout volontaire » (Duras 2014, 853). Cette absence de soi s'impose cependant comme une nécessité pour que « la voix écrite » surgisse (cf. Alazet/Blot-Labarrère 2020, 186). En décrivant l'acte d'écrire, Duras le circonscrit comme une exploration de quelque chose d'absolument nouveau qui appartient au « soi » écrivant, mais qui n'est pas encore connu et qui donne sens à l'écriture :

L'écriture c'est l'inconnu. Avant d'écrire on ne sait rien de ce qu'on va écrire. Et en toute lucidité.

---

<sup>6</sup> Pour la proximité entre les pensées poétiques de Duras et celles de Mallarmé voir le *Dictionnaire Marguerite Duras* s. v. « écrire » (cf. Alazet/Blot-Labarrère 2020, 184).

C'est l'inconnu de soi, de sa tête, de son corps. Ce n'est même pas une réflexion, écrire, c'est une sorte de faculté qu'on a à côté de sa personne, parallèlement à elle-même, d'une autre personne qui apparaît et qui avance, invisible, douée de pensée, de colère, et qui quelquefois, de son propre fait, est en danger d'en perdre la vie.

Si on savait quelque chose de ce qu'on va écrire, avant de le faire, avant d'écrire, on n'écrirait jamais. Ce ne serait pas la peine. (Duras 2015, 867)

Cette « présence-absence » de soi (cf. Alazet/ Blot-Labarrère 2020, 186), qui rend l'écriture possible, reste énigmatique. L'oscillation du soi qui se produit et se dissout dans l'acte d'écriture se caractérise par « une sorte de faculté » qui montre surtout la richesse de la littérature par l'allusion à une pensée et une parole jusqu'à ce moment-là inconnues. L'écriture ne se laisse donc pas réduire à la simple transcription d'une réflexion ou d'une expérience, ce qui ne fera que prolonger les manières de penser et de sentir déjà connues. Elle opère plutôt une transformation qui produit des pensées et des émotions propres, bref, qui manifeste sa propre dynamique. À plusieurs reprises, Duras revendique la soumission absolue à l'écriture, comme Cousseau l'a décrite. L'acte d'écrire en tant qu'état de dépossession de soi présente l'écriture comme une énergie ou force puissante qui mène aux régions inconnues (cf. Cousseau 2005, 110). Duras exposera cette idée de l'écriture « dans la nuit » dès 1969 : « Écrire, c'est se laisser faire par l'écriture. C'est savoir et ne pas savoir ce que l'on va écrire. Ne pas croire qu'on sait » (Cousseau 2005, 110). Cousseau contextualise ce phénomène accompagnant l'acte d'écrire dans les théories de l'inspiration – rangeant d'un souffle divin, qui dans les poétiques de l'Antiquité affectait l'écrivain, jusqu'à l'inconscient qui se manifeste dans l'écriture surréaliste – et que Duras désigne par « l'ombre interne » (cf. Cousseau 2005, 111). Malgré tous les enchantements et les tourbillons qui surgissent pendant que l'écrivain est en train d'écrire, une fois le livre achevé, tout ça fait partie du passé et la vie avance probablement selon d'autres axes essentiels. « L'écrit ça arrive comme le vent, c'est nu, c'est de l'encre, c'est l'écrit, et ça passe comme rien d'autre ne passe dans la vie, rien de plus, sauf elle, la vie » (Duras 2015, 867).

## 5. Pascal Quignard : *Petits Traités V*

La lecture-écriture est également un sujet principal dans les textes de Pascal Quignard, qui en raison de leur forme fragmentée, sont traités dans la critique sous le titre d'essai (cf. Riendeau 2003, 2023). Quignard voit l'avantage d'un style fragmenté dans une plus grande liberté du narrateur qui peut changer d'opinion et peut lancer des attaques imprévues (cf. Pautrot 2007, 35). Dans cette contribution nous nous intéressons surtout au XXXe 'petit traité' intitulé « Lectio » et au suivant, « La peur de devenir aveugle », publiés ensemble dans *Petits Traités V* (1990). Semblable à la conception de l'écriture durassienne, Quignard pense la lecture comme étroitement liée au corps du lecteur, à la matérialité des livres et aux systèmes de signes déchiffrés. Ses réflexions démontrent un intérêt étho-poétique pour la lecture-écriture (cf. Riendeau 2003, 2023 ; Rieger 2024). Quant au thème des émotions, Quignard souligne également l'importance de la solitude, qui constitue l'une des

caractéristiques principales de la lecture moderne. Celle-ci est accompagnée d'émotions telles que la peur ou l'avidité de savoir. Dans ce contexte, l'analyse suivante explore deux questions : Comment se racontent les scènes de lecture-écriture et les émotions associées dans les petits traités de Quignard? Quelles sont les caractéristiques principales du sujet lisant ?

Tout d'abord, il faut mentionner que, bien que l'écrivain entrelace toute lecture avec une écriture afin de la rendre perceptible dans un texte, il distingue nettement les deux pratiques associées. Le texte prend une double fonction, qui touche aux questions centrales des études littéraires, car il sert à la fois d'objet commun aux deux acteurs et d'objet qui permet leur différenciation par leur traitement distinct du texte : « L'écrivain travaille sur un texte. Le lecteur lit un livre. Une métamorphose a lieu entre une face imaginaire et toujours panoramique et un volume aux pages distinctes et injuxtaposables. La consécration de l'écriture n'équivaut pas à l'actualisation de la lecture » (Quignard 1990a, 144-145). À plusieurs reprises, Quignard accentue cette métamorphose, étroitement liée aux concepts de texte associés à l'écriture et à la lecture, et qui rappelle les pensées dispersées sur la relation entre l'écriture, le texte et la lecture dans les *Cahiers* de Paul Valéry. Alors que dans les actes d'écrire et de lire, la notion de texte relie le résultat d'une action et le point de départ pour des actions potentielles, l'action d'écrire se dérobe à la lecture, car « seul le liber, l'opus est questionné, à l'extrême rigueur le *scriptum* : non la *scriptio*, non la contingence et la chimère de l'*operatio* » (Quignard 1990a, 146). L'acte d'écrire ne laisse que des traces dans l'écrit. L'opération de la lecture par contre semble encore plus difficile à discerner dans un texte, sauf si la lecture incite à en écrire et à thématiser les conditions de celle-ci, comme la solitude.

### 5.1. La solitude de la lecture

Les réflexions de Quignard sur la lecture avancent de manière dialectique. Ainsi, il glisse des doutes dans toutes ses remarques sur une approximation à une notion fixe d'écriture ou de la lecture. Dans ses textes, on trouve des thèmes récurrents, comme la pensée d'un « délaissement de soi » dans la lecture :

L'exercice de la lecture requiert de nous beaucoup d'humilité, d'oubli, et de délaissement de nous-mêmes, pour faire place en notre esprit à l'œuvre, à l'activité de ses arguments ou aux passions de ses héros.

Après que je referme un beau manuscrit ou un beau livre, un court instant je suis « extrêmement silencieux ». Je songe à un vers d'Alain Chartier qui est très beau et qui oppresse : « Et suys desert de plus que je n'avoie ». (Quignard 1990b, 177)

Ce sentiment du silence et du vide rappelle la solitude recherchée de Duras quand elle se met à écrire. Pourtant, la solitude de la lecture est une solitude avec d'autres selon Quignard, car chaque lecteur appartient à différents groupes, notamment ceux des connaisseurs des pratiques acquises et des préférences développées pour apprendre à lire, comme « le groupe de ceux qui connaissent leurs lettres, le groupe de

ceux qui ont l'usage des codex typographiques, le groupe de ceux qui parlent avec les fantômes, le groupe de ceux qui aiment la langue cuite, le groupe de ceux qui aiment les œuvres exécutées avec soin » (Quignard 1990b, 179). L'écrivain utilise souvent le « nous » pour indiquer cette communauté à laquelle il appartient aussi bien que le lecteur concret. D'un point de vue culturel, l'acquisition des pratiques comme celle de la lecture – ou encore celle de l'écriture – contrecarre ainsi les raisons du sentiment de la solitude.

Dans « La peur de devenir aveugle », l'écrivain constate au moins deux fonctions de la lecture qu'il présente de manière dialectique, à savoir, l'argument que les livres captivent et le contre-argument que les livres libèrent. Étant captivante, la lecture semble emprisonner le lecteur, absorber son attention, subjuguier ses pensées et ses fonctions vitales comme la respiration. Dans le même fragment, Quignard y oppose l'argument selon lequel « la lecture extirpe de la solitude de soi » en ôtant « la prison de l'histoire individuelle » ou en modifiant « les dispositions » de l'histoire individuelle du lecteur, par exemple à travers l'identification des lecteurs avec les protagonistes. Il en conclut en citant Robert Garnier que la lecture « démaisonne » et fait ainsi allusion à une transformation de soi qui rappelle des expériences mystiques (cf. Quignard 1990b, 183-184). Cette fonction de la lecture de pouvoir démaisonner renvoie à la caractéristique transformative de la lecture et aussi à l'assouvissement d'un besoin latent qui incite à chercher les livres.

## 5.2. L'avidité de lire

Si l'on considère les métaphores quignardiennes pour décrire la lecture, celles qui expriment une transformation du lecteur dominant. Dans un fragment de « Lectio », Quignard établit une comparaison entre la transformation des émotions en littérature et la transformation des aliments pendant leur préparation dans la cuisine pour les rendre plus comestibles. Cependant, il doute de cette correspondance en s'interrogeant : « Peut-on espérer qu'un lecteur supporte mieux une peine d'amour ou une malédiction parce que son expression, sa 'dicibilité' aura été préparée ? C'est beaucoup espérer. Mais ils l'espéraient » (Quignard 1990a, 142). Ce fragment aborde deux thèmes à la fois : la fonction de la lecture qui consiste à proposer des expériences émotionnelles servant de modèle ou de contre-modèle pour les lecteurs ; mais aussi le doute des qualités utiles de la lecture. L'écrivain poursuit cette thématique dans la page suivante, quand il écrit : « Lire, c'est digérer, dominer des puissances, des maladies, des désirs, des appétits, des poisons, des dangers. Activité exploratrice à la fin guerrière » (Quignard 1990a, 143). Cette définition de l'acte de lire forme des mini-narrations sur ce qui peut se passer pendant la lecture. Partant de la métaphore connue de la digestion, passant par la domination des puissances et la confrontation avec des dangers, elle trouve son point culminant dans une circonscription de la lecture qui suscite toute une série de questions : comment la lecture peut-elle être une activité guerrière ? Quand et où la lecture se transforme-t-elle d'une exploration d'une nouvelle région de connaissances en une attaque guerrière ? Quel est le conflit ? Quelle en est la cause ? Qui sont les participants de ce conflit ? Y a-t-il des vainqueurs et des vaincus ? Qu'est-ce qui se gagne et qu'est-ce qui se perd ?

Entre ces questions latentes, nous reprenons celle sur l'activité exploratrice, car elle touche à une autre question centrale des études littéraires : pourquoi lit-on ? « Nous feuilletons avidement, tournons les pages pendant des nuits, tournons les pages pendant des siècles, à la recherche de quelque 'tour magique irrésistible' » (Quignard 1990a, 141). Selon Quignard, surtout les jeunes lecteurs sont emportés par la curiosité, par une « avidité à connaître des 'trucs qui servent', ce que les 'grands savent' » (Quignard 1990a, 144). L'une des sources motivationnelles pour la lecture est donc l'acquisition des savoirs utiles pour la vie, des connaissances pour affronter les obstacles de la vie réelle. Cependant, le savoir est dynamique et reste en mouvement dans les *Petits Traités* (cf. Riendeau 2023, 158). Évidemment, les motivations pour lire évoluent avec l'âge. À cet égard, dans les essais Quignard cite plusieurs fois le roman *Rêve dans le pavillon rouge* de Cao Xueqin.

Le lecteur voyage dans le temps. A peine voyage-t-il. Il est une forme vide au cours du temps. Cao Xueqin montre un vieux prêtre du Tao assis sur une souche, à mi-journée, au milieu d'une campagne infinie, lumineuse et déserte. Un voyageur survient.

— Quel est donc ce lieu, saint maître ? Et quels sont votre nom de génération et votre saint nom de clerc ?

— À vrai dire je ne sais plus du tout moi-même, répond le moine désemparé, quel est mon nom de génération et quel est mon saint nom de clerc. Quel est le lieu ? Quel est l'espace ? Quel est le millénaire ? Quel est l'univers ? J'ai simplement voulu m'asseoir ici un instant pour donner un peu de repos à mes pieds. (Quignard 1990b, 178)

Dans ce passage, l'auteur introduit une nouvelle pensée en présentant le lecteur comme une « forme vide ». Pour illustrer cette pensée énigmatique, il rappelle une rencontre entre un voyageur et un prêtre taoïste du roman de Cao Xueqin. Cette combinaison d'une définition du lecteur avec une anecdote permet au moins deux lectures. Premièrement, on pourrait identifier le lecteur au voyageur curieux de l'histoire, parce qu'il est d'abord caractérisé comme « voyageur dans le temps ». Cependant, encore une autre interprétation s'impose en considérant l'ensemble des fragments : celle qui compare le lecteur à un « vieux prêtre du Tao » en quête de repos physique. Cette deuxième lecture est évoquée par d'autres fragments. À l'âge avancé, la lecture semble gagner en intérêt, parce qu'elle « consume peu d'énergie » (cf. Quignard 1990a, 168), parce qu'elle est « une halte pour le souffle et [...] délasse les pieds » (cf. Quignard 1990b, 178-179). Ce sont les besoins du corps fatigué qui incitent à lire. Cette réflexion renvoie à une autre pensée récurrente chez Quignard, l'association de la lecture à la mort, dans les deux sens : la majorité des écrivains lus sont déjà décédés et la lecture immobilise le corps et préfigure la mort du lecteur par son absence de la société.

### 5.3. La peur de l'anéantissement de soi

La lecture, entendue comme une pratique qui réclame à la fois l'activité mentale et corporelle en solitude, produit parfois l'émotion d'une « peur totale dans la lecture », car le lecteur « prend le risque de perdre le peu de contrôle qu'il exerce sur lui-même »

(Quignard 1990a, 151). Les actions d'assujettissement pendant le temps de la lecture à un monde autre que celui de l'histoire individuelle, la confrontation à d'autres manières de vivre et les doutes qui en résultent, nourrissent cette peur et peuvent provoquer des actions comme les suivantes :

Des échanges parfois insupportables. Qui font fermer le livre, parfois le rejeter. Des évitements phobiques – des évitements d'épouvante à l'égard de certaines œuvres. Plus souvent encore : des possessions qui sont dénuées de transe visible. Sinon parfois le battement un peu précipité du cœur. (Quignard 1990a, 151)

Tandis que les savoirs cachés dans les textes éveillent la curiosité des lecteurs, leur prolongation dans la vie concrète semble les épouvanter, bien que toute transformation potentielle dépende de l'engagement des lecteurs et de leur imagination.

Ce sont « les imaginations de l'esprit [qui] donnent naissance à des livres pour qu'ils nous anéantissent » (Quignard 1990a, 152). Les petits traités de Quignard tournent autour du thème de l'anéantissement du « soi » qui lit. L'écrivain présente toute une palette de cette perte de soi. En reprenant les fameux mots de Gustave Flaubert dans une lettre adressée à Louise Colet en 1852 autour d'« un livre sur rien » avec « presque pas de sujet », Quignard introduit sa propre lecture de cette pensée : « Or, le rien du livre, c'est sa lecture. Le « presque pas sujet », c'est le lecteur » (Quignard 1990a, 156). Selon Quignard, toute lecture est « un mixte de soi et d'autre », des souvenirs et des perceptions (Quignard 1990a, 135). Il conçoit ce mélange de manière dynamique, c'est-à-dire que la lecture ne consiste pas seulement en une reprise des pensées et des expériences des autres, mais aussi en un rapprochement du lecteur concret, encore vivant, avec le passé et cette communauté des morts.

La lecture sert à faire resurgir ceux qui furent. Elle sert à faire s'approcher ce qui n'est pas. Elle sert à faire parler ceux qui sont sans voix. Par elles des ombres et des silencieux se rencontrent. Elle sert à les faire participer à l'existence que les vivants mènent. [...] La lecture sert de cette façon à nous inclure dans ce « rien ». [...] La lecture sert à transformer la solitude en une communauté dénuée de « soi ». Une solidarité des « errants assis ». (Quignard 1990a, 163)

Avec ce fragment, Quignard propose une liste avec des fonctions culturelles bien connues de la lecture, de la remémoration des morts jusqu'à la confrontation avec des voix inconnues dans la vie quotidienne. Il est frappant qu'il réfléchisse encore aux suites de cette situation de confrontation avec l'autre et qu'il la pense de manière bidirectionnelle. Autrement dit, il ne s'agit pas seulement d'un rapprochement de l'autre à l'existence concrète du lecteur, mais aussi d'un rapprochement de son existence à la mort, à l'oubli, à des ombres errantes assises, dénuées de soi.

## **6. Conclusions – Le rôle du « soi » dans la narration des émotions**

En partant de l'entrelacement des trois pratiques culturelles des émotions, de l'écriture et de la lecture dans les essais de Duras et Quignard sous l'angle de leur narrativité, nous avons vu que les deux écrivains instrumentalisent les émotions

thématisées pour élucider les actes d'écrire et de lire. La solitude durassienne accompagne le récit de l'écriture. Associée au vide avant de commencer à écrire ou à une peur atroce qu'il faut surmonter dans l'écriture la solitude se transforme en banalité heureuse après avoir terminé l'écriture. La solitude se montre également constitutive pour les scènes de lecture de Quignard, mais diffère en ce que la solitude du lecteur se conçoit comme accès à une étrange communauté qui se définit à travers les pratiques culturelles acquises et les intérêts partagés.

Chez les deux écrivains, l'écriture et la lecture peuvent mener à l'anéantissement du « soi ». Cela se perçoit dans l'emploi des pronoms personnels comme « on » et « nous » ou dans le fait que « l'écriture », « l'écrit », « la solitude », « l'écrivain » ou « le lecteur » en général deviennent les acteurs principaux des scènes dépeintes. Cependant, si écrire et lire provoquent l'anéantissement du « soi » de l'écrivain ou du lecteur, qui fait donc l'expérience des émotions associées à l'écriture et à la lecture ? Les essais n'offrent pas de réponse explicite à cette question latente. La thématization de l'écriture et de la lecture souligne plutôt une dimension énigmatique ou sacrée de la lecture-écriture qui la rend essentielle à la vie concrète, en représentant un lieu de transformation et de passage pour les acteurs individuels, et qui se pense, se transmet et s'invente par des narrations.

## Références

- Alazet, Bernard. 2005. "Les voix souterraines de l'écriture". In *L'Herne Duras*, ed. Bernard Alazet and Christiane Blot-Labarrère, 13-15. Paris: Éd. De l'Herne.
- Alazet, Bernard, Christiane Blot-Labarrère, eds. 2020. *Dictionnaire Marguerite Duras*. Paris: Honoré Champion.
- Barthes, Roland. 1993. "Sur la lecture". In *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, 37-48. Paris: Éd. du Seuil.
- Barthes, Roland. 1994. "Ecrire la lecture". In *Œuvres complètes. Tome II. 1966-1973*, ed. Éric Marty, 961-963. Paris: Éd. du Seuil.
- Brown, Llewellyn. 2018. *Marguerite Duras, écrire et détruire. Un paradoxe de la création*. Paris: Lettres modernes Minard.
- Campe, Rüdiger. 2012. "Die Schreibszene, Schreiben". In *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, ed. Sandro Zanetti, 269-282. Berlin: Suhrkamp.
- Chalonge, Florence de. 2005. "Marguerite Duras, 'l'écrivain'". In *L'Herne Duras*, ed. Bernard Alazet and Christiane Blot-Labarrère, 124-128. Paris: Éd. de l'Herne.
- Cousseau, Anne. 2005. "La chambre noire de l'écriture". In *L'Herne Duras*, ed. Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère, 110-117. Paris: Éd. de l'Herne.
- Damasio, Antonio. 2010. *Selbst ist der Mensch. Körper, Geist und die Entstehung des menschlichen Bewusstseins*. München: Siedler.
- Duras, Marguerite. 2014. *Écrire*. In *Œuvres complètes IV*, 839-917. Paris: Gallimard.

- Genette, Gérard. 2007. *Discours du récit*. Paris: Éd. du Seuil.
- Hogan, Patrick Colm. 2015. "Affect Studies and Literary Criticism". In *The Oxford Encyclopedia of Literary Theory*, ed. John Frow, 1-31. Oxford: Oxford University Press.
- Hogan, Patrick Colm. 2009. *The Mind and Its Stories. Narrative Universals and Human Emotion*. Oxford: Oxford University Press.
- Koppenfels, Martin von, Cornelia Zumbusch, eds. 2016. *Handbuch Literatur & Emotionen*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Murphy, Carol J. 2005. "Spectres de Duras: affect, écriture, lecture en mouvement". In *L'Herne Duras*, ed. Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère, 118-123. Paris: Éd. de l'Herne.
- Pautrot, Jean-Louis. 2007. *Pascal Quignard, ou le fonds du monde*. Amsterdam/New York: Rodopi.
- Pethes, Nicolas. 2020. "Leseszenen. Zur Praxeologie intransitiver Lektüren in der Literatur der Epoche des Buches". In *Leseszenen. Poetologie – Geschichte – Medialität*, ed. Irina Hron-Öberg, Jadwiga Kita-Huber and Sanna Schulte, 101-132. Heidelberg: Winter.
- Quignard, Pascal. 1990a. "XXXe petit traité. Lectio". In *Petits traités V*, 113-171. Paris: Maeght.
- Quignard, Pascal. 1990b. "XXXIe petit traité. La peur de devenir aveugle". In *Petits traités V*, 173-187. Paris: Maeght.
- Rieger, Rita. 2024. "An Examination of Etho-Poetic Reading Scenes in the Works of Jorge Luis Borges and Pascal Quignard". *International Journal of Literature and Arts* 12 (5) : 116-126.
- Riendeau, Pascal. 2003. "Les Petits traités de Pascal Quignard: une nouvelle éthique du lecteur et de la lecture". *Dalhousie French Studies* n.º 64: 101-110.
- Riendeau, Pascal. 2023. *Regards sur le monde : Conflits éthiques et pensées romanesques dans la littérature française contemporaine*. Québec: Presses de l'Université Laval.
- Stingelin, Martin. 2004. "'Schreiben'. Einleitung". In *"Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum"*. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, ed. Martin Stingelin, Davide Giuriato and Sandro Zanetti, 7-21. München: Wilhelm Fink.
- Sousa, Ronald de. 2003. "The Rationality of Emotion". In *What Is an Emotion? Classic and Contemporary Readings*, ed. Robert C. Solomon, 248-257. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Voss, Christiane. 2015. *Narrative Emotionen. Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien*. 2 ed. Berlin/Boston: De Gruyter.

**Rita Rieger**, PD Mag. Dr. phil. is a researcher and teacher in Romance and Comparative Literature and Cultural Studies. At the Centre for Cultural Studies at the University of Graz, Austria, she directed the research-project “Poetics of Movement. Dance Texts 1800, 1900, 2000” funded by the Austrian Science Fund (FWF). Her habilitation thesis dealt with the interrelation of writing, dancing and feeling in French dance texts of the 18<sup>th</sup> century. She currently teaches as guest professor at the Universities of Salzburg and Vienna at the Departments of Romance Studies and Comparative Literature. Her research focuses on the aesthetic and cultural implications of movement and dance in early modern literature, on writing and reading scenes, and on emotion in modern literature.

© 2025 Rita Rieger

Licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

**La emoción en el cómic: Atrapados entre la  
ansiedad y el miedo, una lectura de *La isla*  
(Mayte Alvarado)**

Emotion in graphic novels:  
Caught between anxiety and fear,  
a reading of *La isla* (Mayte Alvarado)

**Agustín Corti**

Universidad de Salzburgo, Austria

Instituto de Lenguas Romances

agustin.corti@plus.ac.at

ORCID: 0000-0003-0464-4295

**RESUMEN:**

El artículo presenta un modelo para la comprensión de los niveles de la representación emocional en la narración gráfica. Se enfoca en la representación del miedo y la ansiedad a través de un análisis de la novela gráfica *La isla* (Mayte Alvarado, 2021). Muestra cómo la narrativa visual utiliza eventos emocionales entrettejidos en un universo narrativo a fin contextualizar las acciones de los personajes en relación con sus metas. Primero, bosqueja un modelo para el análisis de las emociones en la narración visual y luego analiza algunos de estos componentes en *La isla* en relación con los signos visuales y verbales de dicha narrativa. Posteriormente, argumenta que para realizar inferencias sobre la causalidad de las acciones de la trama, las lectoras y los lectores deben inferir estados emocionales y establecer el contexto particular que no se encuentra explícito, sino que se construye en la interpretación.

### **ABSTRACT:**

The paper proposes a scheme for understanding the levels that emotions establish within graphic narratives. It focuses on the representation of fear and anxiety in the graphic novel *La isla* (Mayte Alvarado, 2021). It shows how the visual narrative uses emotional events that are woven into a storyworld and provide a context for the characters' actions in relation to goals. I first outline a model for dealing with emotion in visual narrative and then analyse some of these components in the graphic novel *La isla* in relation to the visual and verbal elements of the narrative. I argue that in order to make inferences about the causality of actions in the story, readers must infer emotional states and reconstruct a particular context that is not given but open to interpretation.

### **PALABRAS-CLAVE:**

cómic; emoción; narratología; afecto

### **KEYWORDS:**

graphic novels; emotion; narratology; affect

Recibido/Submission: 31/01/2025

Aceptado/Acceptance: 28/03/2025

## 1. Emociones en el discurso visual y verbal del cómic

EL PRIMER CUARTO DEL SIGLO XXI ha reposicionado el estudio de los estados emocionales en discursos y narraciones de una situación periférica a una posición central. Abarcados en corrientes como los *affect studies* (Wehrs y Blake 2017; Hogan, Irish, y Hogan 2022) u otras ramas de la narratología (Herman 2013; Zunshine 2015) y de los estudios culturales (Keen 2007; Ahmed 2014), centrados en la literatura, en formas artísticas variadas o en la circulación de discursos, los estados emocionales se han vuelto un componente esencial de la comprensión de textos y actividades artísticas diversas. Evidentemente, el aumento de la cantidad de estudios ha llevado a una especialización en distintas áreas, con enfoques particulares que abarcan desde los elementos histórico-contextuales (Jan 2014; Brunke y Schlieper 2024) hasta la tematización de lo evanescente y preconsciente (Sedgwick y Frank 1995; Ahern 2019). No obstante, el impulso recibido de la rama neurocognitiva del estudio de las emociones ha permitido la fijación de un vocabulario más preciso para tematizar los componentes de estados emocionales más allá de los disensos aún existentes respecto a la naturaleza y universalidad de los estados emocionales (Frijda 1986; Barrett 2006; Keltner, Oatley, y Jenkins 2014). El desafío de los estudios narratológicos radica en compaginar una descripción coherente de los componentes cognitivos y comportamientos codificados contextualmente con el ámbito de la representación y construcción simbólica de los textos. En este terreno, propio de la narratología, las emociones habían sido un objeto de estudio marginal.

A pesar de la verdadera explosión de investigaciones del ámbito de la narración visual en las últimas décadas, en los *comic studies* no se encuentran estudios comprensivos sobre las emociones. Se han elaborado herramientas parciales para determinar el lugar de los estados emocionales en relación a símbolos indexicales (Forceville 2005), a rasgos faciales y corporales (Feng y O'halloran 2012; Mikkonen 2017, 222-226) o centrados en los personajes, sin determinar la naturaleza de las emociones en dicha forma narrativa (Cohn 2013)<sup>1</sup>. La representación de estados emocionales visual comprende aspectos faciales y corporales, así como el uso de símbolos indexicales, pero también utiliza el modo verbal en cartuchos y globos de diálogo; es el contexto particular visual y verbal que determina, en definitiva, el carácter de un estado emocional y su función en el contexto narrativo verbo-visual, así como su

---

<sup>1</sup> En un popular artículo, Forceville (2005) presenta un análisis de la ira en base a lo que denomina *pictorial runes*, o sea, signos visuales utilizados en el cómic que modulan una cierta imagen, por lo general, para expresar estados emocionales que comprende en el sentido de metáforas cognitivas. Forceville concluye que el uso de las 'runas pictóricas' manifiesta estados emocionales en un contexto determinado por otros signos y no solamente por un tipo particular de 'runas' (84), exclusivo para la expresión de estados emocionales concretos, y que se trata de signos no arbitrarios, sino motivados, es decir, índices en un sentido peirceano. La definición del término *pictorial runes* la toma Forceville de Kennedy (1982, 603), en tanto: "devices of depiction which are metaphoric but for which there are no immediate parallels in language, and these devices include shape changes which are in common use today in pictures." Otros trabajos resaltan los estados emocionales en relación con los personajes y la experiencia dentro del cronotopos de la narración. que incluso han encontrado interés en la comprensión automática de historias basadas en estados emocionales de los personajes (Dutta, Biswas, y Das 2024). Cohn (2013, 156-159) desarrolla el tema en relación a lo que considera la "morfología" del cómic, tomando como base el rostro y el cuerpo de los personajes, pero sin prestar atención a los componentes emocionales.

lectura.<sup>2</sup> Estas concepciones mencionadas coinciden con el modo del relato en el sentido de Genette (1989, 220), son en dicho vocabulario formas de la ‘distancia’ y la ‘perspectiva’ (1989, 220) y se interpretan como una intervención o comentario que llama la atención sobre el estado emocional de un personaje. Estos procesos, que se podrían denominar de ‘ampliación emocional’, presuponen, sin embargo, un hipotético grado ‘cero’ de la historia en el cual no se presentan estados emocionales si no están ‘marcados’. Por el contrario, la posición que defiende en el presente artículo insiste en que los estados emocionales son un elemento constituyente de la narración porque determinan la causalidad asociada a las metas de los personajes y, por lo tanto, la posibilidad de reconstruir una historia. Evidentemente, la ‘ampliación emocional’ puede utilizarse con el fin de establecer el grado de intervención de una voz narradora en la historia, sea visual o verbalmente. Pero debe aceptarse que incluso en el grado menor de intervención de dicha voz narradora los estados emocionales también conforman la historia narrada, la temporalidad y espacialidad de la misma, y hacen comprensible la causalidad de la trama.<sup>3</sup> Un marco común que establezca los niveles relevantes de los estados emocionales, así como una conceptualización mínima común, sería en este sentido de gran utilidad para determinar su funcionamiento. Para ilustrar tal función clave en la narración, señalaré aspectos mínimos de los estados emocionales en la narración visual, como ha defendido Hogan (2011a, 121-122) respecto a la literatura, que implican la estructuración del relato, tanto al nivel de la historia como del discurso.

Si se acepta que los estados emocionales son un elemento constitutivo de las narraciones (visuales), es necesario establecer qué se comprende como tal en un contexto dado. Los estudios de raigambre cognitiva y neurocientífica han determinado un marco conceptual basado en componentes que están presentes cuando tiene lugar un estado emocional. Frijda (1986, 474) concluía su influyente obra *The emotions* con una suerte de definición: “Emotion might be defined as action readiness change in response to emergencies or interruptions; and this action readiness change itself might be restricted to activations and deactivations of actual, overt response: activated behavior and physiological arousal or upset.” Por su lado, Keltner, Oatley, y Jenkins (2014, 4) resaltan el aspecto mental: “An emotion is a psychological state or process that mediates between our concerns (or goals) and events of our world.”. En ambas definiciones se considera a los estados emocionales como un estado que modifica la atención del individuo hacia el entorno y que puede tener una respuesta visible a través del comportamiento. Si percibo una amenaza, como se verá posteriormente en el caso del cómic analizado aquí, me sentiré de una manera determinada y me comportaré en consecuencia en un contexto dado. Para ello es necesario algún tipo de estímulo o disparador del estado emocional, algo que ponga en marcha la mediación o el cambio que implica la disposición para la acción que señalan los autores. El cambio, la activación del sistema de defensa en el caso del miedo, puede estar causado por algún tipo de estímulo interno (imaginación o recuerdo) o externo

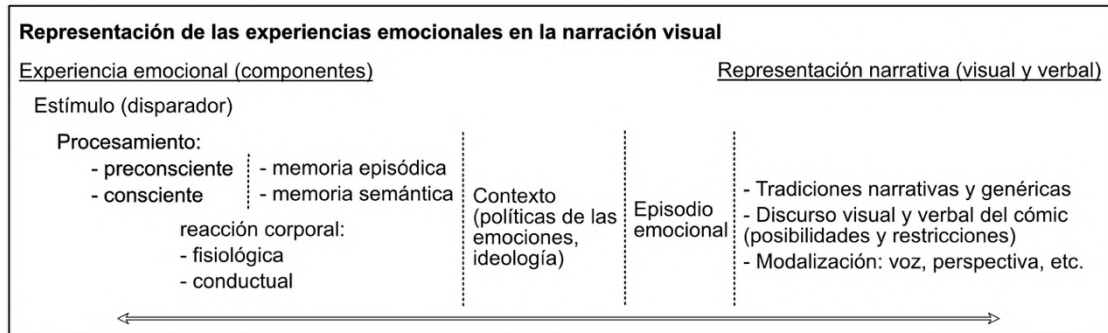
---

<sup>2</sup> El carácter contextual impide una generalización formal al modo de la así llamada narratología clásica de corte posestructuralista, también presente en los estudios pioneros sobre el cómic, lo que ha llevado a dejar de lado los estados emocionales fuera de los asuntos principales de los estudios sobre la narración visual.

<sup>3</sup> Cfr. para el lugar de las emociones en el tiempo de la narración Hogan (2011a, 29-31; 66).

(percepción) que se percibe como una amenaza, pero tiene consecuencias que implican el estado de la persona y la posibilidad de alcanzar las metas, siendo las más básicas conservarse y evitar el dolor, por lo que el individuo se ve obligado a redirigir su atención: “Even the emotions—proper—disgust, fear, happiness, sadness, sympathy, and shame—aim directly at life regulation by staving off dangers or helping the organism take advantage of an opportunity, or indirectly by facilitating social relations” (Damasio 2003, 39). Las metas individuales están, por lo tanto, íntimamente ligadas a los sucesos emocionales.

Para dar cuenta de un estado emocional en la simulación o representación propia de las narraciones visuales, podemos partir de la base de que ciertos componentes de las definiciones deberán estar presentes. No es necesario, por el contrario, comprometerse con una concepción particular de la naturaleza de los estados emocionales ni arbitrar en la cuestión de si se trata de universales (Ekman 1982; Oatley 1994), de una construcción (Barrett 2006), o de qué aspectos son neuronales y preconscientes y cuáles psicológicos y conscientes (LeDoux 1998). Común a todas las ramas es el rechazo al uso de la palabra emoción para denotar un comportamiento ajeno a la razón o cognición. Las emociones están integradas en la propia cognición y, por lo tanto, en la mediación consciente e inconsciente del organismo con el medio ambiente. Considero que este aspecto es uno de los más productivos para la integración de los estudios sobre la emoción y la narratología, debido a que la representación toma ciertos aspectos de los estados emocionales para la simulación narrativa, pero no se centra, como sí es el caso de los individuos, en el acceso interior a la propia experiencia o en el acceso exterior por medio del comportamiento, sino que puede tomar diferentes perspectivas, resaltando algunos componentes, ocultando otros, o mezclando en un plano narrativo elementos que en la experiencia necesariamente se encuentran en diferentes niveles a los que no podría tener acceso un individuo. Por otro lado, esta variedad de componentes implica que diferentes líneas de investigación subrayan aspectos diversos del fenómeno de los estados emocionales (Berger 2017). Por su parte, una narratología del cómic que se ocupe de los estados emocionales no debe limitarse a encontrar la presencia de los componentes de los estados emocionales y explicarlos como ilustración de un modelo externo, sino lo contrario, mostrar cómo los recursos semánticos característicos del discurso visual y verbal que utiliza el cómic permiten la inferencia, la construcción, por parte de lectoras y lectores de un sentido particular en un contexto dado en el cual los componentes de los estados emocionales funcionan como principios de la narración visual en diferentes niveles.



**Figura 1:** Componentes de una emoción y su lugar en la representación visual y verbal (Elaboración propia)

Para establecer un marco general tomo como punto de partida el modelo (*minimal account*) que ha elaborado Hogan (2011b, 59; 40-75) para la literatura respecto a los componentes propios de los estados emocionales e incluyo aspectos de diferentes ramas de los estudios cognitivos sobre las emociones. En la Figura 1 se incluyen dentro de la experiencia emocional: 1) un fenómeno perceptivo que causa la emoción, un estímulo o disparador, que puede ser una percepción externa o un estado mental; 2) un procesamiento, tanto preconsciente como consciente, por parte de un sujeto – que presupone un cerebro con ciertas funciones– de la situación y que depende, a su vez, de un estado de cosas previo y de un contexto de interpretación culturalmente adquirido; en este sentido la memoria episódica, individual, y la semántica, correspondiente al conocimiento previo que determina la evaluación, resultan fundamentales; 3) una reorientación de la atención, o disposición para la acción, que se manifiesta como una reacción corporal a nivel físico (expresiones faciales y corporales, cambios en la voz, etc.) y a nivel del comportamiento. 4) Estos aspectos se ven determinados por el contexto, que a su vez se evalúa en relación con las políticas de las emociones de una determinada sociedad: no todas las emociones pueden manifestarse, unas pueden manifestarse de una cierta manera, otras pueden manifestarlas solo un grupo, etc., y son las que determinan el episodio emocional. Es en este nivel que suele expresarse lo que se denomina ‘tonalidad fenomenológica’, el grado positivo y negativo de una experiencia emocional individual. 5) En este punto se unen el nivel de la experiencia con el nivel de la representación en un episodio emocional, que puede considerarse una unidad de sentido que funciona tanto al nivel de la experiencia, con los componentes establecidos de 1 a 4, como en el nivel de la representación discursiva, en este caso de la narración visual. 6) La representación visual y verbal propiamente dicha está, a su vez, unida a convenciones narrativas (mediales, genéricas, etc.), a las restricciones y posibilidades que posee un cierto artefacto narrativo, en este caso el visual y verbal del cómic, así como al despliegue de su discurso determinado por las decisiones respecto a la voz, la perspectiva o la focalización.

Esta descripción, compatible con versiones evaluativas y constructivistas de las emociones, considera que el cómic es un artefacto textual visual y verbal de representación y simulación de estados emocionales, no un espejo. Los componentes objetivos y subjetivos de una experiencia emocional tienen lugar en un contexto cultural (Hogan 2011, 51) que determina la evaluación de la emoción respecto a la naturaleza

que se le atribuye en ese contexto al propio texto. Como ha señalado Eder (2022, 357-358), un texto u obra artística posee diferentes niveles (*strata*) que interactúan con procesos cognitivos y emocionales. Entre ellos se encuentran la materialidad que determina la percepción –la página de un cómic–, los modelos mentales del universo narrativo –quién tiene qué experiencia dónde–, el relacionamiento de los mismos con esquemas disponibles respecto a modelos temáticos, genéricos, etc. de orden superior (*higher level*) –cómic (auto)biográfico, ficcional, histórico– y la respuesta a la situación comunicativa en la que tiene lugar la recepción. Un modelo que pretenda funcionar como herramienta hermenéutico-conceptual para la narración visual debe asegurar la coherencia en los niveles indicados. Las obras individuales contendrán ciertos elementos pertenecientes a un nivel determinado y ciertos componentes pueden estar presentes o ausentes. En los párrafos siguientes me ocuparé de poner a prueba aspectos de los niveles presentados en este modelo y mostrar la interrelación de los componentes establecidos en relación con el análisis de la narración visual *La isla* (Alvarado 2021).

## 2. Aislados ante la amenaza

En la narración gráfica extensa –137 páginas a color– de la autora Mayte Alvarado titulada *La isla* (Alvarado 2021) se cuenta una historia que resulta particularmente apta para poner a prueba un modelo para el análisis de los estados emocionales en el cómic. En primer lugar, se trata de una obra que teje su historia con el apoyo del modo visual y, por lo tanto, posee una mayor ambigüedad o apertura semántica debido a que recurre mínimamente al uso del modo verbal.<sup>4</sup> En segundo lugar, la cantidad de personajes es relativamente escasa y las interacciones son limitadas. De ahí que, en tercer lugar, la expresión de estados mentales en diálogos o pensamientos resulte igualmente escueta. Es decir, aspectos característicos y explícitos de la manifestación de estados emocionales no parecen estar tan claramente presentes en la obra. De este modo, el menor uso del modo verbal y el necesario apoyo en los elementos visuales ponen a prueba un modelo hermenéutico que pretenda dar cuenta del carácter fundante de los estados emocionales en la narración visual.

*La isla* está dividida en 10 capítulos con títulos que denotan la función de los personajes, hechos o estados de cosas en la trama, como p. ej. la joven, el mar o la boda.<sup>5</sup> El dibujo utiliza un grado de esquematización importante, es parco en detalles. El uso de la página y las viñetas es irregular y, siguiendo a Peeters (2007), se lo puede denominar productivo, en el sentido de que la estructuración formal de la página determina en gran parte el contenido de la historia narrada.<sup>6</sup> Los personajes,

---

<sup>4</sup> Utilizo el término ‘modo’ en el sentido de recurso semiótico instaurado por Kress y Van Leeuwen (2001) para los textos ‘multimodales’ y ‘modo visual’ y ‘modo verbal’ para el dibujo y la lengua respectivamente.

<sup>5</sup> La obra comienza con una introducción sin título y el resto de los capítulos se denominan: “Cuento de marineros” (p. 17 ss.), “la joven” (p. 27 ss.), “el loco” (p. 39 ss.), “el perro” (p. 55 ss.), “los amantes” (p. 73 ss.), “el mar” (p. 91 ss.), “la boda” (p. 107 ss.), “la noche” (p. 119 ss.) y “amanecer” (p. 133 ss.).

<sup>6</sup> En su conocido artículo “Four conceptions of the page”, Peeters (2007) distingue cuatro formas de utilizar la página en referencia a la viñeta, que denomina ‘convencional’ (*conventional use*), retórico (*rhetorical use*), decorativo (*decorative use*), y ‘productivo’ (*productive use*); en los usos convencional y retórico, Peeters ve un dominio de la narración, mientras que en los decorativos y productivos, un dominio de la

como he mencionado antes, no son numerosos y poseen un carácter funcional respecto a la trama y a los tres protagonistas: la joven, el loco y el perro. La funcionalidad de los personajes respecto a la trama y la escasez de los mismos acerca esta ‘novela gráfica’ a las características genéricas del cuento (Imbert 1999, 21-22), más que a la novela. El cronotopos del universo narrativo de la obra está marcado por el espacio cerrado de la isla en la que tiene lugar, con la prácticamente constante presencia visual del cielo, el mar, así como una naturaleza rocosa y algo montañosa. No hay marcas temporales que señalen a un tiempo histórico concreto, se podría argumentar que la historia recurre a la intemporalidad propia de la fábula. En la representación temporal del relato, la obra posee un carácter circular: se abre y se cierra con viñetas de las olas del mar en la primera y última páginas. A nivel de la trama principal se desarrolla de manera cronológica, incluyendo una analepsis en el capítulo ‘el perro’.

La historia narrada se centra en la experiencia de ‘la joven’ en la isla, marcada por un augurio que una voz narradora extradiegética expresa (Figuras 2 y 3) a lo largo de varias páginas en el primer capítulo titulado “cuento de marineros”: “Lo que al mar le fue robado, al mar le será devuelto. Y esta tierra que pisamos volverá a sumergirse en las profundidades algún día. El mar es la generosa madre que nos alimenta y cobija en su vientre. Pero también es la temible fuerza que nos amenaza y golpea” (19-23). A nivel visual, las primeras viñetas muestran la vida cotidiana de los habitantes de la isla con actividades propias de dicha geografía: gaviotas, personas que tejen redes o pescan, y la constante presencia de las olas del mar y las montañas de la costa (Figura 2).



Figura 2: *La isla*, p. 19 (© Mayte Alvarado)



Figura 3: *La isla*, p. 26 (© Mayte Alvarado)

composición. Evidentemente se trata de casos ideales que poseen una función heurística y no absoluta. Mayte Alvarado utiliza la forma productiva de la página justamente con un carácter narrativo, borrando las fronteras entre los dominios de la composición y la narración.

La secuencia continúa mostrando unos niños que se bañan y juegan en la playa e introduce a la protagonista que los observa. La voz narradora extradiegética continúa: “Llegará el día en que vendrá furioso a reclamar lo que fue suyo. Y su furia tomará la forma de una gigantesca ola/que lo arrasará todo. Llevándose consigo la arena y la roca” (24). En la página siguiente, la protagonista se saca sus zapatillas y se acerca hasta casi tocar las olas del mar. El cartucho contiene la proposición: “Medidos por el oleaje esperamos ese día, pagando el tributo que el mar nos exige.” (25), que culmina la oración causal en la página siguiente, “Porque la calma tras la tempestad siempre tuvo un precio en esta isla” (24-26). La chica entra entonces en el mar, se ven sus pies y piernas en el agua, luego las olas retroceden y vuelven a cubrir sus pies. La última viñeta de la página (Figura 3) resalta el primer plano del rostro de perfil de la joven con la cabeza gacha, que en la siguiente página, compuesta de una sola viñeta, se amplía a un plano general en el cual la protagonista se encuentra en la misma posición, con sus pies en el mar, y las zapatillas en la mano. Esta página abre, a su vez, un nuevo capítulo.

La introducción y el primer capítulo establecen una situación de inicio, de ‘normalidad’, que se verá modificada. No es casual que esta condición básica de la narración, una situación que se transforma por un así llamado problema, sea también la condición para el desarrollo de una estructura narrativa basada en los estados emocionales. Si la estructura narrativa tradicional pretendía vaciar de significado esta estructura, convertirla en un receptáculo para cualquier historia, lo que permite una narratología de las emociones es una delimitación más precisa, y por lo tanto más explicativa, de dichas condiciones formales.<sup>7</sup> Mientras que la situación de normalidad de la vida en la isla posee un carácter relativamente descriptivo, el capítulo del ‘cuento de marineros’ imprime una tonalidad a la historia, delimita mediante el modo verbal la situación mediante un augurio y la idea de que la vuelta a la normalidad tendrá “un precio”. Que el mar vaya a “reclamar lo que le fue robado” constituye una amenaza que funciona como el estímulo o disparador causal para la reconstrucción de los estados emocionales que determina el arco de la narración.<sup>8</sup> Este peligro, introducido de manera verbal en el cómic en contraste con la naturalidad de las actividades narradas en las primeras páginas de manera visual, sobre todo con la alegría de los niños que se bañan y juegan en la playa, marca las reacciones emocionales que desarrollan la trama. La amenaza activa los sistemas de defensa a los que pertenecen el miedo y la ansiedad (LeDoux 2015, 17). También, a través de esta secuencia, se personaliza dicha amenaza en el personaje de la joven, que pasa de ser una más en la vida de la isla a convertirse en el centro de atención de la enunciación; la joven representa metonímicamente a los pobladores de la isla, al ‘nosotros’ manifestado en

---

<sup>7</sup> Todorov (1969, 75) define así la trama: “The minimal complete plot can be seen as the shift from one equilibrium to another. This term ‘equilibrium’, which I am borrowing from genetic psychology, means the existence of a stable but not static relation between the members of a society; it is a social law, a rule of the game, a particular system of exchange. The two moments of equilibrium, similar and different, are separated by a period of imbalance, which is composed of a process of degeneration and a process of improvement.” Está claro que aquí el equilibrio es la situación de normalidad que se rompe en un contexto social dado con un estímulo que provoca un estado emocional.

<sup>8</sup> La idea de arco narrativo se suele retrotraer a la pirámide establecida por Freytag (1965, 102) para las obras dramáticas (introducción, escalación, clímax, caída o cambio de dirección, catástrofe) y que establece una situación inicial que determina el resto de las subdivisiones posibles de las secuencias.

el cuento de marineros. El tributo y el precio que hay que pagar provoca la respuesta a dicha amenaza y determina, por ello, la trama narrativa mediante la reacción de angustia o miedo que caracteriza la historia. Mientras que el miedo, una de las emociones básicas, está orientada al presente y la reacción es una respuesta fisiológica que tiende a la huida o a quedarse quieto debido a la amenaza de un daño (físico) inmediato, la angustia o ansiedad produce un malestar orientado al futuro por consecuencias y resultados negativos de una acción que podría tener lugar (LaBar 2016). Esta anticipación obliga a cierto tipo de actitud de defensa que no permite el control inmediato característico de la huida o el quedarse quieto, pero sí produce cambios de comportamiento que tienen que ver con una amenaza, como acelerar el paso, modificar la fisiognomía, etc., dependiendo de la duración del estado emocional. Aunque la angustia está caracterizada por una defensa previa (*pre-encounter defense*) y el miedo por el encuentro con la causa misma del estado emocional (*pos-encounter defense*) (Perusini y Fanselow 2015), la relación entre miedo y angustia se comprende como un continuo, ya que los estados emocionales están ligados entre sí por sus manifestaciones frente a una amenaza. Ambos estados pertenecen al sistema de defensa del individuo y poseen componentes inconscientes y conscientes.

En *La isla* el tono que marca el arco narrativo se encuentra determinado por este hecho codificado en el cuento de marineros que manifiesta una amenaza indeterminada que genera angustia (Keltner, Oatley, y Jenkins 2014, 168). Las emociones tienen lugar en un contexto, y las condiciones de este determinan las respuestas posibles que constituyen el estado emocional. Esta situación puede estar determinada por un estado de ánimo (*mood*) expresada de manera subjetiva a través de un personaje o de manera objetiva a través del estado de aislamiento y amenaza indeterminada representados visualmente por medio del uso de colores fríos como el azul, cyan, marrones y ocres; el modo verbal determina este estado de ánimo con el cuento de marineros. El carácter subjetivo de la protagonista se presenta a través de la posición corporal inclinada, la cabeza baja, la boca cerrada y las cejas bajas que denotan en conjunto una falta de apego o preocupación indeterminada que es propio del estado de angustia (Figura 3). Mientras que el uso de la primera persona del plural subraya la amenaza sobre el grupo, la joven corporiza el estado de ánimo subjetivo respecto a la amenaza en el plano visual.

### 3. De la ansiedad al miedo

La trama de *La isla* se desarrolla como una respuesta, acciones —o la falta de ellas— causadas por el estímulo que es la amenaza de que el mar requiere sus tributos. Dichas acciones se resuelven en torno a los tres protagonistas, la joven, el loco, y el perro. En el marco de una historia, el arco que caracteriza a la narración incluye episodios con cierta independencia. Ahora bien, los episodios se entrelazan a su vez con el arco que la historia impone desde el quiebre del estado natural de la situación inicial. Los estados emocionales deben evaluarse en torno a este contexto del augurio que rompe con el estado inicial que impone la amenaza y estimula el sistema de defensa.

El capítulo que se enfoca en la joven la muestra introduciéndose en el mar mientras reflexiona: “Solo esta isla me separa del fondo del mar. Si continuo avanzando, ¿adónde llegaré? ¿A qué lugar me llevarán las olas, lejos de aquí?” (30-31) Dicha pulsión interna, que introduce ambigüedad respecto a la reacción emocional de la protagonista, ya que por un lado siente curiosidad y atracción y, por otro, reconoce el peligro, la unirá con los otros dos protagonistas, el loco y el perro. Antes de que entren en contacto directo, la chica sale del mar y en el correr de cinco páginas –y 19 viñetas– camina por la playa, se cruza con los niños que antes se bañaban en el mar y ahora juegan, y con unos jóvenes marineros –con uno de ellos tendrá una relación posteriormente–. Entrelazada con este movimiento de la joven por la playa se muestra otra escena intercalada en la secuencia en la que el loco talla un perro de madera y habla, aparentemente solo.<sup>9</sup> Se trata del único contenido verbal de la secuencia, que puede subdividirse en dos sub-secuencias paralelas determinadas. Una secuencia está caracterizada por la presencia del loco en una sola viñeta de cada página con un contenido verbal continuo respecto a dichas viñetas. Estas están, a su vez, diferenciadas de la otra secuencia por el color, que primero permite distinguir y luego unir ambas secuencias. La última página, que solo muestra a los niños, transforma el color de una tonalidad más viva que los asociaba al contexto de la caminata de la joven a la tonalidad más fría que poseen las viñetas del loco. Este se puede ver, además, en un plano general con el perro ya tallado en la página opuesta, que es la que abre a su vez el tercer capítulo denominado “el loco”. A nivel verbal, el parlamento del loco se extiende por cuatro viñetas:

En el fondo del mar hay una casa en la que vive un niño que antes vivía bajo el sol. ¿Quién reirá con él ahora, si las risas se ahogan tan profundo en el mar?  
Bajo las olas, entre corales y restos de barcos hundidos que ya nadie recuerda, ¿quién jugará con él?  
Cuando la tempestad arrecie y las corrientes heladas abracen su cuerpo, ¿quién le arropará?  
Pobre niño del mar, ¿quién cuidará de él allí donde solo hay silencio, oscuridad y frío? (34-37)

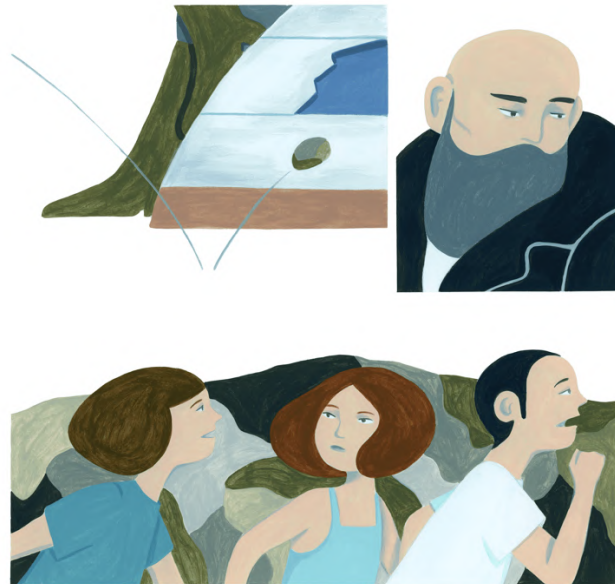
El capítulo “el loco” escenifica dos episodios de estados emocionales que tienen que ver con el rechazo y el miedo en torno a dicho protagonista. Pero, a su vez, la locura del loco se explicita a través de un recuerdo que une al niño que se menciona en el parlamento anterior de manera enigmática con el otro protagonista, el perro. En la primera secuencia los niños se acercan, observan con interés y temor por detrás de unas piedras al loco; uno de ellos toma una piedra y se la arroja, pero el loco apenas reacciona cuando ve correr a los niños que salen asustados por lo que han hecho. Los niños pasan del estado de expectación a salir corriendo con los brazos en alto y la

---

<sup>9</sup> Las formas de ‘cierre’ (*closure*) que describió McCloud (1993, 69-72) (*moment to moment; action to action; subject to subject; scene to scene; aspect to aspect; non sequitur*) respecto a las inferencias posibles en la narración visual se complejizan en esta secuencia conformada por dos secuencias paralelas. Además de lo descrito, la posición de las viñetas del loco es decisiva respecto a la composición de la página y su determinación de la historia: en la primera página toma la viñeta final en la parte inferior derecha, en la siguiente está en el centro, y en las otras dos en la parte superior izquierda, como primera viñeta de la página, e inferior derecha, como última viñeta. La página siguiente ya adopta la paleta de las viñetas del ‘loco’ en la viñeta final y funciona como puente, además, para la cubierta del capítulo siguiente.

boca abierta, huyendo. Cambian el rumbo de la acción: primero el personaje suscita el interés rompiendo el estado de normalidad, seguramente hay algún tipo de evaluación negativa, es decir, el personaje causa rechazo, de tal manera que uno de ellos tira una piedra como manifestación del disgusto. Como afirma Frijda (1986), el disgusto básico hacia objetos que pueden causarnos daño, sobre todo por intoxicación, se construye en otros contextos como protección respecto a objetos o individuos que puedan considerarse peligrosos (cfr. también Damasio 2003).

Posteriormente tienen miedo por las consecuencias de lo que han hecho y reaccionan de la forma más tradicional ante el temor, es decir, huyen corriendo con los brazos abiertos, mantienen el contacto facial para comunicarse el peligro, y poseen la boca abierta para, podemos inferir, gritar frente al peligro (LaBar 2016, 758). Las reacciones emocionales muestran, incluso en este contexto visual esquemático, un componente social del que depende la evaluación presente en los estados emocionales del rechazo o miedo al loco –al diferente, al desgraciado, etc.–.



**Figura 4:** *La isla*, p. 43. (© Mayte Alvarado)

Posteriormente tiene lugar la segunda secuencia, en la que la joven se acerca y dialoga con el loco sobre la talla del perro; las palabras de amabilidad de la joven producen alegría, y este le regala el perro tallado; de repente, el loco percibe que el vestido de la joven está mojado, reacciona a dicha situación advirtiéndole de manera exagerada el peligro del mar (Figura 5), diciéndole que “el mar siempre está hambriento” y que allí “solo hallará silencio, oscuridad y frío” (49). Ella lo rechaza a su vez con miedo y se va corriendo también como los niños. El temor a la amenaza que se percibe respecto al loco explica no solo el comportamiento en su contexto respecto a la situación cognitiva (la joven se ve amenazada por la reacción violenta del loco), sino que explica asimismo la estructura del universo narrativo, del mundo de sentido que propone y presupone la historia narrada. El loco se denomina así evidentemente porque las reacciones emocionales que manifiesta él mismo son inadecuadas al

contexto: pasividad en lugar de ira frente a los niños, advertencia exacerbada en lugar de una explicación comprensible para la interlocutora. Solo después sabremos que su estado emocional está ligado a la pérdida, a la tristeza y el dolor por la pérdida del niño sobre el que habla de manera incomprensible. El personaje posee visualmente una gran parte de las características físicas y conductuales propias de dicho estado emocional. Rostro, ojos y párpados, posición de la espalda y los hombros, pasividad en el comportamiento y carencia. Por otro lado, una obsesión frente al mar. LeDoux (2020) considera que, además de los elementos cognitivos preconscientes, el miedo tiene que ver con un esquema de lo que es peligroso en ciertos contextos experienciales y con un esquema del sí mismo o de la propia memoria autobiográfica de cómo se comporta alguien cuando tiene miedo (621). Aunque la respuesta de los niños y la joven sea similar, de huida frente a una situación de amenaza por parte del loco, los contextos que se crean en la historia y las inferencias que permiten respecto a los esquemas es diferente para ambos. Esta estructura del estado emocional del miedo permite afinar la granularidad del análisis.



Figura 5: *La isla*, p. 49. (© Mayte Alvarado)

Para poder comprender por qué el loco se considera loco, la historia recurre a un hecho decisivo de su pasado. Después de que la joven salga corriendo, otro elemento llama la atención del loco, el ladrido de un perro, que el loco interpreta como una “llamada” que “retumba en mis oídos” (p. 52), que no le deja resistir y que interpreta como “la llamada del mar y de esta isla” (53). Visualmente el ladrido del perro está representado con un globo de diálogo vacío a lo largo de toda la historia (ver

abajo en Figura 6). Este giro de la atención hacia el perro da paso a una analepsis, que utiliza otra paleta de colores más viva y cálida, así como la primera persona del singular (“la primera vez que vi al perro fue aquella tarde”, p. 57). Relata que en una tarde normal estaba con su hijo en la playa, oyó el ladrido de un perro, lo siguió y dejó a su niño en la playa. Cuando volvió, el niño ya no estaba, se lo había llevado el mar: “A mi niño se lo llevó el mar hace ya mucho tiempo. Ahora es el perro mi única compañía, mi castigo y mi consuelo.” (66-67). La reacción del loco frente al augurio que marca el arco de la historia al inicio posee un carácter subjetivo, la evaluación de la situación y del ‘llamado del mar’ está determinada por el hecho decisivo de haber perdido a su hijo en el mar, es decir, de haber sufrido la pérdida que no está en sus manos volver atrás.<sup>10</sup> Es ‘loco’ por ese hecho, por el dolor y tristeza por la pérdida del hijo no superada. La memoria episódica de la pérdida de su hijo contextualiza el tipo de miedo que posee el loco frente a la amenaza del mar.

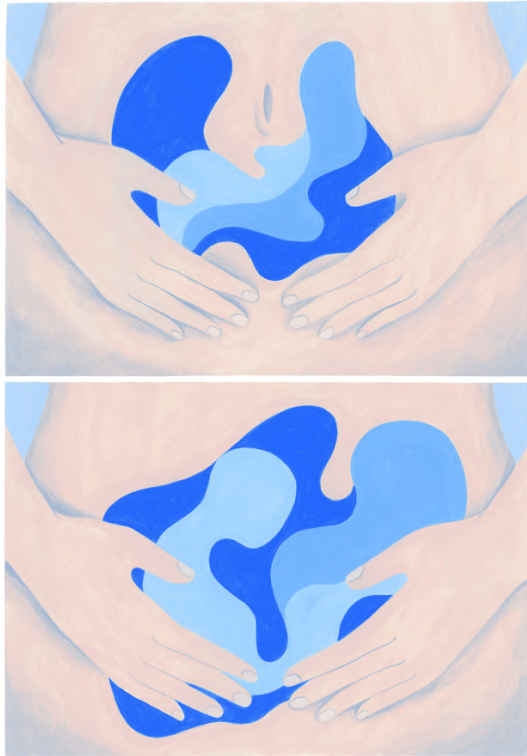
#### **4. Entre la pérdida y la aceptación: la reconstrucción del contexto emocional**

El encuentro de la protagonista con el loco cumple una función de bisagra en la historia, en el mismo se unen la joven, el loco y el perro. En los dos capítulos siguientes (“los amantes”, “el mar”) la joven tiene un encuentro amoroso con el marinero que había visto en el primer capítulo; al final de la noche este último pierde su pañuelo, lo buscan y no lo encuentran, pero el perro sí, tras lo que ladra –o aúlla– frente al mar. En este punto, la historia se frena, y la voz narradora extradiegética expresa: “Las noches, que preceden a los días que arrastrará la marea. Los días, que culminan en las noches que sepultará la arena. Y los días con sus noches. Y las noches con sus días. Y el tiempo que pasa y el mar que no cambia.” (88-89).

Posteriormente se abre un nuevo capítulo titulado “el mar”, en el que la voz heterodiegética resalta la omnipresencia del mar que “no tiene ni principio ni fin” (94), el loco afirma “que lo podría mirar eternamente” (96) y que desea “que me muestre lo que perdí, que me lo devuelva, que me permita dormir para siempre bajo las aguas”, para luego afirmar que “el animal ya eligió a su presa y el ladrido se acerca. Y lo que al mar le fue robado... al mar le será devuelto” (96-97). Por un lado, se resalta la amenaza cíclica del ‘arrastre’ de los días por parte de la marea y de las noches que ‘sepulta’ la arena. Por otro lado, la permanencia de la amenaza como una forma de intemporalidad. En otro sentido, la relación de los isleños está determinada por una culpa por algo que se le ha robado al mar. Como afirma Frijda (430-431), la culpa se encuentra asociada a la pérdida en el sentido de que permanece la idea de cómo podría haberse actuado y deja la situación abierta frente a la pérdida. En el caso del loco, está claro que esto funciona de tal manera. Pero también la relación de la joven con esta amenaza toma su propia forma.

---

<sup>10</sup> Oatley (1994, 299) brinda una definición: “Depression in adults, according to my account, is a crisis in a plan that leaves the person without alternative plans for fulfilling a goal that has been lost.”



**Figura 6:** *La isla*, p. 102. (© Mayte Alvarado)

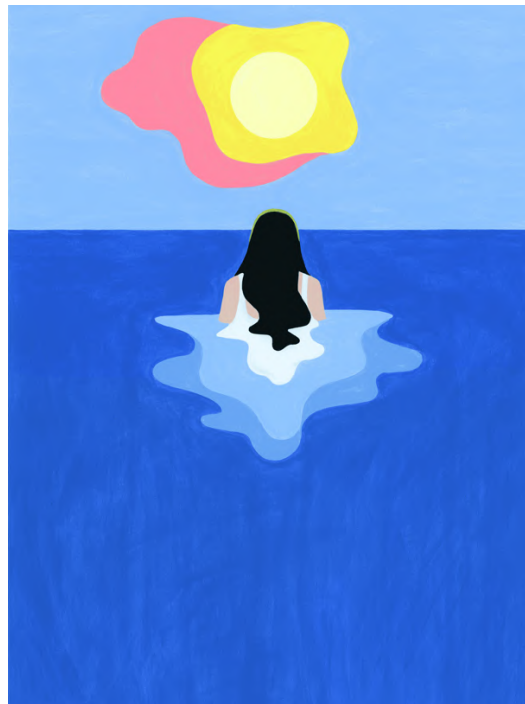


**Figura 7:** *La isla*, p. 124. (© Mayte Alvarado)

Una vez que el mar ha elegido su presa y el ladrido se acerca, según el loco, la joven manifiesta que “como un segundo latido, el rumor de las olas se ha instalado en mi pecho. Crece y crece dentro de mí. Como este segundo corazón que crece en mi vientre” (98). La comparación del mar y el latido del corazón en su interior indica la aceptación del llamado del mar (¿de la culpa?), pero también se refiere al segundo corazón en su vientre. El rostro de la joven y la posición corporal muestran apatía, una ligera tristeza enigmática, en el momento en que la joven se desnuda y se mira frente a un espejo. Vemos allí cómo el mar conquista el vientre de la joven (Figura 6). Desde el principio reacciona a la amenaza con ambigüedad, mostrando la voluntad de adentrarse en el mar, y la sensación de extrañamiento personal, que se vuelve más urgente ante este posible embarazo que podemos inferir del corazón en su vientre: “Y este cuerpo mío ya no es mi cuerpo, pertenece a otros, pertenece al mar. Es solo un cuerpo a la deriva” (100). La historia no brinda una explicación causal para los comportamientos de la joven; esta causalidad debe reconstruirse en base a inferencias apoyadas en sus gestos y acciones, así como en los parlamentos de los globos de diálogo, de carácter fundamentalmente abstracto y ambiguo, metafórico. Son los estados emocionales que podemos atribuir a la joven los que nos permiten unir la abstracción verbal y los comportamientos relatados visualmente. Después de mirarse en el espejo, una secuencia muestra a la joven adentrarse en el mar tras una discusión (¿con sus padres?), que le preparan una corona con la cual, en el capítulo siguiente (“la boda”) se casará ante la participación de diversos personajes que, sin

embargo, no interactúan entre sí. El único elemento verbal del capítulo es una onomatopeya para las campanadas (seis veces suenan con un “clan”), mientras los personajes entran a la Iglesia y tanto el vestido de la novia como los abrigos de los personajes parecen volar. Posteriormente, los capítulos “la noche” y “amanecer” cierran la historia.

En el capítulo “la noche” (Figura 7), la joven se precipita desde su casa hacia el exterior, atraída por el ladrido mudo del perro, que sigue por la noche hasta que llega el sol. El capítulo “amanecer” muestra a la joven que se adentra en el mar (Figura 8) y los personajes de la isla, la naturaleza, las propias olas vuelven al estado de normalidad que se señalaba al inicio. El loco vuelve a tallar, ahora una mujer. Ahora bien, ¿cómo interpretar que la joven entre en el mar? ¿Qué tipo de inferencias son posibles? A nivel visual, la secuencia muestra, en consonancia con el título ‘amanecer’, colores más cálidos en torno al sol, además de los azules del mar. La acción no está marcada por la tragedia, sino por la calma. En primer lugar, y en el plano más general del mito que narra la historia de marineros, la joven sería uno de los tributos que requiere el mar. El sacrificio es en este acaso una aceptación del destino y un acto de obediencia.



**Figura 8:** (p. 137). (© Mayte Alvarado)

En segundo lugar, la joven muestra una distancia frente a otros habitantes de la isla. El encuentro amoroso que se desarrolla con los colores de la pasión pasa en dicho capítulo del rojo al azul oscuro y gris para terminar en desencuentro y un tono menor. Lo mismo puede decirse de la boda, que se representa mediante una serie de viñetas con acciones individuales o en pequeños grupos en las que no predomina la

alegría, sino un viento que todo lo arrastra, y en la que no se manifiestan las condiciones sociales para el acto performativo que constituye una boda. Además, rechaza como una pérdida de identidad el hijo que crece en su vientre, siente un vacío que funciona como una simetría inversa respecto al loco: este ha perdido a su hijo en el mar y su estado emocional está determinado por el vacío de metas, la joven entra en el mar con el hijo que tiene en su vientre y por el cual siente amenazada su identidad. En tercer lugar, la joven siente atracción por el mar (¿A qué lugar me llevarán las olas?, se pregunta al inicio). Este deseo trágico de encontrar un cierre es un elemento característico de la ansiedad producida por el augurio y su amenaza.

Al no tener una información detallada del universo mental de la joven, aunque esta hable en primera persona, no tenemos acceso a las causas subjetivas de tal acción. Es decir, el estado emocional que la lleva a perderse en el mar solo puede inferirse. Pero nótese que la necesidad de cerrar la causalidad de la historia, responder a la pregunta de por qué se ahoga en el mar, es la que obliga a atribuirle a la joven uno u otro estado emocional en el contexto dado. Y es fundamentalmente aquí, en la ambigüedad, que el carácter emocional necesita una contextualización que se encuentra codificado por esquemas culturales determinados: ¿Se hunde la joven en el mar por rebeldía y disconformidad ante un espacio cerrado? ¿Por insatisfacción en un contexto aislado y encerrado demarcado por el mar? ¿Tiene miedo a ser madre o a perder a su hijo como el loco cuando el mar lo llame y quiere evitar su sufrimiento y proteger a su futuro hijo? ¿Se hunde en el mar para acabar con la tristeza?

## Conclusiones

*La isla* funciona en el nivel de la política de los afectos (Ahmed, 2014) de manera abierta, ya que enmascara las razones del comportamiento al no brindar una versión desambiguada de los estados emocionales. Como el carácter visual no se determina con detalles que delimiten el contexto mediante el comportamiento y el modo verbal, ya sea a través de la voz narradora extradiegética o de la generalidad de los parlamentos de los protagonistas, las lectoras y lectores se ven obligados a inferir el estado emocional de la joven que resulte coherente con las acciones en el contexto dado. Es decir, deben participar activamente mediante la interpretación de aquellos elementos conscientes que provocan la reacción de la protagonista. Se observa de qué manera el discurso, es decir, los signos visuales y verbales en el contexto narrativo, construyen mediante el miedo y la angustia un universo narrativo que no por ambiguo está menos ligado a los componentes que constituyen ambos estados emocionales. Está presente la amenaza indeterminada que marca la acción y determina la reconstrucción del significado de la acción, están los comportamientos que se explican respecto a la evaluación de los estímulos que despiertan el sistema de defensa y que dependen de diferentes niveles de contextualización. Si el miedo y la angustia determinan gran parte de la trama, la construcción visual marca claramente los episodios y los modula. Por su parte, el contenido verbal, especifica, en algunos episodios, las causas del miedo o la angustia. En aquellos en los que no se brinda este anclaje, la recepción se ve obligada a simular uno u otro estado emocional que reconstruya en base a su respuesta a la angustia la congruencia de las metas de la joven o la incongruencia con las mismas. La necesidad de constituir dicha coherencia

muestra que el cómic no solo representa estados emocionales en contextos dados, y que podemos reconocer sus componentes, sino que crea contextos en los que puede tener lugar, en la recepción, un desarrollo de las políticas de los afectos por parte de lectoras y lectores.

## Referencias

- Ahern, Stephen, ed. 2019. *Affect Theory and Literary Critical Practice: A Feel for the Text*. Cham: Springer International Publishing.
- Ahmed, Sara. 2014. *The Cultural Politics of Emotion*. 2ª ed. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Alvarado, Mayte. 2021. *La isla*. Barcelona: Reservoir Books.
- Barrett, Lisa Feldman. 2006. "Solving the Emotion Paradox: Categorization and the Experience of Emotion." *Personality and Social Psychology Review* 10 (1): 20-46. [https://doi.org/https://doi.org/10.1207/s15327957pspr1001\\_2](https://doi.org/https://doi.org/10.1207/s15327957pspr1001_2).
- Berger, Claudia. 2017. "Affect and Narratology." In *The Palgrave Handbook of Affect Studies and Textual Criticism*, ed. Donald R. Wehrs y Thomas Blake, 235-257. Cham: Palgrave Macmillan.
- Brunke, Dirk, y Hendrik Schlieper, eds. 2024. *Einsatz der Affekte: Zum Schrifttum der europäischen Expansion*. Leiden: Brill/Fink.
- Cohn, Neil. 2013. *The Visual Language of Comics. Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images*. London: Bloomsbury Academic.
- Damasio, Antonio. 2003. *Looking for Spinoza*. New York: Harcourt.
- Dutta, Arpita, Samit Biswas, y Amit Kumar Das. 2024. "EmoComicNet: A multi-task model for comic emotion recognition." *Pattern Recognition* 150: 110261. <https://doi.org/10.1016/j.patcog.2024.110261>.
- Eder, Jens. 2022. "The Affective Specificity of Audiovisual Media." In *The Routledge Companion to Literature and Emotion*, ed. Patrick Colm Hogan, Bradley J. Irish y Lalita Pandit Hogan, 354-365. London: Routledge.
- Ekman, Paul, ed. 1982. *Emotion in the Human Face*. 2ª ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- Forceville, Charles. 2005. "Visual representations of the idealized cognitive model of anger in the Asterix album La Zizanie." *Journal of Pragmatics* 37 (1): 69-88.
- Freytag, Gustav. 1965. *Die Technik des Dramas*. [1886] Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Frijda, Nico H. 1986. *The Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.

- Herman, David. 2013. "Cognitive Narratology" (revised version; uploaded 22 September 2013), *The Living Handbook of Narratology*. <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/38.html> (03-06-2025).
- Hogan, Patrick Colm. 2011a. *Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Hogan, Patrick Colm. 2011b. *What Literature Teaches Us about Emotion. Studies in Emotion and Social Interaction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hogan, Patrick Colm, Bradley J. Irish, y Lalita Pandit Hogan, eds. 2022. *The Routledge Companion to Literature and Emotion*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Imbert, Enrique Anderson. 1999. *Teoría y técnica del cuento*. 3 ed. Barcelona: Ariel.
- Plamper, Jan. 2014. "History of emotions: paths and challenges." *Cuadernos de historia contemporánea* 36: 29. [https://doi.org/10.5209/rev\\_CHCO.2014.v36.46680](https://doi.org/10.5209/rev_CHCO.2014.v36.46680).
- Keen, Suzanne. 2007. *Empathy and the Novel*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195175769.001.0001>.
- Keltner, Dacher, Keith Oatley, y Jennifer Jenkins. 2014. *Understanding Emotions*. 3 ed. Hoboken: Wiley.
- Kennedy, M John. 1982. "Metaphor in Pictures." *Perception* 11 (5): 589-605. <https://doi.org/10.1068/p110589>.
- Kress, Gunther R., y Theo Van Leeuwen. 2001. *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold.
- LaBar, Kevin S. 2016. "Fear and Anxiety." In *Handbook of Emotions*, ed. Lisa Feldman Barrett, Michael Lewis y Jeannette M. Haviland-Jones, 751-773. New York: Guilford.
- LeDoux, Joseph. 1998. *Das Netz der Gefühle. Wie Emotionen entstehen*. München: Carl Hansen Verlag.
- LeDoux, Joseph. 2015. *Anxious. The Modern Mind in the Age of Anxiety*. London: Oneworld.
- LeDoux, Joseph. 2020. "Thoughtful feelings". *Current Biology* 30 (11): 619-623. <https://doi.org/10.1016/j.cub.2020.04.012>.
- McCloud, Scott. 1993. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: Harper Collins.
- Oatley, Keith. 1994. *Best Laid Schemes. The psychology of emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Perusini, Jennifer N., y Michael S. Fanselow. 2015. "Neurobehavioral perspectives on the distinction between fear and anxiety". *Learning & Memory* 22 (9): 417-425. <https://doi.org/doi:10.1101/lm.039180.115>.
- Plamper, Jan. 2014. "History of emotions: paths and challenges." *Cuadernos de historia contemporánea* 36: 29. [https://doi.org/10.5209/rev\\_CHCO.2014.v36.46680](https://doi.org/10.5209/rev_CHCO.2014.v36.46680).
- Sedgwick, Eve Kosofsky, y Adam Frank. 1995. "Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins." *Critical Inquiry* 21 (2): 496-522.
- Todorov, Tzvetan. 1969. "Structural Analysis of Narrative." *NOVEL: A Forum on Fiction* 3 (1): 70-76. <https://doi.org/10.2307/1345003>.

Wehrs, Donald R., y Thomas Blake, eds. 2017. *The Palgrave Handbook of Affect Studies and Textual Criticism*. Cham: Palgrave Macmillan.

Zunshine, Lisa, ed. 2015. *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. Oxford: Oxford University Press.

**Agustín Corti** es Profesor titular (Assoziierter Professor Dr.) del Instituto de Romanística de la Universidad de Salzburgo (Austria). Especialista en las áreas de *comic studies*, biografía y autobiografía, competencias visuales en la educación y cultura e interculturalidad en la enseñanza del español como L2/lengua extranjera, áreas en las que ha brindado comunicaciones internacionales y publicado extensamente. Ha dictado clases sobre diversos aspectos del cómic, sobre todo en relación con temas narratológicos, intertextuales y mediales, así como referentes a la educación a través del cómic, y brindado conferencias en el tema en diversos foros nacionales e internacionales.

© 2025 Agustín Corti

Licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

**Breithaupt, Fritz. 2025.**  
***Das narrative Gehirn. Was unsere Neuronen***  
***erzählen.*** Berlin: Suhrkamp.

**Markus Ebenhoch**

Universidade de Salzburg, Áustria

markus.ebenhoch@plus.ac.at

ORCID: 0000-0002-7449-3202



NOS SEUS LIVROS *KULTUREN DER EMPATHIE* (2009, *Culturas da empatia*) e *Die dunklen Seiten der Empathie* (2017, *O lado negro da empatia*), Fritz Breithaupt, professor de Estudos Germânicos e Ciências Cognitivas na Universidade de Indiana em Bloomington, havia já discutido em pormenor a relação entre narração e emoções no contexto da empatia. Com *Das narrative Gehirn. Was unsere Neuronen erzählen* (*O cérebro narrativo: O que nos contam os nossos neurónios*), propõe uma tese mais abrangente e provocadora: os seres humanos são, por natureza, criaturas narrativas (*homo narrans*), e as emoções constituem o núcleo do pensamento narrativo.

O livro, publicado em capa dura em 2022, tornou-se um *bestseller* na Alemanha, venceu o prémio de melhor livro de ciência do ano 2023 na Áustria e obteve grande repercussão, inclusivamente nos principais jornais alemães. Em 2025, foi lançado em edição de bolso na coleção *suhrkamp taschenbuch wissenschaft* (*suhrkamp livro de bolso de ciência*). A obra está dividida em oito capítulos, antecidos por uma introdução e seguidos por uma conclusão, notas e uma ampla bibliografia.

Na introdução (9-38), são definidos os termos mais importantes e explicadas as ideias principais do livro. Para Breithaupt, as narrativas, por um lado, oferecem orientação num mundo caótico e ajudam na construção da identidade. No entanto, por vezes ficamos presos aos mesmos modelos que nos orientam, por exemplo, as narrativas da vítima, do trabalhador árduo ou da supermãe. Por outro lado, as narrativas também oferecem alternativas criativas, pois, devido ao seu carácter ‘multiversional’, podem transformar-se no decurso do próprio ato de contar. O autor defende a tese de que as narrativas nos permitem vivenciar experiências alheias, já que à nossa consciência é conferida a faculdade de mobilidade e, no final da narrativa, somos geralmente recompensados com emoções positivas.

No primeiro capítulo, “O pensamento em episódios: do caos à ordem” (39-60), Breithaupt confronta descobertas das neurociências com conceitos dos estudos literários ao explorar como organizamos as nossas experiências. Segundo a neurociência, a segmentação em episódios com início, meio e fim permite ao ser humano, desde tenra idade, perceber o mundo, tirar conclusões, desenvolver uma formação geral e criar memórias individuais. Os episódios são narrativas mínimas, estruturadas temporalmente, que convidam o ouvinte a vivenciar as experiências dos outros. A chave para aceder a essa experiência alheia é a ‘viragem’ no meio do episódio. Nesse ponto – a *peripécia* aristotélica, ou o *Wendepunkt* na teoria dramática de Gustav Freytag – o protagonista do episódio sofre uma transformação: passa de agente passivo a agente ativo (ou vice-versa), permitindo ao ouvinte vivenciar emocionalmente essa mudança.

O segundo capítulo, “O que são narrativas?” (61-79), é o mais conceptualmente narratológico, pois discute as definições e funções da narrativa. Para Breithaupt, a disciplina da narratologia divide-se entre os estudiosos que enfatizam os eventos (ex. Wolf Schmid) e aqueles que realçam as perspetivas (ex. Gérard Genette), enquanto ele procura concentrar-se na combinação de ambos os elementos. Quem espera uma resposta directa à pergunta que dá título ao capítulo poderá ficar decepcionado, pois, no final da sua argumentação, o autor, em vez de oferecer uma definição universal, opta por uma abordagem indutiva, afirmando que as narrativas variam consoante o contexto cultural.

O terceiro capítulo, “Jogos de telefone estragado” (81-135), constitui o núcleo do livro, pois é nele que o autor apresenta uma vasta gama de dados empíricos, ilustrações gráficas e informações metodológicas sobre as experiências realizadas no *Experimental Humanities Laboratory* em Bloomington. Breithaupt e a sua equipa conduziram diversos testes sobre a reprodução em série de narrativas, com mais de 12.000 participantes. Em contraste com as experiências clássicas do psicólogo Frederic Bartlett, que concluiu que a causalidade era o factor decisivo no ato de recontar uma história, Breithaupt observa que, embora detalhes específicos possam ser perdidos e a causalidade enfraqueça, as emoções associadas às histórias tendem a ser preservadas, o que indica a centralidade das emoções na transmissão narrativa. “As emoções fixam-se de forma particularmente clara na memória e tornam-se uma âncora à qual as histórias podem ser ancoradas” (135). A sua tese de que as emoções desempenham um papel fundamental na recontagem é, segundo o autor, também confirmada nos contos de fadas dos Irmãos Grimm, nos quais a fragilidade e a astúcia dos protagonistas são valorizadas positivamente.

A interseção entre narração e emoções aprofunda-se no quarto capítulo, “Emoções como recompensa do pensamento narrativo” (137-184), cujo título resume a tese central desta parte do livro. Após ler, ouvir ou ver um episódio narrativo, o leitor, ouvinte ou espectador é recompensado com emoções específicas, como o amor, o espanto, o triunfo, a alegria, a comoção, a surpresa ou a satisfação. Breithaupt distingue estas emoções centradas no destinatário – que surgem no final de um episódio – das emoções narrativas empáticas, que resultam da identificação com os protagonistas durante o desenrolar da narrativa.

Uma recompensa específica do pensamento narrativo é discutida no quinto capítulo, “A narrativa como resposta a uma crise” (185-209). Breithaupt analisa como as narrativas, com o seu poder coletivo de sugestão, ajudam a processar eventos traumáticos, por exemplo, o 11 de setembro ou a crise financeira após a falência do banco Lehman Brothers. Ele argumenta que as narrativas permitem que indivíduos e sociedades compreendam e enfrentem crises, oferecendo estruturas, significados e alternativas em tempos de incerteza. Dessa forma, a própria narrativa sobre a crise constitui um passo para a sua resolução, pois o ato de narrar tem efeitos terapêuticos e prepara-nos para enfrentar futuras situações de instabilidade.

No sexto capítulo, “Identidade como patologia” (211-241), Breithaupt apresenta três operações cognitivas através das quais criamos personagens na nossa mente: simulamos personagens (*playability*), associamos personagens a ações (*tracking*) e justificamos personagens. Essas três operações geralmente resultam em recompensas emocionais positivas; no entanto, as narrativas que moldam a identidade das personagens podem conduzir a distorções ou patologias, caso sejam demasiado rígidas ou limitadas.

O sétimo capítulo, “Realidade multiversional, narrativas multicamadas” (243-261), parte da premissa neurocientífica de que o nosso cérebro está centrado no futuro imediato, com o objetivo de antecipar o inesperado. Em contraste com o *predictive brain*, o cérebro narrativo orienta-se para o longo prazo e pensa em múltiplas versões de uma história. A ‘multiversionalidade’, segundo Breithaupt, permite considerar diferentes possibilidades e alternativas, criando assim um certo suspense e preparando-nos, de forma lúdica, para situações futuras.

O oitavo capítulo, “Evolução do cérebro narrativo: o palco como local de nascimento da mobilidade da consciência” (263-290), destaca que a ‘consciência móvel’ é uma característica distintiva dos seres humanos, facilitando a simulação de experiências e a construção de narrativas complexas. Breithaupt propõe a tese de que a mobilidade da nossa consciência foi moldada pelo palco, entendido como o local de concentração coletiva onde os seres humanos aprenderam a empatia coletiva.

Em “Perspetivas: Saída da menoridade narrativa” (291-300), o autor expressa o seu receio de que, embora assistamos ao aparecimento de um número impressionante de narrativas, por exemplo: nas redes sociais, tenhamos perdido parcialmente a capacidade de pensar em alternativas, ou seja, em outros caminhos que uma história poderia seguir. E isso é grave, segundo Breithaupt, porque as narrativas multiversãois não oferecem apenas orientação, mas também intensidade e, por fim, enriquecem as nossas vidas.

Em *O Cérebro Narrativo: O que nos contam os nossos neurónios*, Fritz Breithaupt combina conhecimentos das ciências cognitivas e das neurociências com conceitos dos estudos literários e elementos empíricos resultantes de testes realizados no *Experimental Humanities Laboratory* em Bloomington, para explorar de que forma as narrações moldam a nossa percepção do mundo e, crucialmente, como as emoções desempenham um papel central nesse processo. A sua tese mais notável é que as emoções são transmitidas com mais consistência do que outros elementos de uma narrativa e, por isso, funcionam como âncoras das histórias. Além disso, Breithaupt avança a ideia de que o envolvimento em narrativas oferece uma recompensa emocional.

A sua argumentação interdisciplinar, os dados empíricos e a variedade de exemplos – desde contos de fadas até experiências pessoais – utilizados para ilustrar os seus pontos são impressionantes. Apesar de algumas limitações (como a ausência de definições mais claras de termos como ‘narrativa’ ou ‘emoção’, a apresentação de ilustrações gráficas nem sempre suficientemente explicadas, e o facto de a estrutura geral do livro refletir que alguns capítulos foram publicados anteriormente de forma independente), trata-se de uma um contributo significativo para a compreensão interdisciplinar do pensamento narrativo e, sobretudo, para a pesquisa futura na intersecção entre emoção e narrativa.

**Markus Ebenhoch** é professor associado no Departamento de Filologia Românica da Universidade de Salzburgo onde, em 2009, defendeu a sua tese de doutoramento intitulada *A Cuba pobre. Representações da pobreza nos contos cubanos dos anos 1990*. Em 2016/2017, foi investigador convidado no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e, em 2021, professor convidado na Universidade de Frankfurt am Main. Publicou vários livros e artigos sobre literatura do século XX, literatura do Iluminismo e teologia da libertação latino-americana, entre os quais *A religião no romance português do século XVIII* (edição portuguesa: 2025; edição alemã: 2023).

**Illouz, Eva. 2024. *Explosive Moderne*. Traduzido do inglês para o alemão por Michael Adrian. Frankfurt/Main: Suhrkamp. Ebook.**

**Gerd Hammer**

Universidade de Lisboa, Portugal

gerd.hammer@edu.ulisboa.pt

ORCID: 0000-0002-3623-4285



HÁ LIVROS CIENTÍFICOS que lemos como se de romances de *suspense* se tratasse. Os estudos da socióloga de origem israelita e francesa Eva Illouz encaixam-se, sem dúvida, nesta categoria. A sua última publicação trata uma vez mais da alteração das emoções no capitalismo de consumo e as consequências dessa mudança, a “modernidade explosiva”. Os temas da sua pesquisa são sentimentos como a esperança, a inveja, o ciúme, a raiva e o amor nas suas manifestações na modernidade tardia e a forma como influenciam as nossas opiniões e acções políticas, especialmente nas democracias ocidentais.

Eva Illouz, nascida em 1961 em Fés, Marrocos, ensina em França, na École des hautes études en sciences sociales em Paris e na Universidade Hebraica de Jerusalém. Foi professora convidada em Princeton e em várias universidades alemãs. Desde o seu primeiro livro *Der Konsum der Romantik* (2003) [*Consuming the Romantic Utopia*], traduzido em várias línguas e distinguido com vários prémios, tornou-se uma das mais importantes investigadoras no domínio da sociologia das emoções. Eva Illouz toma igualmente posição sobre questões políticas actuais, como a atitude de muitos membros da esquerda mundial após os assassinatos do Hamas em 7 de Outubro de 2023 ou as suas críticas à actuação do governo israelita contra os palestinianos em Gaza e na Cisjordânia, o que lhe valeu acusações de ideologia anti-israelita por parte do governo e a exclusão do prestigiado Prémio Israel.

*Explosive Moderne (Modernidade Explosiva)* é um livro composto por três partes principais:

- 1) O sonho americano: uma distopia emocional?
- 2) Nacionalismo, democracia e os seus sentimentos;
- 3) A intimidade implosiva.

Na introdução, Illouz sublinha o significado social dos sentimentos, porque “sem nos apercebermos, os sentimentos englobam e incorporam os componentes centrais da sociedade. As normas, as regras, as estruturas sociais, as orientações culturais constituem o magma invisível, mas ardente dos sentimentos, as brasas da sua energia”. Para além de numerosos estudos estatísticos actuais, Illouz considera as obras da literatura mundial, de Platão a Kazuo Ishiguro, de Proust a Kafka e John Edward Williams, como fontes privilegiadas para o estudo das emoções. Tal como para a filósofa Martha Nussbaum, os textos literários são para Illouz “uma fonte permanente de auto-compreensão colectiva e constituem assim um ponto de partida para a reflexão sociológica sobre um determinado sentimento”.

A ideia central deste estudo alargado é a de uma modernidade orientada para o consumo, em que os indivíduos são responsáveis pelo seu próprio sucesso ou insucesso, só neles reside a razão para a realização de projectos de vida, não são as condições sociais que estão na base da ascensão ou despromoção social, mas a respectiva constituição psicológica do indivíduo. São precisamente estas promessas de meritocracia que estão a revelar-se uma ideologia face à realidade social, uma promessa cada vez mais difícil de cumprir. As oportunidades sociais reais, determinadas por uma sociedade cada vez menos flexível e economicamente dividida, conduzem a uma relação tensa em que os sentimentos de desilusão podem tornar-se explosivos.

Simultaneamente, esta individualização conduz a uma enorme sobrecarga psicológica; as consequências são tentativas impotentes de auto-otimização e uma indústria de auto-ajuda imensamente florescente, que, com a ajuda activa da indústria farmacêutica, está a transformar a cura de feridas psicológicas num negócio próspero. E não é certamente por acaso que encontramos regularmente todo o tipo de livros de aconselhamento e de auto-ajuda à vida nas listas dos livros de não-ficção mais vendidos em todo o mundo.

Cada um dos capítulos de *Modernidade Explosiva* é marcado por sentimentos específicos. O sonho americano – e o que resta dele – é analisado sob os aspectos da esperança, da inveja e da desilusão. Para Eva Illouz, *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, é neste caso um tema central. É precisamente a sua “ilusão de singularidade”, algo *kitsch* e nunca consciente, que leva Emma Bovary ao fracasso, enquanto a falta de ambição e os sentimentos superficiais são a garantia de sobrevivência do seu marido Charles Bovary. Illouz descreve a discrepância crescente entre os nossos desejos, ideologicamente mediados, e a realidade com outra emoção, a inveja, uma “emoção claramente negativa, social e moralmente destrutiva” desde que Caim matou o seu irmão Abel. Para Illouz, no entanto, a inveja não só mostra o seu poder destrutivo ao longo da história, como também tem sido uma força motriz da cultura de consumo desde o colonialismo. Illouz vê no conto de Guy de Maupassant, “La Parure” (“O Colar”), de 1884, uma prova de como a inveja não só se tornou parte da sociedade de consumo, mas também serviu para disfarçar as relações de classe. No entanto, à medida que as promessas de progresso e privilégio se tornam cada vez mais difíceis de concretizar no capitalismo de consumo moderno, a inveja passou de uma emoção dinâmica para outra destrutiva e explosiva.

O segundo capítulo, “Nacionalismo, democracia e as suas emoções”, começa com uma análise da raiva e da novela *Michael Kohlhaas, o Rebelde*, de Heinrich von Kleist, como “uma ilustração perfeita do desenvolvimento psicológico e social da raiva”. Para Illouz, a cólera é uma “emoção social” profunda, porque “o facto de se viver numa cultura de honra ou de distanciamento frio, de razoabilidade ou de autenticidade, de respeito pela hierarquia ou pela criatividade individual, irá moldar profundamente as reacções de cólera perante o mundo”. O que é um pouco surpreendente neste capítulo é a ausência do estudo de Peter Sloterdijk, *Zorn und Zeit*, cujo ensaio histórico-psicológico não está muito longe das teses de Illouz.

Que o Kohlhaas de Kleist, com a sua raiva, não é uma excepção, é demonstrado por Illouz com exemplos como os tumultos em Ferguson, em Agosto de 2014, depois de Michael Brown ter sido morto por um agente da polícia. Na verdade, foi o espoletar da agitação após um longo período de racismo e discriminação social.

A cólera provocada pela injustiça sofrida por indivíduos pode também ter um efeito identitário, com grupos inteiros a mostrarem-se solidários com os que estão zangados – a Primavera Árabe é disso um exemplo. Segundo Illouz, toda a esfera política é atualmente caracterizada pelo sentimento de raiva e, como no caso do populismo de direita, pode também ser dirigida contra minorias como os refugiados. E é precisamente a violação dos ideais democráticos de justiça que leva a que “a raiva seja vista como uma reacção legítima a uma violação das normas de justiça e equidade”.

O medo como um sentimento “desprezado” e “muito pouco masculino”, e a nostalgia e a falta de acesso à habitação como uma “experiência omnipresente da modernidade global” constituem a conclusão do segundo capítulo. A nostalgia dos sem-abrigo representa um grande perigo para as democracias, quando a restauração de um passado idealizado se torna o único objectivo das políticas de restauração. Para Illouz, a campanha “Make America Great Again”, de Donald Trump, e as ideias dos ultranacionalistas israelitas constituem a base dos seus exemplos.

No terceiro capítulo, “Intimidade implosiva”, Illouz retoma uma questão que já tinha abordado em “Porque acaba o amor”, a questão de como o capitalismo de consumo transforma os nossos sentimentos. O resultado da sua análise é bastante semelhante ao de Shoshana Zuboff no seu trabalho sobre o capitalismo de vigilância e a utilização e exploração dos nossos dados para manipular os nossos desejos. As análises de Illouz sobre a vergonha, o orgulho e o ciúme constituem o prelúdio deste capítulo, antes da consideração subsequente do “amor como uma forma social complexa”. É precisamente a complexidade do amor e da família, entre a necessidade económica e os desejos emocionais na era moderna que leva à implosão, porque “esta definição económica da família como objectivo é difícil de conciliar com o modelo de amor como transgressão ou transcendência que prevaleceu durante vários séculos”. Os esforços e os custos para manter o *statu quo* ou para progredir socialmente são cada vez maiores face a uma menor igualdade de oportunidades. E as famílias não conseguem fazer face a esta complexidade. Pouco a pouco, o amor está a perder o seu potencial para mudar a sociedade. A ascensão social através do casamento, um tema popular em comédias e filmes como *Um Sonho de Mulher* (*Pretty Woman*, 1990), também parece estar bloqueada; estudos recentes mostram que as classes sociais estão a tornar-se cada vez mais segregadas e isoladas, privilegiando-se o casamento entre pessoas da mesma classe.

No desfecho, tem-se a sensação de que a própria autora desconfia um pouco do seu diagnóstico sobre a explosividade; o livro adquire então uma suave melancolia, sustentado no grande romance de Kazuo Ishiguro, *Os Despojos do Dia* (*The Remains of the Day*). Não se questiona, como Adorno, se há uma vida certa na vida errada, mas sim: “O que é uma vida falhada?”. Tal como o mordomo Stevens no romance de Ishiguro, parece que não compreendemos os nossos sentimentos, que não nos apercebemos daquilo que nos falta. Com a ajuda da psicanálise de Freud, Illouz apresenta então várias formas de negação como um mecanismo de defesa, uma protecção do eu, uma espécie de negação da realidade, um “exercício da mente para ignorar a verdade”. Para Illouz, o caminho para essa verdade ou para uma vida realizada, a saída dos nossos papéis ideologicamente moldados, é tomar consciência dos nossos próprios sentimentos, porque “se conseguirmos dar nome a essas emoções, podemos por vezes desencadear revoluções, privadas ou colectivas”. Parece haver esperança para uma vida certa na vida errada.

**Gerd Hammer** é professor de Literatura Alemã e Estudos Culturais na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Obteve o seu doutoramento em Literatura Alemã Contemporânea na Philipps-Universität Marburg / Alemanha, em 1989. Desde 1991 trabalha como docente em Portugal, inicialmente na Universidade do Porto, e desde 1994 na Universidade de Lisboa. As suas áreas principais de investigação são a Literatura Alemã, a História dos Media, e a História das Emoções. Além disso, é também membro do grupo de investigação “Estéticas da Memória e das Emoções” do Centro de Estudos Comparatistas, em Lisboa.

© 2025 Gerd Hammer

Licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

## **Furuya, Seiichi. 2022. *First Trip to Bologna 1978 / Last Trip to Venice 1985. Marseille: Chose Commune.***

**José Bértolo**

Universidade NOVA de Lisboa, Portugal

IELT-FCSH

[jlbertolo@gmail.com](mailto:jlbertolo@gmail.com)

ORCID: 0000-0003-0445-0909



SEIICHI FURUYA was born in Izu, Japan, in 1950. After completing his studies in photography at Tokyo Polytechnic University, he embarked on a journey to Europe via the Trans-Siberian Railway in 1973. He settled in Austria, first in Vienna, then relocating to Graz in 1975. There, in 1978, he met Christine Gössler, who would become his wife and the defining subject of his life and practice as an artist. They married that same year. Following a brief return to Japan, the couple moved back to Europe, living in Vienna, Dresden, and finally East Berlin.

On his website (<https://www.furuya.at/en/home.html>), the photographer shares that Christine began manifesting symptoms of schizophrenia in 1982. By 1983, she required hospitalization in Graz and was subsequently admitted to psychiatric facilities on a regular basis. On October 7, 1985, shortly after noon, Christine took her own life by jumping from the ninth floor of the building where she lived with her husband and their son.

While Seiichi Furuya's photographic work encompasses various subjects – notably his compelling documentary work capturing East Germany before the fall of the Berlin Wall through the perspective of a foreign resident – Christine Gössler remains the central figure of his creative vision. She has been the subject of numerous exhibitions and photobooks spanning the last four decades, transforming personal tragedy and the experience of mourning into a sustained meditation on love, loss, and memory.

In 1989, Furuya published his first book about Christine: *Christine Furuya-Gössler, Mémoires, 1978-1985* (Camera Austria). This seminal work established the template for subsequent publications, comprising archival photographs taken during the years Christine was alive and integral to the photographer's daily life. The images reveal an intimate world: portraits of Christine, their son, fragments of their shared domestic spaces, candid shots of family trips, portraits of friends and relatives, and the ephemeral moments of daily life.

Following the inaugural *Mémoires*, a series of books emerged that would collectively be known as the “Mémoires” series, though not all bear this title explicitly. This body of work includes *Mémoires 1995* (Scalo Books, 1995), *Christine Furuya-Gössler, Mémoires 1978-1985* (Korinsha Press, 1997), *Portrait* (Fotohof, 2000), *Last Trip to Venice* (self-published, 2002), *Alive* (Scalo, 2004), *Mémoires 1983* (Akaaka, 2006), *Mémoires 1984-1987* (Izu Photo Museum/Camera Austria, 2010), *Border* (Spector, 2014), *WHY DRESDEN 1984/2015* (Spector, 2017), *Face to Face* (Chose Commune, 2020), and *Our Pocketkamera 1985* (Camera Austria, 2023).

*Alive* stands out among this extensive corpus. Published by the legendary Swiss publisher Scalo in 2004, *Alive* contains work created by Furuya during the fifteen years preceding its publication. The title itself – *alive* in contrast to *dead* – immediately signals to those familiar with Furuya's work an implicit dialogue with Christine's absence. Throughout the book's many photographs, we are invited to perceive Christine's spectral presence through her very absence. *Alive*, ostensibly about “life after Christine”, paradoxically becomes a testament to a life perpetually defined in relation to her memory. Christine remains the central subject of

Furuya's photography precisely because her ghost continues to inhabit his world long after her death in 1985.

While *Alive* chronicles Furuya's life following his wife's death, he cannot resist including her photographs. The anachronism directs the viewer to the very nature of this haunting: as a photographer who devoted himself to capturing his wife's image during the most significant years of their lives, that image never dissolved, becoming instead crystallized for eternity. With her physical disappearance, her body was replaced by photography, which assumed a special status in Furuya's existence, functioning not merely as a memento of the past but as an actualization of desire *in the present*. By making Christine the enduring theme of his work, and with photography serving as both his job and way of life, Furuya succeeds in re-materializing Christine through imagery, bringing her into the now in which he continues to live, work, and love.

However, *Face to Face*, published in 2020 in France by Chose Commune, arguably became Furuya's most celebrated work to date. The book's construction is elegantly simple: divided into eight chapters corresponding to the years between 1978 and 1985, each spread presents two juxtaposed photographs – a portrait of Christine on one side, a portrait of Seiichi on the other. This symmetrical arrangement emerged from a fortuitous discovery. While cleaning his attic at the end of 2018, Furuya uncovered forgotten materials related to Christine that would subsequently provide him the foundation for three books: *Face to Face*, *First Trip to Bologna 1978 / Last Trip to Venice 1985*, and *Our Pocketcamera 1985*. The first material he chose to develop were portraits of himself taken by Christine during the same sessions in which he photographed her.

*Face to Face* comprises these double portraits, captured at approximately the same time. Furuya incorporates cinematic grammar into his work through the shot/reverse shot technique, transforming each spread into a screen where a “split screen” brings off-frame elements into the frame, creating the illusion that nothing exists beyond this man and this woman. Although the portraits were not taken at precisely the same moment, their juxtaposition creates a compelling illusion of simultaneity. Each spread virtually documents a moment when Seiichi Furuya and Christine Gössler looked at each other, literalizing the concept of co-presence within the materiality of the book's pages. Furuya transforms these individual portraits into “incomplete portraits” that achieve completion only within the book, where two fragmentary halves join to recreate a promised wholeness. The composition represents a unity that was lost in life with Christine's death but can continue to exist in the material form of books through the careful arrangement of photographs. *Face to Face* becomes the space where the couple can finally reunite in the same sphere of existence as images. Indeed, beginning with the work initiated in 1989, both Christine Gössler and, to some extent, Seiichi Furuya have been transformed into books, into pictures, and consequently into ghostly entities.

When *Face to Face* was published, Furuya declared it would be the final entry in his *Mémoires* series. Nevertheless, two additional books have since emerged, including *Our Pocketcamera 1985*, released in 2023 by Camera Austria. This latest work comprises photographs taken with a Kodak Instamatic, a small camera that Furuya had given to Christine, with which she used to document her daily life dur-

ing her final year. Apart from Christine's photographs, the book incorporates images taken by their son, Komyo, Furuya's mother-in-law Josefina, and Seiichi himself.

The true protagonist of *Our Pocketcamera 1985* seems to be the Kodak Instamatic itself – an object that, passing from hand to hand while Christine is always nearby (on one side of the lens or the other), served as silent witness to an approaching tragedy. By recovering these images, some of which he may never have previously examined, Furuya views the past through the machine's eyes, now able to contemplate his own history. This perspective becomes particularly poignant in photographs taken at times when Furuya was working away from his family: the Instamatic allows him to glimpse what he didn't witness in the flesh and fill the gaps in his memory, making him somehow present in those final months of Christine's life, when he wasn't there – a form of redemption, in a sense.

While previous books had already included texts authored by Furuya, writing becomes a central feature of *Our Pocketcamera*. Opening and closing texts frame the entire work, functioning not as conventional prefaces or postscripts but as first and final diary entries. In between, photographs are often accompanied by additional texts of varying lengths, all written in the first person. The diaristic dimension that has long characterized Furuya's photographic practice flows here into the quasi-literary form of the book itself.

*Our Pocketcamera* becomes a diary written in the present tense about images captured in a distant past. Sometimes the entries simply identify photographic content, but on other occasions the descriptions have a narrative form. In these moments – often speculative, because the author cannot recall what was occurring in the photographs – the book gains power as an object that questions the mnemonic properties of photography. His use of language is particularly revealing. At one point, he writes: "It looks like she's in the process of making tofu. We used to grow soybeans in the field behind my mother-in-law's house and make tofu from them". Elsewhere: "I do not remember if we all visited the observation deck of the Berlin Television Tower together, or if only Christine went up with Komyo". These tentative formulations – "it looks like", "I do not remember" – underscore the paradoxical relationship of photography with memory, simultaneously preserving and obscuring the past it purports to document.

Intriguingly, Furuya's own recent past makes way into the book, drawing attention to the fact that his photobooks – and the "photographic Christine" they construct – have themselves become a material outlet for his art. At one point, he writes: "In the early afternoon of May 20, 2022, I was sitting on a plane, looking out the window. The destination of my journey was Lucca. I was on my way to the opening of 2022 Photolux Festival, where I also had a solo exhibition of my work featuring for the most part photographs from my book *Face to Face*, published in 2020". This self-reflexive gesture reveals how the books have become part of Furuya's ongoing life narrative, creating recursive loops between past and present, between Christine and her photographic incarnation.

The intertwining of books was already evident in Furuya's practice – photographs repeated across volumes, stories retold – but perhaps the most striking example of this is *First Trip to Bologna 1978 / Last Trip to Venice 1985*, published by Chose Commune in 2022. Twenty years earlier, Furuya had self-published *Last*

*Trip to Venice 1985*, and the text from that earlier edition, reproduced in the 2022 volume, explains the work's genesis in a characteristically diaristic form: "The destination did not matter. 'Somewhere far away'. 'Just the two of us', she suddenly said during the second night after returning home. She had been hospitalized for about a week. I, too, was in the mood to leave home, where the oppressive smell of sickness seemed to have spread". They took a midnight train to Venice, arriving the next morning to find "the lagoon spread before us flat and colorless". After two days of aimless wandering, they returned in the rain. "On an autumn day, a few months later, she ended her life by her own will in East Berlin", he concludes. "The last trip and her death."

The Venice series derives from two rolls photographed during those final days together. Christine appears with shaved hair, emaciated, with pronounced dark circles – truly the face of a woman about to be overcome by illness. Some images appear to be double exposures, which Furuya explains resulted from one roll being photographed twice: first in Venice, then months later in East Berlin, where he had moved alone to start a new job while Christine was again hospitalized. In these superimpositions, images of the last trip coexist with images from East Berlin, creating two types of hauntings. The overlap of Berlin and Christine's face suggests both a foreboding of his future "separation" from her and the impossibility of true freedom from her ghostly presence.

During the 2018 attic excavation, Furuya discovered Super 8 films and audio recordings of Christine's voice. Among the films were three reels – totalling about twenty minutes – shot in March 1978, approximately three months after the couple first met, documenting their inaugural trip together to Bologna. The idea emerged to create a book uniting their first and last journeys. *First Trip to Bologna 1978* comprises frames from these Super 8 films, while the Venice series represents their final voyage together. The book thus symbolically delimits the period of Furuya's life, from 1978 to 1985, when a living Christine was the center of his existence.

The duality recalls Nobuyoshi Araki's famous *Sentimental Journey / Winter Journey*, which begins with the photographer's honeymoon and ends with the days surrounding his wife Yoko's death. However, Furuya's structure is more complex. Rather than following a chronological order, the book features two covers – two beginnings and two endings that meet in the center. One cover reads *First Trip to Bologna 1978*, the other *Last Trip to Venice 1985*. This organization destroys the expectation of temporal progression, questioning the hierarchy between the trips while reminding us of Furuya's true subject: the strange, decidedly non-chronological temporality of memory.

With the two trips meeting at the book's center, this midpoint acquires the status of both "middle" and "whole". The center becomes equivalent to the life shared between Furuya and Gössler from the first trip to the last. This convergence point works symbolically as the entirety of Furuya's meaningful existence, as if nothing preceded the first trip and nothing followed the last except the constant return to the time spent with Christine. The years with Christine become the absent core of the book, the iceberg of which the two trips are visible tips. This differs markedly from Araki's approach, for whom "life after Yoko" remained about cele-

brating life, not merely contemplating death. Araki continued constructing the present, while Furuya seems unable to cease living in a present decisively informed by the past when Christine was still alive.

This temporal collapse becomes explicit in a reference to Chris Marker's film *La Jetée*, arguably the most influential photo-film in history. Near the end of *First Trip to Bologna 1978*, we see four frames: close-ups of Christine's face, naked, lying in bed. In the first, she looks offscreen; in the second, she faces the camera (Furuya, and by extension, the viewer); in the third, she smiles at the camera; in the fourth, she continues smiling with her eyes closed. This sequence strongly evokes the famous scene in *La Jetée* where the woman looks at the protagonist – the film's only moment of actual movement, where lovemaking becomes analogous to the desire for living. Marker's film is renowned for its meditation on love and memory while reflecting on tensions between photography and cinema.

Furuya's book addresses these same concerns in a different way, presenting photographs in one series (Venice) and film frames in the other (Bologna). While the Super 8 footage inevitably morphs into photography within the book format, it maintains an unmistakable connection to its cinematic origins. We are invited to mentally animate the presented frames, which we accomplish with relative ease, perhaps because we sense the vivid life in these images documenting a first meeting, the beginning of a relationship and a shared existence. There, Christine emerges as a healthy woman full of apparent vitality, contrasting strikingly with the ghostly figure of the last trip to Venice. By associating cinema with life and its potency, Furuya reiterates photography's connection to death – evident not only in the Venice series but throughout most of his work.

*First Trip to Bologna 1978 / Last Trip to Venice 1985* may represent Furuya's most successful attempt to bridge the ontological distance between the living Christine and the photographic Christine, creating a space where both versions of her can coexist.

**José Bértolo** is a professor and researcher at FCSH-NOVA. He taught at ESAD-CR until 2025 and at FLUL from 2017-2018. His research focuses primarily on photography studies, film studies, and intermedial studies. He has organized conferences, programmed film series, and curated photography exhibitions. He is the author and editor of several essay collections, including *Espectros do Cinema* (Documenta, 2020) and *Ichi-go Ichi-e: Portuguese Photographers in Japan* (co-edited with Pedro Alfacinha, Documenta, 2025). As a photographer, he published his first book, *Moraesu St.*, in 2024. <https://www.josebertolo.com>.

© 2025 José Bértolo

Licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

# COMPENDIUM

**ISSN:** 2975-8025

**DOI:** <https://doi.org/10.51427/com.jcs>

N. 7

June/Junho 2025

Comparing Emotions: Literary and Cultural Dynamics  
*Emoções em Comparação: Dinâmicas Literárias e Culturais*

This work is supported by Portuguese funds disbursed by the Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., within the project UIDP/00509/2020.

Esta publicação é financiada por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto estratégico UIDP/00509/2020.



UNIVERSIDADE  
DE LISBOA



FACULDADE  
DE LETRAS



Publicações  
Periódicas



Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia