

Lectura comparatista de la cita.

Malvina Salerno

Universidad de Buenos Aires

El enfoque comparatista se define cada vez que se dibuja una línea de división y de encuentro entre dos culturas y se establece un diálogo entre ambas, momento de diferenciación y de encuentro a la vez. El comparatismo muestra las fronteras de un texto y nos obliga a cruzarlas para ampliar y comprender su sentido. Daniel Henri Pageaux (1994) considera que el análisis comparatista se confunde con la lectura de un texto e implica el descubrimiento de ciertos materiales, de ciertos principios de su producción. El estudio de los mitos nos permite trabajar sobre las estructuras del texto, sobre los problemas de la intertextualidad y sobre las cuestiones de las formas y géneros literarios en relación con un esquema mítico subyacente. Si la intertextualidad nos autoriza, dice Pageaux, a hacer lecturas comparatistas a partir de un solo texto, la cita exige nuestra atención, pues no es más que uno de los aspectos del trabajo intertextual. Antoine Compagnon (1979) dice en el Prólogo de *La seconde main* que escribe un libro sin objeto identificado, bífido como la lengua de la serpiente que tentó a la primera mujer. El primer objeto es la cita, un clavo de olor que corrompe los alimentos, según dijo Hobbes; el segundo es “el trabajo de la cita”, la apropiación, “el producto de la fuerza que capta la cita por el desplazamiento al que la somete”. Toda escritura, sentencia Compagnon, es glosa y “entreglose”, toda enunciación repite.

42 43

Su enfoque es fenomenológico, semiológico y genealógico: describe el comportamiento de la cita en una experiencia inmediata de la lectura y de la escritura y destaca los episodios notables en la diacronía de la función o de la práctica institucional. Utiliza metáforas quirúrgicas y corporales: la cita es una forma de la ablación, pues se mutila una parte del texto a partir de una lectura que no es monótona sino libre, vuelve sobre sus pasos, retiene, descompone, altera. La segunda metáfora, la manducación, tomada de Quintiliano, no se refiere a un texto-cuerpo sino al sujeto de la manducación, pues la lectura se basa en una operación inicial de depredación y de asimilación: “lo que leemos, lejos de entrar completamente crudo a nuestro espíritu, debe ser transmitido a la memoria y a la imitación sólo después de haber sido molido y pulverizado” dice Quintiliano en *Institutionis oratoriae*.

Nos proponemos reflexionar sobre la práctica citacional a partir de la presencia de un verso de Guido Cavalcanti en la novela de Michel Butor, *La Modification* (1957), y estudiar el pasaje y la transformación del sentido de un texto a otro.

La obra de este escritor es una suma de relaciones dialógicas, transtextuales o transformacionales, según distintas terminologías. La obra en la obra, las relaciones especulares, los personajes narradores, son procedimientos repetidos que comprometen una teoría de la literatura. En una entrevista reciente Michel Butor ha dicho que se escribe siempre en el interior de una literatura. Escribir es un intento de abrir ventanas nuevas que dan a otra cosa, pero “se escribe siempre en el interior de un lenguaje que se transforma”. Cécile o Roma parecían guiar al protagonista de *La Modification* en el laberinto, pero el laberinto es mucho más oscuro que lo que la gente cree habitualmente, dice el escritor, y “mis libros, hilos de Ariadna, intentan iluminarlo”.¹

***La Modification* o “rêves d’ amour perdus”.**²

En una mañana de noviembre, Léon Delmont, parisino, cuarenta y cinco años, casado con Henriette y padre de cuatro hijos, vendedor de una casa exportadora de máquinas de escribir, emprende un viaje a Roma, en vagón de tercera clase. No un viaje más, como los que acostumbra a hacer por sus tareas, no es un viaje profesional sino privado: va a reencontrarse con Cécile, empleada de la Embajada Francesa en Roma, para decirle que ha encontrado para ella un empleo en París y que va a separarse de su esposa para iniciar una nueva vida. Pero durante ese trayecto de menos de 24 horas, Léon Delmont modifica esa decisión aparentemente firme. El lector, encerrado en el compartimiento con el protagonista, entra también en su conciencia. El personaje ve, siente e interpreta; recuerda también viajes anteriores: su viaje de bodas con Henriette a Roma, en 1936, y un segundo viaje en 1952, también con ella; los distintos encuentros con Cécile desde 1953 y su último viaje a Roma en noviembre de 1955.

Léon sueña, se abre a todos sus fantasmas y trata esforzadamente de unir esas dos ciudades, es decir, de no perderlas, ciudades que son entrevistas y recordadas por el viajero ansiosamente. A través de la descripción de París, que identifica con Henriette, con su matrimonio ya derrumbado, expresa su disgusto, su cansancio, su miedo, su violencia abortada, en las evidentes alusiones a la sangre coagulada y a las mujeres de Barba Azul: las ventanas de hierro del departamento presentan puntos de herrumbre “como sangre coagulada” y en el ropero Luis Felipe las ropas son sombras “despiadadamente irónicas en su silencio, que se balancean como las anteriores mujeres de Barba Azul”.³ La edad quiere convencerlo de que ya no domina su cuerpo, aunque acaba de cumplir cuarenta y cinco años; la sensación de culpa lo golpea y le hace ver, una vez más, “la grieta que se acentúa, mes tras mes en el techo de la habitación”.⁴ En sentido totalmente opuesto, Roma es Cécile, y como ella, luminosa, seductora y prometedora. Hacia ella va, hacia su cielo claro y bello, el espléndido aire romano, que le dará las manos y el espíritu libres. Este viaje debería ser no sólo de liberación sino también de “rejuvenecimiento, una

gran limpieza del cuerpo y de la mente”. Se pregunta por qué no siente ya sus efectos bienhechores.⁵

Henriette resume para él la imagen de la vejez, del cansancio moral y físico, de la culpa; ve en ella “un cadáver inquisidor”, todas las grietas acumuladas, la alienación: “toda esta semivida, que se cerraba en torno de usted como una pinza, como las manos de un estrangulador, toda esta existencia larvada, crepuscular”,⁶ viaje-huida, a la manera del soñado por Mme. Bovary, viaje-escape de un matrimonio que impide la respiración.

Sin embargo, “una metamorfosis oscura”, un trabajo que destruye poco a poco su personaje, un cambio de perspectiva y de sentido, modifican su decisión original y renuncia a su proyecto.

La referencia al aspecto formal es necesaria. La novela está dividida en tres partes, cada una de las cuales tiene tres capítulos y en cada uno compiten tres tiempos diferentes: el presente, el pasado y el futuro. El presente, lo que León ve y escucha en el compartimiento del tren, se complica con la dimensión de las pesadillas y de los textos visionarios, porque el viaje material es a la vez un viaje iniciático; el autor reescribe otros descensos infernales anteriores: el de Homero y especialmente el de Virgilio, cuya *Eneida* es uno de los libros preferidos por León, y el de Dante, cuyo texto dialoga con los anteriores.

El futuro se instaura como la felicidad anticipada, junto a Cécile. Y en esta atmósfera de ensoñación, de ilusión, en la segunda parte de la novela la figura de la amada se envuelve en el prestigio del verso de Guido Cavalcanti, cuando la evoca en el momento del primer encuentro, cerca de la Fuente de los Ríos: “y si usted hubiera conocido en esos momentos los poemas de Cavalcanti se hubiera dicho que ella hacía temblar el aire de claridad”.⁷

Esta cita aparece en la segunda parte de la novela, en el capítulo IV, cuando aún el protagonista no ha atravesado la frontera, cuando cree que podrá detener el peligroso “revolver y rumiar recuerdos”.⁸ Y aunque en el capítulo cuarto se celebra el amor de León por Cécile, amor recordado en sus comienzos y en el último viaje de León a Roma, también aparece el montero mayor, “le Grand Veneur”, figura del desdoblamiento, con sus interrogaciones implacables y unido a otro espacio, Fontainebleau:

...le parecía ver aparecer (...) la silueta de un caballero de muy alta estatura, vestido con los harapos de un traje soberbio cuyas cintas y galones metálicos sueltos le hacían como una cabellera de llamas declinantes. (...) usted tenía la impresión de oír la célebre canción de ese montero mayor: ¿Me escucháis?⁹

Para Michel Butor los lugares están cargados de historia, tanto de acontecimientos universales como de otros ligados a la biografía de una persona y todo desplazamiento en el espacio implica “una reorganización de la estructura temporal, cambios en los recuerdos y en los proyectos”, dice en *Repertoire II*.

Fontainebleau es un lugar eje, ligado a la imagen del bosque legendario donde se le aparece la figura del Grand Veneur como espejo, el héroe mismo, perseguidor y perseguido a la vez.

El crítico George Raillard cree que la figura del caballero perdido en el bosque cambia la afirmación de Descartes: “Je pense, donc je suis”, dictada por la prudencia, por una pregunta impuesta por la urgencia: “Où suis-je” (“¿Dónde estoy?”) que señala en el texto, por un lado, la imposibilidad de organizar el mundo alrededor de un centro, y por otro, el surgimiento de un espacio, el bosque, inestable y misterioso, donde los cuestionamientos se acumulan: “¿Me escuchas?, ¿Qué esperas?, ¿Dónde estás?, ¿Estáis locos?”

En el final del capítulo VI, León ya sabe que si Cécile se traslada a París, la

pierde, porque lejos de Roma se vuelve como las otras, pierde sus poderes de “intermediaria” que la identificaban con la mujer-ángel de los stilnovistas.

En el capítulo VIII, agitado, con el cuerpo hormigueante de fatiga, agujoneado bruscamente hacia regiones de recuerdos y de proyectos que quiere evitar, se siente arrastrado a una transformación cuyos límites desconoce y carece de control sobre un trabajo que se cumple en él y destruye la decisión que creía poseer. Cambia su visión de Cécile y cambia su visión del mito romano, pleno de ambigüedades cuando se encarna en ella:

Tan poderoso durante siglos en todos los sueños europeos, el recuerdo del Imperio es actualmente una figura insuficiente para designar el futuro de este mundo, que se ha vuelto mucho más vasto para cada uno de nosotros y distribuido muy de otra manera.¹⁰

Con lágrimas de decepción se pregunta “cómo podía hacer comprender a Cécile y hacerse perdonar la mentira que fue este amor, sino quizás, por ese libro en el cual ella deberá aparecer en toda su belleza, adornada con esa gloria romana que sabe reflejar tan bien.”¹¹ En el final de *La Vita Nuova* también Dante promete escribir un libro, *La Commedia*, en el cual espera decir de Beatriz lo que nunca de nadie se ha dicho:

...se me apareció una maravillosa visión en la cual vi cosas que me indujeron a no hablar más de aquella bendita mujer hasta tanto que pudiese tratar de ella más dignamente (...) Así pues, si le place a aquél por quien toda cosa vive que mi vida dure algunos años, espero decir de ella lo que nunca de nadie se ha dicho.¹²

El viaje ha terminado. El tren entra en Stazione Termini, León recoge su valija y el libro que compró antes de partir y que nunca leyó; abandona el compartimiento del tren y proyecta al lector hacia ese “libro futuro y necesario cuya forma sostiene en la mano” donde intentará revivir, como Dante, “ese episodio crucial de su aventura”.¹³

Citar

La cita se presenta como una de las formas del trabajo intertextual e importa señalar el aporte específico de esta manera particular de evocación de los textos.

Para Gerard Genette (1982) la transtextualidad o trascendencia textual del texto es “todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros textos”. La cita está incluida en una de las cinco relaciones transtextuales y se la define como “la relación de copresencia entre dos o más textos,” presencia explícita y literal, con comillas o sin indicación de origen (Este último caso lo denomina Julia Kristeva “prélevement”). En la misma clasificación citada, Genette incluye el plagio, préstamo no declarado, y la alusión, la menos explícita de las tres, cuyo reconocimiento depende de la competencia del lector.

Por su parte, Julia Kristeva (1970) ve la intertextualidad (a ella debemos el nombre) como “un cruce de enunciados, tomados de otros textos.” En *Le texte du roman*, la autora organizó su definición de intertextualidad alrededor de la noción de relación y la precisó con la de la naturaleza transformacional de esa relación: “El cruce y la modificación recíproca de las unidades pertenecientes a textos diferentes” (en la vulgarización pedagógica, la idea de relación se vio privilegiada con respecto a la de transformación). El libro de Antoine Compagnon, ya citado, *La seconde main ou le travail de la citation*, continúa la perspectiva señalada por Kristeva y define la cita como “répétition d’une unité de discours dans une autre discours”.¹⁴

Pierre Brunel (1989), en su artículo “Le fait comparatiste”, incluido en *Précis de Littérature comparée*, enuncia tres leyes: emergencia, flexibilidad e irradiación, que sistematizan la presencia de “elementos extranjeros” y esta presencia “constituye el hecho comparatista”. La palabra “extranjero” hace referencia a un “ailleurs”, a la presencia de “un autre” en el texto, que puede darse como una palabra en otro idioma, como presencia artística o literaria o como elemento mitológico. En la ley de flexibilidad se refiere a las modificaciones, causales o no, con que aparece el elemento citado, y al juego voluntario sobre las prácticas de la ambigüedad.

Para Pierre Brunel nunca se produce una asimilación total: “Chacun des éléments est lourd de la signification du contexte dont il est arraché”. Lo que Julia Kristeva denomina “insistencia del sentido”, Pierre Brunel prefiere llamarlo “la resistance” del elemento citado, porque “l’élément étranger est pourtant résistant dans le texte: il arrête le regard, il pose une question, il maintient une présence autre”.¹⁵ El derecho a la modulación es el derecho a “porter sur le texte un regard singulier”. Roland Barthes lo expresó así en su *S/Z*: “Des sens peuvent bien être oubliés, mais seulement si l’on a choisi de porter sur le texte un regard singulier”.¹⁶

46 47

En cuanto a la irradiación puede ser intensa, evidente, secreta, latente o destructora, amenazadora, en el texto y para el texto.

La cita tiene marcas que la aíslan por diferenciación visual: diferencias en el tipo, el formato de los caracteres tipográficos, subrayados, comillas, paréntesis. Esas marcas, cuando existen, agregan un efecto de estructuración de la página impresa.

Según Bruno Gelas (1978), en los textos de vanguardia la cita no funciona como autorización de la palabra citante, sino como autorización para hablar, y la compara con la invocación a las Musas en la poesía tradicional; la denomina “citation-appel”, cita-invocación, cuyo rol no es parafrástico sino inaugural y de producción de nuevos significados.

Otras funciones tradicionales de la cita son la producción y la evaluación. El discurso citante puede evaluar positiva o negativamente al texto citado, demostrar su validez, adherir a él o desautorizarlo, como en la parodia.

Conclusión

Por la cita, el texto funciona como una vasta operación de recuerdo, se abre a otra cosa. Tomada de otro contexto, la cita del verso del soneto de Guido Cavalcanti irradia desde una herencia cultural, pertenece a un conjunto de vastas lecturas formadoras del mundo occidental, en este caso desde la poesía del amor cortés, los stilnovistas, Petrarca y sus continuadores, inevitablemente reelaborados en la conciencia del lector a través del amor romántico y las posteriores relecturas del siglo XX.

La figura de este maestro del “dolce stil nuovo” está rodeada de fascinación singular. Boccaccio lo presenta para la posteridad como “uno de los mejores líricos del mundo y óptimo filósofo natural”. En su lírica amorosa, en la que el éxtasis ante la “donna” se tiñe siempre de la condición dramática y dolorosa del conflicto y la tensión espiritual, el amor es:

tormento disperato e fero

che strugg’ e dole e ‘ncende e amareggia. (Balada XXXIV)

En su obra poética es evidente que “la transfiguración de la mujer queda enclaustrada en un silencio meditativo”, dice E. Momigliano, en una melancolía casi premoderna. El soneto del cual Michel Butor ha tomado la cita es “Che è questa che ven, ch’ ogn’ om la mira”, poesía de la luminosa aparición de la mujer, de aquel temblor de claridad que vibra en el aire, “donna” como fulguración de luz, que sin embargo culmina, en el terceto final, con una de las claves del sentimiento dramático de Guido Cavalcanti: la insuficiencia de la razón para alcanzar los vértices del conocimiento. La suya es poesía del sentimiento que hace “tremar la mente di paura” (Soneto XXXIII), poesía del presentimiento de la muerte.

Extraído de este contexto, destruido parcialmente, al insertarse en el capítulo IV de la novela de Butor produce una atmósfera de admiración y de alabanza de Cécile, débil momento de ilusión confrontado luego con la figura martilleante del montero mayo, “Le Grand Veneur”, en el espacio marginal e incierto del bosque de Fontainebleau.

¹ Magazine Littéraire, No. 306. 1993.

² Título del libro de A. Goldmann, *Rêves d’amour perdus*. Paris: Denoel-Gonthier, 1984.

³ BUTOR M. *La modification*. Paris: Minuit, 1957. “des ombres impitoyablement ironiques dans leur silence et leurs balancements des précédents femmes de Barbe Bleu.” p. 18.

⁴ Id. p. 18. “de cette lézarde s’ accentuant de mois en mois.”

⁵ Id. p. 26. “un rajeunissement, un grand nettoyage de votre corps et de votre tête; ne devriez-vous pas en ressentir déjà les bienfaits et l’ exaltation?”

⁶ Id. p. 41. “toute cette demi-vie se refermait autour de vous comme une pince, comme les mains d’ un étrangleur, toute cette existence larvaire, crépusculaire, à laquelle vous alliez échapper enfin.”

⁷ Id. p. 120. “et si vous aviez connu à ce moment-là les poèmes de Cavalcanti, vous auriez dit que’ elle faisait trembler l’ air de clarté.”

⁸ Id. p. 157. “à ce dangereux brassage et remâchage de souvenirs.”

⁹ Id. p. 116. “et il vous semblait voir apparaître (...) la figure d’ un cavalier de très haute stature, vêtu des lambeaux d’ un habit superbe dont les rubans et les galons métalliques lui faisaient comme une chevelure de ternes flammes (...) la figure de ce grand veneur dont vous aviez même l’ impression d’ entendre la célèbre plainte: M’ entendez vous?”

¹⁰ Id. p. 277. “Si puissant pendant tant de siècles sur tous les rêves européens, le souvenir de l’ Empire est maintenant une figure insuffisante pour désigner l’ avenir de ce monde, devenu pour chacun de nous beaucoup plus vaste et tour autrement distribué.”

¹¹ Id. p. 279. “... comment pourai-je jamais lui faire comprendre et me pardonner le mensonge que fut cet amour, sinon peut-être par ce livre dans lequel elle devrait apparaître dans toute sa beauté, parée de cette gloire romaine qu’ elle sait si bien réfléchir.”

¹² ALIGHIERI, D. *La Vita Nuova, A cura di N. Sapegno*. Firenze: Sansoni, 1931. “...apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non ire più di questa benedetta, infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei (...) sì che, si piacere sarà di

colui a cui tutte le cose vivono, che la mia vita duri per alquanti anni, io spero di dicer di lei quello che mai non fu detto d' alcuna.”

¹³ BUTOR M. Op. cit. p. 283. “vers ce livre futur et nécessaire dont vous tenez la forme dans votre main.”

¹⁴ COMPAGNON, A. *La seconde main*. Paris: Seuil, 1979. p. 16.

¹⁵ BRUNEL, P. et CHEVREL, I. *Précis de Littérature Comparée*. Paris: P.U.F. 1989. p. 38.

¹⁶ BARTHES, R. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970. P. 57.

¹⁷ CAVALCANTI, G. *Poeti del dolce stil nuovo*. Firenze: Le Monnier, 1969.

Bibliografía

ALBÉRES, R. M.: *Michel Butor*. Paris: Albin Michel, 1964.

BRUNEL, P. et CHEVREL, I.: *Précis de Littérature Comparée*. Paris: P. U. F. 1989.

COMPAGNON, A.: *La seconde main*. Paris: Seuil, 1979.

DALLENBACH, L.: *Le récit spéculaire*. Paris: Seuil, 1977.

GELAS, B.: “Éléments pour une étude de la citation.” en: *Linguistique et Sémiologie*. No. 6, 1978.

GENETTE, G.: *Palimpsestes*. Paris, Seuil, 1982.

JANVIER, L.: *Une parole exigeante. Le nouveau roman*. Paris: Minuit, 1964.

KRISTEVA, J.: *Le texte du roman*. Paris: Mouton, 1970.

PAGEAUX, D-H.: *La littérature générale et comparée*. Paris, A. Colin, 1979.

RICARDOU, J.: *Le nouveau roman*. Paris: Seuil, 1990.

SPITZER, L.: Quelques aspects de la technique des romans de M. Butor” en: *Archivum Linguisticum*, No. 13, 1962.

VAN ROSSUM-GUYOM, F.: *Critique du roman*. Paris: Gallimard, 1970.