



REVISTA D'ESTUDIS COMPARATIUS. ART, LITERATURA, PENSAMENT

---

ISSN 2013-7761

VOL 08 TARDOR '13

---









---

FORMA  
Revista d'Estudis Comparatius  
Art, Literatura, Pensament

Coordinador: Sergi Sancho

---

Vol 08  
Tardor '13

La revista FORMA és una publicació gestionada per estudiants del Màster en Estudis Comparatius d'Art, Literatura i Pensament i del Doctorat en Humanitats de la UNIVERSITAT POMPEU FABRA.

<http://www.upf.edu/forma>

© Els drets d'autor dels textos publicats estan subjectes a la normativa Creative Commons 3.0.

Amb el suport de l'Institut Universitari de Cultura i del Departament d'Humanitats de la UNIVERSITAT POMPEU FABRA.

REVISTA FORMA 2013



/INTRODUCCIÓ

---

- SANCHO FIBLA, Sergi:  
Las sílabas del tiempo. En torno al libro y sus imágenes 09

//COL·LABORACIONS

---

- PUJADAS, Anna:  
*Hipnagogoscopi*. El llibre multimèdia com a imatge-planxa 17

///ENTREVISTA

---

- SANCHO FIBLA, Sergi: "Las edades del libro".  
Entrevista a Fernando Rodríguez de la Flor 27

////ARTICLES

---

- CASTRO HERNÁNDEZ, Pablo: Libros de viajes y  
espacios narrativos a finales de la Edad Media 39

- GARCÍA RODRÍGUEZ, Matías: El libro como palimpsesto  
de la memoria en las obras de Enrique Vila-Matas  
y Georges Perec. Lo serial, lo abierto y la escritura 55

- GILBERT, Bennet: Yet another crisis of the book 65

- GONZÁLEZ, Ana Cecilia: Perspectivas feministas  
sobre el libro: el registro autobiográfico como  
paradigma del pensamiento feminista 81

- GREGORY, Wallerick: La place des images dans  
une collection de voyages:  
le cas des *Grands voyages* des De Bry 97

- MARTIN, Côme: Littérature visuelle et matérialité du livre.  
Jonathan Safran Foer, Tom Phillips et Chris Ware  
à l'aune du livre d'artiste 115

- MONSEGU, Simon-Renaud: Les livres faits  
de pierre et de peinture. Huysmans et la cathédrale 129

/////RESSENYES

---

- ROJAS CASTRO, Antonio: Las narrativas transmedia:  
una oportunidad para las humanidades en la era digital 141





//LAS SÍLABAS DEL TIEMPO.  
EN TORNO AL LIBRO Y SUS IMÁGENES//

---

SERGI SANCHO FIBLA  
UNIVERSITAT POMPEU FABRA  
SPAIN

///

PALABRAS CLAVE: Libro, imagen, lectoescritura, historia del libro, giro visual, era digital, Dante, legibilidad, *mise-en-page*, mnemotecnia, metáforas del libro.

KEYWORDS: Book, image, Literacy, Book History, Visual Turn, Digital Age, Dante, Legibility, Page Layout, Mnemonics, Book Metaphors.

///

That our intent and purpose, therefore, may be known to posterity as well as to our contemporaries; and that we may for ever stop the perverse tongues of gossipers as far as we are concerned, we have published a little treatise... [that] will purge from the accusation of excess the love we have held towards books (De Bury, 1960 [1345]: 13).

“Exceso de devoción hacia el libro”, reza el célebre *Philobiblon*: “Amorem quem ad libros habuimus, ab excessu purgabit, devotionis intentae propositum propalabit”. Richard de Bury lanza, ya desde este prólogo, una contienda a aquéllos que ven algo de “excesivo” en el amor al códice. La fanática acometida del obispo de Durham es la de un entusiasta y fetichista que ama el objeto de devoción tanto como la veneración en sí. En Occidente esta bibliofilia se contagiará a través de los siglos sin vacuna<sup>1</sup> hasta que el

---

<sup>1</sup> Es célebre la carta de Petrarca a Giovanni dell’Incisa en la que expresa: “Ma perché adesso non creda che sia totalmente libero da colpe, ti dirò che mi possiede una passione insaziabile che sino ad oggi non ho saputo né voluto frenare: mi lusingo infatti che non possa essere disonesto il desiderio di cose oneste. Vuoi dunque sapere la mia malattia? Non so saziarmi di libri” [Lib III, 18] (Dotti, 1978).

mismo fervor se anquilose por hartazgo (véase Somner, 1933 y Dibdin, 1876). En efecto, durante los siglos XX y XXI el libro se proyecta en su misma imagen, se agota a sí mismo al entrar en un recogimiento melancólico de épocas pasadas y se museiza una relación que anteriormente fue vivida a flor de página. La imagen queda ahora colgada allí, en el espacio heterotópico de la pared del museo, cual ídolo retirado del devoto, como *senhal* apartado del amante.

La raíz de esta veneración es difícil de precisar cuál fue, aunque sin duda algo tendrá que ver la idea medieval de libro como “totalidad” (Derrida: 1976), como *summa*<sup>2</sup>, como receptáculo babélico de todo lo creado y lo potencialmente existente<sup>3</sup>. De ahí, de hecho, se entiende la fastuosidad y exuberancia de sus representaciones en la iconografía cristiana<sup>4</sup>. Por otro lado, no es menos cierto que esta idea de totalidad derivó, debido al propio formato del códice, en una dinámica metafórica de interioridad y exterioridad. Así, la experiencia fue transcrita en el “libro de la vida” –ya presente en el Antiguo Testamento y el Apocalipsis (Curtius, 1953: 302-347; Jager, 2000: 9-26)- asociando lo temporal a lo escrito, incorporando al devenir un carácter eminentemente escritural e incluso narrativo. Al mismo tiempo, será también la metáfora libresca la que procure una imagen emancipadora de la subjetividad (el libro interior/ de la memoria/ del corazón)<sup>5</sup>. En este sentido podemos entender igualmente el maridaje entre el libro y el espacio íntimo de afianzamiento de la identidad que, como demuestra Ana Cecilia González en su artículo “Perspectivas feministas sobre el libro”, puede ser entendido asimismo como espacio de subversión en el contexto de la autobiografía moderna y contemporánea.

Al mismo tiempo, y volviendo al Medioevo, hay que considerar que este volumen interior era en todo caso entendido como reflejo del libro de Dios, la palabra divina:

You have extended like a skin the firmament of your Book, your harmonious discourses, over us by the ministry of mortals... Let the angels, your supercelestial people, praise your name. They have no need to look upon this firmament, to know through reading your word. For they always see your face, and read there without the syllables of time your eternal will. They read, they choose, they love. They are always reading... the changelessness of your counsel. (San Agustín de Hipona, *Confesiones*, XIII, 15).

<sup>2</sup> Cavallo atribuye al éxito de los cuerpos misceláneos durante la Edad Media el hecho de que el libro se convirtiese en símbolo del saber: “Il libro finisce, così, con il racchiudere e rappresentare tutto il sapere, anche se (o forse proprio perché) è un tipo di libro non unitario, ma anzi è incoerente, disorganico, ridotto a puro e semplice contenitore di testi eterogenei” (1990: 56; véase también Petrucci: 1986).

<sup>3</sup> Por ejemplo, Robert Grabes clasifica los tipos de *specula* dependiendo de si muestran las cosas tal cual son (enciclopédicos), como deberían ser (morales), como serán (reveladores), o como parecen en la imaginación del autor (fantásticos) (1982: 39).

<sup>4</sup> “Toute la richesse de la peinture médiévale, toute l’ordonnance de la tradition iconographique chrétienne, toute l’abondance au langage ornemental, toute la préciosité de l’or, de l’argent et des pigments rares comme le lapis-lazuli ou la pourpre trouvent leur place dans la décoration du livre sacré afin de glorifier la parole de Dieu” (Xénia Muratova en Barral i Altet, 2003: 507-8).

<sup>5</sup> Si bien en la tradición cristiana había un libro en el que se inscribían los pecados y faltas, es a partir de San Agustín (vigésimo volumen del *Civitas Dei*, que el “libro de la vida” con el que el lector se había familiarizado desde antiguo, muta a *liber vitae uniuscuiusque* (véase Gellrich, 1985).

Leer “sine syllabis temporum” tal como lo formula el obispo de Hipona ha podido ser entendido por algunas mentes medievales y modernas como un privilegio exclusivamente angélico que disonaba de la actividad sensual a la que enfrentaba los – pocos- lectores con el terrenal volumen del día a día. No obstante, si bien en la cita es obvia la circunscripción entre lo eterno y lo perecedero, no es menos cierto que la acción es compartida por las criaturas tangibles y las *supracelestes*. La práctica de conocer [*cognoscere*] -el mundo, la deidad, la verdad- es atribuida a la lectoescritura porque, en efecto, el mundo se lee. Es de este mismo modo como Dante imagina el universo y todo lo creado: un libro desencuadernado [*squadernato*], -metáfora que a una mente contemporánea podría evocar la fuerza expansiva del Big Bang- y al mismo tiempo reunido en el volumen aléfhico, mínimo y paradójicamente sumario de todo lo existente (Par. XXXIII, 86-7). El libro se convierte así en la “forma universal” (XXXIII, 91), la estructura del cosmos que coincide con la misma *obra* escrita por el poeta florentino y en la cual “pusieron mano cielo y tierra” (XXV, 2).

Este acto de “apalabramiento” y legibilidad del mundo,<sup>6</sup> estudiado en un primer estadio por Curtius (1953: 302-347) y luego por Blumenberg (1979), entre otros; no sólo decreta un modo de aprehender la realidad, sino que establece y arraiga un sistema cognitivo muy concreto. No se trata tan sólo de leer la realidad como uno de los modos de aprehenderla –como si pudiera ser también vista en una pintura, por ejemplo- sino que la lectura deviene *el* único modo de percepción y conocimiento. Es ilustrativo en este sentido, el artículo de Simon-Renaud Monsegu, “Les livres faits de pierre et de peinture”, en el que se nos muestra cómo las diferentes formas –imagen, arquitectura, escultura- parecen investidas de poder textual, tomando forma de página, poema, relato, descripción, etc. Se conoce pues, leyendo; así como se vive leyendo. Pablo Castro nos expone en su texto “Libros de viajes y espacios narrativos a finales de la Edad Media” que, en efecto, incluso la vida medieval podía ser percibida en términos narrativos: el hombre concebido como *homo viator* recorre-hojea su itinerario vital tal como se ve en los *récits allégoriques* tan caros de su época.

Pero volviendo irremediabilmente a Dante y a la mencionada metáfora de Paradiso XXXIII, es necesario añadir que el movimiento de ruptura de los límites del volumen [*squadernare*] es también una hipérbol del movimiento de apertura del códice. La imagen bigbanguiana reverbera en el movimiento del firmamento en Isaías 34,4 el cual se repliega –se enrolla como un papiro- sellando el fin del mundo: *Et caelum recessit sicut liber involutus*. Porque la fuerza aniquiladora es la clausura y en cambio el nervio creador es, especularmente, la apertura, toda una actividad performativa de lectura en este contexto. Esta experiencia de abrir el volumen, excelentemente estudiada por J. Hamburger, comprende toda una idea de revelación, al mismo tiempo que infunde a la lectura un carácter más visual que oral. El códice se descubre a los ojos del lector-espectador como una *mirabilia* mucho más de lo que podía hacerlo el rollo anteriormente (Hamburger, 2010: 27, 41).

De esta permuta, según Ilich, la lectura deviene una actividad silenciosa (1991: 107), caracterizada por trenzar un tiempo interior reflexivo, mientras que el vértigo de la imagen, al menos el de nuestra época, nos desborda e imposibilita la reflexión y la

<sup>6</sup> En este sentido, es interesante el concepto de “emparaulament del món” del pensador y antropólogo Lluís Duch (Véase Mèlich et al., 2011).

construcción de significado. Por otra parte, a la luz de tales características, parece inevitable que lo textual se asocie al placer ocioso de la lectura y se abandone a un intelectualismo fetichista o melancólico, replegado ya a las altas esferas de la cultura. Pues en efecto, así como leemos el cuerpo del mundo, también el libro ha sido visto metafórica y fácticamente como una extensión del cuerpo (Warwick y O'Brien, 1997) en tanto que materialidad creadora de presencia. Es en esta línea que el artículo “Littérature visuelle et matérialité du livre” puede ser entendido. Allí Côme Martin nos propone estudiar la filiación entre el libro de artista y algunas novelas contemporáneas en lengua inglesa. La corporalidad libresca está intrincada con su contenido hasta formar un *continuum* indisociable. No obstante, no se trata ni mucho menos de un tema tan sólo vinculado a la deriva visual de la más reciente literatura. Bennet Gilbert nos hace ver, desde una perspectiva de la historia cultural, cómo esta corporalidad resulta importante como creadora de sentido en el complejo espacio de tiempo entre la aparición de la imprenta y el giro visual del siglo XX. En “Yet Another Crisis of the Book” vemos de qué manera la encuadernación se articula también en la constelación de ideas de una época.

Empero, lo corporal del texto adquiere una importancia capital cuando hablamos de los códices manuscritos. La lectura digital e incluso el simulacro de la biblioteca-museo se aleja claramente del sitio de performance de, por ejemplo, el *scriptorium* y la biblioteca medieval, donde los libros eran marcados, garabateados, comentados, “masticados”, desgarrados, etc. En la era electrónica se produce en cambio una dispersión/fragmentación de la lectoescritura, cuyo carácter líquido provoca la inevitable pérdida de los componentes sensoriales que ahora, el intelectual desarmado y taciturno, proyecta en sus ensoñadas fantasías:

For when I open a medieval manuscript, and this is different from opening a printed book, I am conscious not only of the manu-script, the bodily handling of materials in production, writing, illumination, but also how in its subsequent reception, the parchment has been penetrated; how it has acquired grease-stains, thumb-marks, erasures, drops of sweat; suffered places where images have been kissed away by devout lips or holes from various eating animals. In short, humans, animals, and insects have left the imprints of countless bodies upon it. Every book is a relic of countless bodily ejaculations (Camille, 1997: 41-42).

Por otro lado, también los diferentes cambios de formato de lo escrito han determinado la aproximación antropológica a la lectura. El códice se prestaba mejor a la ilustración que el *rotulus* o el pergamino<sup>7</sup> y, por su naturaleza casi díptica, se brinda asimismo a sistemas de organización taxonómicos de oposición simétrica (Hamburger, Schmitt, 1989). Como respuesta a tal efecto, la página —o mejor dicho, la imagen de la página, que en muchos casos ha representado metonímicamente al libro en sí, y por extensión, al conocimiento- experimenta un cambio contundente. Como ha demostrado Ivan Illich, durante los siglos XII y XIII se desarrolla una variación fundamental de lo legible a lo visible, en la que la disposición de los elementos sobre la página adquiere un valor

---

<sup>7</sup> “La surface du parchemin était davantage adaptée aux pigments opaques que celle du papyrus, ce qui explique pourquoi la plupart des images des fragments de rouleaux de papyrus datant de l’Antiquité à avoir survécu sont de simple dessins au trait et non des illustrations très élaborées” (Hamburger, 2010: 41-42).

significativo, al tiempo que ésta pasa de ser recitada como partitura, a ser vista en tanto que pantalla<sup>8</sup>. De este modo, la página escolástica será la mesa de disección/estudio en la que se distribuirá el conocimiento y la investigación durante los siglos sucesivos.

Como consecuencia de este cambio, la arquitectura visual de la *ordinatio* (Parkes, 1976), la *dispositio* del texto y la mnemotecnia<sup>9</sup> adquirirán una relevancia excepcional. Así, se desarrollará la imagen primigenia de la *tabula rasa* para construir todo un modelo canónico de cognición<sup>10</sup>. No obstante, tampoco hay que olvidar que este prototipo de *mise-en-page* es vital para entender, ya en siglo XX, la pirueta del papel a la pantalla. La referencia bidimensional, cuadrada y ópticamente distribuida en partes será idéntica, aunque es evidente que la digitalización sobrevendrá, a finales de siglo, como el último avatar de la decontextualización y dematerialización de los textos. Los nuevos modos de presentación de, por ejemplo, el hipertexto -que podría tener sus raíces en las glosas y comentarios de los códices- es el paradigma de tal proceso, pues agujerea el cuerpo del texto con brechas entretejidas, licuando así la práctica de la lectura<sup>11</sup>.

Sin embargo estos nuevos usos del texto parecen ir en consonancia con los signos del tiempo –con las edades del libro, como señala Rodríguez de la Flor. La idea del infinito obliga, como hizo Borges, a imaginar el universo quizás más como una biblioteca que como un volumen. Con ello, la legibilidad de la realidad vira hacia un sistema googleiano, automático y cabalístico de lectura<sup>12</sup>; al mismo tiempo que combina también una accesibilidad democratizada como nunca con un índice de acción (manipulación, copia, nueva creación) que sólo mucho tiempo atrás existió.

Ese futuro continuamente demorado durante las últimas décadas, ha caído al fin como una espada de Damocles, sembrando lo que algunos llamarán el caos y otros, como Rodríguez de la Flor, una época de contornos indefinidos. Entre tal confusión, la idea de este número era la de vertebrar una colección de estudios que, al tiempo que reverberasen en la genealogía que acabamos de desgranar, proyectasen luz sobre las imágenes desdibujadas del actual horizonte de “lo escrito”. El reto no era fácil: recoger los restos, las huellas de esos límites del volumen que, ahora sí, en pleno siglo XXI, se encuentran *squadernat[i]* –desencuadernados, explosionados, disueltos- por el universo.

<sup>8</sup> “El rollo antiguo se desplegaba como la voz, como la vida, del principio al fin, sin que sus extremos fueran perceptibles simultáneamente. El códice engendra un Orden abstracto, indiscutible y totalmente presente, espacio microscópico autónomo” (Zumthor, 1994: 351). Para una historia del códice desde el rollo, véase Rouse, 1991.

<sup>9</sup> “One of the master tropes of *memoria* is that memory is like a waxed tablet, or later in manuscript cultures, like the page of a parchment [...] The physical book’s surfaces provide “support” for the laid-out page, including its decoration and punctuation, and these features in turn, <support> the memory of a reader by providing visual cues to the <contents> of a work [...] that can be <placed> away in memory” (Carruthers, 1990: 3-4).

<sup>10</sup> El “Incipit” de la *Vita Nova* de Dante podría servir de paradigma para este modelo (véase Sterzi, 2009).

<sup>11</sup> “La discontinuité de la lecture et la disparition du texte derrière une enfilade de sortes de cadrans perforés par les liens hypertexte produisent un effet de perte permanente” (Ducard, 2002: 125).

<sup>12</sup> Es en este sentido que podemos entender el artículo de Matías García Rodríguez “El libro como palimpsesto”, en el cual se articula el concepto de lo serial y la literatura. Allí vemos cómo toda organización serial constituye un fenómeno cuasi-cósmico, proyectando un sistema con una disparidad interna total en el que cada elemento conforma una historia de pleno derecho. El único sentido de la forma en la literatura contemporánea es el exceso en sus confines y el movimiento que éstos producen.

## ///BIBLIOGRAFÍA///

- BARRAL I ALTET, X. *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- BLUMENBERG, H. *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- CAMILLE, M. "The Book as Flesh and Fetish in Richard de Bury's *Philobiblon*". Warwick, D y O'Brien, K. *The Book and the Body*; Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1997.
- CARRUTHERS, M. *The Book of Memory A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge: CUP, 1990.
- CURTIUS, E. *European Literature and the Latin Middle Ages*. New York: Harper & Row, 1953.
- DE BURY, R. *Philobiblon*, ed. and trans. E. C. Thomas, ed. with foreword by Michael Maclagan. Oxford: Blackwell, 1960.
- DERRIDA, J. *Of Grammatology*, trad. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.
- DOTTI, U. *Epistole di Francesco Petrarca*. Torino: Einaudi, 1978.
- DUCARD, D. "De mémoire d'hypertexte". *Communication et langages*, vol. 131, 2002, pp.81-91.
- GELLRICH, J. M. *The Idea of the Book in the Middle Ages: Language Theory, Mythology, and Fiction*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985.
- GRABES, H. *The mutable glass. Mirror-imagery in titles and texts of the Middle Ages and the English Renaissance*. New York: CUP, 1982.
- HAMBURGER, J. *Ouvertures. La double page dans les manuscrits enluminés du Moyen Âge*. Paris: Les Presses du réel, 2010.
- ILICH, I. *Du lisible au visible : la naissance du texte. Un commentaire du Didascalion de Hughes de Saint-Victor*. Paris: Éditions du Cerf, 1991.
- JAGER, E. *The Book of the Heart*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- MÈLICH, J-C., MORETA, I., VEGA, A. *Emparaular el món. El pensament antropològic de Lluís Duch*. Barcelona: Fragmenta, 2011.
- PARKES, M. B. "The influence of the Concepts of *Ordinatio* and *Compilatio* on the Development of the Book". In Alexander, J. J. G y Bigson, M. T. *Medieval Learning and Literature. Essay presented to Richard William Hunt*. London: Oxford University Press, 1976, pp.115-144.
- PETRUCCI, A. *Dal libro unitario al libro miscellaneo*. Roma-Bari: Laterza, 1986.
- ROUSE, R. H. *Statim invenire: Schools Preachers, and New Attitudes to the Page. Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- SCHMITT, J-C. 1989. "Les images classificatrices". *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 147:1, Genève, Librairie Droz, p. 311-341.
- STERZI, "E. Incipit (explicit) Vita Nova. Dante Alighieri e o livro da memória". *Critica Cultural*, Vol. 4, 2., pp.13-33.
- WARWICK, D Y O'BRIEN, K. *The Book and the Body*; Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1997.
- ZUMTHOR, P. *La medida del mundo*. Madrid: Cátedra, 1994.

//COL·LABORACIONES







//HIPNAGOGOSCOPI.  
EL LLIBRE MULTIMÈDIA COM A IMATGE-PLANXA//

-----  
HIPNAGOGOSCOPI. MULTIMEDIA BOOKS AS SPRITE SHEETS  
SUBMISSION DATE: 26/04/2013 //ACCEPTANCE DATE: 04/07/2013 (pp. 17-24)

ANNA PUJADAS  
UNIVERSITAT POMPEU FABRA  
SPAIN  
anna.pujadas@upf.edu

///

KEYWORDS: llibre, digital, imatge, intermèdia, multimèdia, hipertext.

SUMMARY: El multimèdia està afectant severament els mitjans de comunicació conduint-los vers la integració de tots els missatges en un model cognitiu comú. El mateix mitjà (TV, ràdio, llibre) pot suportar modes diferents (escrit, oral, vídeo) provocant la confusió dels codis. També a l'inrevés, diferents mitjans (TV, ràdio, llibre) poden suportar el mateix mode (escrit, oral o vídeo) generant equivalències de codis. Aquest assaig explora què passa quan el multimèdia s'aplica al llibre. Perquè potser aleshores la integració entre mitjans i modes en una unitat indiferenciada destrueix la jerarquia de la informació i la dualitat entre significat i significant.

KEYWORDS: Book, Digital, image, Intermedia, Multimedia, Hypertext.

ABSTRACT: The multimedia is strongly affecting the mass media leading them to the integration of all messages into a common cognitive model. The same media (TV, radio, book) can support different modes (written, oral, video), causing confusion between codes. Also conversely, different media (TV, radio, book) can support the same modes (written, oral or video) generating equivalence between codes. This paper explores what happens when the multimedia is applied to the book. Because perhaps then, the integration of media and modes in an undifferentiated unity kills the informational hierarchy and the duality between signified and signifier.

///

Estic connectat al *GoogleBooks* llegint un llibre titulat *La biblioteca digital*. Em puja la coberta: veig el títol, tipografia de pal sec i sense majúscules; a sota, hi ha un joc tipogràfic a manera de poesia visual tosca, la “b” i la “d” de “biblioteca” i de “digital” encarades com si fossin unes ulleres envoltades d'una mena d'aura flotant i, en el vidre d'aquestes “lletres òptiques”, una il·lustració del que sembla el fragment d'una pantalla d'ordinador en la qual hi ha projectat un llibre digital. Un joc de miralls infinit en el que floto mentalment perdent els límits entre realitat i simulacre. A dalt d'aquesta portada de llibre virtual, en la part superior de la pantalla del meu ordinador, apareixen uns pictogrames mòbils que semblen ser una publicitat d'una obra de teatre. A l'esquerra, en el menú vertical lateral, hi ha unes il·lustracions de pantalles d'ordinador que m'inciten a comprar llibres a *GooglePlay*. Escolto la ràdio; tinc l'ordinador sobre la taula i la veig envoltant-lo; també percebo la meua mà fent patinar el ratolí; sento com frega; tinc el mòbil a prop (està sonant perquè la pantalla es va il·luminant intermitentment); i més enllà veig una part de l'habitació; i encara la finestra mig oberta amb reflexes al vidre i a través de la qual s'entreveuen els arbres fruiters i el cel i un fragment de cable elèctric i quelcom que sembla l'estela d'un avió que acaba de passar (això és molt habitual al Llobregat).

Aquesta experiència perceptiva aquí detallada ens remet a la cèlebre descripció de la seva percepció del fenomenòleg Edmund Husserl. És el 1910 i el filòsof des de la seva casa de Göttingen està escrivint *Idees relatives a una fenomenologia pura*, manuscrit que fa anys que treballa i que ha reprès i refet sovint. És primavera i el filòsof veu un arbre al fons del jardí, també percep el seu escriptori i, en un altre escrit, hi té una ampolla de cervesa bruna al damunt (deu ser habitual al Leine). Estem a l'apartat § 41 de la secció II d'*Idees* en el qual Husserl descriu la seva taula de treball. Explica que la taula que percep no la veu per tots els costats i que la sèrie de mirades que per percebre-la per tots els costats li hauria de dirigir és infinita. Clarifica que la taula se li dona a la percepció parcialment, relativament, perquè els aspectes que li ofereix depenen de la seva situació, així com la música del violí depèn, tal com la sentim, del lloc on estem situats a la sala de concerts. Per tant, Husserl sosté que aquest món i cadascuna de les seves parts manca de ser absolut i només posseeix una existència relativa a la consciència davant de la qual és objecte. La unitat de les coses és un divers sistema de contínues aparences i matisos nascut de la fusió de la percepció i el record que en tenim d'aquesta (Husserl, 1962: 93).

Quantes vegades els estudiosos deuen haver referit aquest apartat § 41 per parlar de cubisme i, en general, de la concepció espacial moderna feta de fragmentacions espai-temporals sintetitzades conceptualment per una consciència? I tanmateix ara, que en el centre del meu acte perceptiu hi ha la pantalla de l'ordinador, sento que alguna cosa ha canviat. Perquè la meua mirada llisca per cadascun dels elements que conformen les pàgines virtuals d'aquest espai cibernètic fet de llum, sense profunditat de camp i en cap cas em plantejo de veure aquestes “coses” per “diversos costats” com escriu Husserl, ni sembla que em manquin aspectes o matisos per completar la meua percepció. I aquesta pantalla, aquest vidre que aplanava sembla contaminar tot el que veig i patino de la pantalla a la resta de realitats sense interrupció com si estigués davant d'una pintura de Richard Estes, posem les cèlebres “Telephone Booths” (1968)<sup>1</sup> on tinc la visió conjunta de

<sup>1</sup> Visible en línia a la col·lecció permanent del Museu Thyssen-Bornemisza. Recuperat 24 abril 2013 des de [http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha\\_obra/382](http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_obra/382).

l'interior de les cabines, superposada al que hi ha més enllà gràcies als reflexes sobre els muntants d'acer i en els mateixos vidres de les portes.

Richard Estes neutralitza expressament qualsevol sensació de jerarquia perceptiva espacial en funció de la distància fent que tot estigui igualment “enfocat”. Es dóna el mateix valor de definició als detalls dels primers plans que als plans profunds. El mateix artista ho justifica: “No me gusta que ciertas cosas aparezcan desenfocadas y otras enfocadas, ya que esto marca de forma muy específica lo que se supone que uno debería mirar, cosa que yo intento evitar. Quiero que uno lo mire todo. Todo está en el punto de mira” (Chase & McBrunet, 1972: 79-80). El resultat d'aquesta superposició d'imatges és tan ambigua que impedeix una interpretació clara de la situació de cada “cosa” i de la posició relativa de les unes respecte les altres, essent la fragmentació, la simultaneïtat i l'ambigüitat els elements característics.

A aquesta percepció frontal, formada per capes, d'equilibri dinàmic, lliscant, amb tensió perifèrica, no jeràrquica que estratifica en un flux d'imatges que no ens permet una observació analítica i que no podem aturar, els arquitectes l'anomenen “pla transparent”, en cinema Deleuze en diu “image cristal”, i en el camp de l'art va ser Marcel Duchamp, el que a principis del segle XX va provocar una nova manera d'entendre la relació entre l'observador i la seva obra amb el “Gran vidre” (1915). En el terreny de la pintura, el seu immediat precedent va ser l'impressionisme de Monet, que culmina amb els motius liquats, aigualits, els nenúfars reflectits en la superfície del riu al seu jardí de Giverny; i l'impressionisme de Manet, que es resumeix en el quadre “Un bar aux Folies Bergère” (1881). La seva pintura de traç ràpid està al servei d'una immobilitat latent, en una espècie de “glaciació” del pictòric (Michel Fried). Més enllà de la imatge especular, tot queda igualat, les ampolles de xampany, de cervesa rossa i de licor de menta, les mandarines i les pàl·lides roses sobre un gerro, i per descomptat tot allò que es reflecteix en el mirall (l'home del barret i una habitació plena de gent, moviment i brillantor) (Guasch, 2011: 94).

Estem davant la presència d'una tensió viva, entre la realitat i el que ella implica, entre les dades materials i la seva interpretació. Amb aquesta pel·lícula vitrificadora que aixafa totes les coses contra una superfície que les iguala per contigüïtat s'obté una flexibilitat, una fluctuació a causa de la qual la relació entre significat i significant queda dinamitada, negant la rellevància d'una estructura que ordeni, eliminant la possibilitat d'una lectura conseqüent. I és justament perquè no es pot llegir que en art s'ha privilegiat aquesta manera de mirar que, es diu, ubica l'experiència subjectiva per sobre de qualsevol codificació preestablerta, permet diferents possibilitats de lectura i afavoreix les interpretacions individuals, estimula i impulsa la participació de l'usuari/espectador/observador que esdevé un factor/actor de la composició (Rowe & Slutzky, 1992: 136-139).

A la pàgina 10 del llibre digital titulat *La biblioteca digital* que llegia en iniciar aquest assaig, l'autora escriu: “El libro electrónico incorpora funciones que no estan presentes en el libro impreso. Entre ellas se encuentra la posibilidad de incluir otro tipo de imágenes o signos que sean interactivos, tridimensionales o contengan sonido” (Torres, 2005: 10). O sigui, el llibre digital ha assolit la qualitat multimèdia. Segons Manuel Castells el multimèdia indueix a la integració dels diversos missatges en un model cognitiu comú. El mateix mitjà (TV, ràdio, llibre) pot suportar modes diferents (escrit, oral, vídeo) provocant la confusió dels codis. També a l'inrevés, diferents mitjans

(TV, ràdio, llibre) poden suportar el mateix mode (escrit, oral o vídeo) generant equivalències de codis (Castells, 1998: 361). És una transformació tecnològica de dimensions històriques que integra diverses maneres de comunicació en una xarxa interactiva. Es forma un supertext i un metallenguatge (Castells, 1998: 19-20).

Tot això és clar, a causa del sorgiment de la tecnologia digital, que implica la traducció de la informació en un llenguatge numèric de 0s i 1s i que permet uniformitzar tots els modes (escrit, oral o vídeo) i amb ells tots els mitjans (literaris, publicitaris, lúdics) en un arxiu on aquestes tríades es poden emmagatzemar (codificar) per igual. La tecnologia digital arxivant numèricament “aplana” els modes de comunicació i els equipara propiciant la ficció que són intercanviables. Però tots sabem que el procés de captura i d’aparició d’un contingut marca una diferència. Que no és el mateix un text, que una fotografia, que un dibuix, que una filmació, que un so, que una notícia, que una pel·lícula que una pintura, cadascun d’ells es remet de manera diferent al real i ens facilita continguts de naturalesa diferent.

“La pintura no és com la paraula: el que la pintura representa, no ho designa, sinó que ho és” (Dufrenne, 1993: 45), sintetitza en una frase Mikel Dufrenne. El blau és l’aigua a la part inferior del baptisme de Crist dels *Evangelis de l’abadessa Hitda* (ca. 1000), i el blau és el cel a la part superior.<sup>2</sup> El llenguatge dels colors pot ser un codi, però la pintura l’ignora. El pintor pot fer la teoria d’aquests elements, com Kandinsky; també pot interessar-se per una teoria òptica dels colors, com els impressionistes i els puntillistes; però, pintar no és aplicar una teoria, ni menys encara prendre els termes d’un conjunt disponible per ordenar-los segons les regles d’un codi. No es tracta d’arranjar els elements dispersos amb més o menys enginy, ni de consultar en un catàleg. Segons Dufrenne els elements d’una obra d’art esdevenen signe, o sigui, significants, en el moment en què es descobreixen en funció de l’obra en curs, de manera que la coherència de l’obra està al final del procés i no pas a l’inici. Per més que la pintura pugui ser objecte de discurs, recapitula Dufrenne, no és pas en el discurs on s’acompleix el seu ésser, sinó en la mirada: “la pintura dóna a veure; fent això mostra, no diu” (Dufrenne, 1993: 45). El sentit específic de l’obra d’art no pot ser copsat més que en l’estat de gràcia de la percepció. L’objecte representat artísticament, no és res més que allò representat, i refusa ser confrontat amb un altre objecte. La conclusió és que l’art engendra sempre la seva pròpia llengua i que no hi ha metallenguatge per a l’art, que cada obra comporta la pròpia semàntica, de manera que tota traducció li és desigual, diferent d’ella.

Foucault reprendrà el discurs de Dufrenne, jugant amb la distinció entre ser i representació, a propòsit del “cal·ligrama desafiant” de Magritte titulat “La traïció de les imatges”<sup>3</sup> (1929) (Foucault, 1968: 636). El dibuix de Magritte és tan simple com una pàgina tretada d’un manual de botànica: una figura i el text que la designa. Res de més fàcil que reconèixer una pipa dibuixada com l’ha dibuixat Magritte. Cap cosa més senzilla que pronunciar la frase que ha escrit Magritte: “Això no és una pipa”. El que fa l’estranyesa d’aquesta pintura és la contradicció entre la imatge i el text i, en darrer terme, el que

<sup>2</sup> El *Evangeliar der Äbtissin Hitda* està actualment a la Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek de Darmstadt (Cod 1640). La miniatura del baptisme de Crist es pot veure en línia a [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meister\\_des\\_Hitda-Evangeliers\\_003a.jpg?uselang=de](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meister_des_Hitda-Evangeliers_003a.jpg?uselang=de) Recuperat 24 abril 2013.

<sup>3</sup> Visible en línia en la col·lecció permanent del Los Angeles County Museum of Art. Recuperat 24 abril 2013 des de <http://collections.lacma.org/node/239578>.

multiplica les indeterminacions com un mirall de fira, és el fet que, tot plegat, és pintura. Aquest quadre, aquesta frase escrita, aquest dibuix d'una pipa, tot això no és pas una pipa, sinó un text que simula un text, un dibuix d'una pipa que simula un dibuix d'una pipa. Però, què és "Això"? A què fa referència "Això"? Al dibuix de la pipa? Al text mateix? Al dibuix i el text junts? El poder de designació dels mots i el poder d'il·lustració de les imatges són anul·lats i tot es torna mut. Quin és l'enunciat de Magritte: "això no és una pipa, sinó el dibuix d'una pipa"; o bé, "això no és una pipa, sinó una frase dient que no és una pipa"; o potser, "la frase: 'això no és una pipa', no és pas una pipa"; i encara, "dins la frase 'això no és una pipa', 'això' no és una pipa".

Segons Foucault, amb tots aquests discursos dins d'un únic enunciat, Magritte havia abatut la fortalesa dels dos principis que havien regnat a la pintura occidental des de segle XV fins al segle XX. Havia immobilitzat el principi que afirmava la separació entre la representació plàstica (que implicava la semblança) i la referència lingüística (que l'excloïa). Al mateix temps, havia inhabilitat el principi que posava l'equivalència entre el fet de la semblança i l'afirmació d'un lligam representatiu. Fins al segle XX, que una figura s'assemblés a una cosa (o a una altra figura), era suficient perquè s'introduís en el joc de la pintura, un enunciat evident, banal, mil vegades repetit i, tanmateix, gairebé sempre silenciós com una remor: "això que vosaltres veieu, és això" (Foucault, 1968: 648).

L'abadessa Hitda confiava en el primer principi, però no pas en el segon. Creia en la solidesa de la referència lingüística, si bé no pas en el lligam representatiu de la imatge. Així, en la miniatura d'abans il·lustrant el baptisme de Crist es pot veure com: sobre de la personificació del riu hi escriu "Jordan Fluvius"; damunt del cap del Baptista hi escriu "S. Ioh. Bapt"; i a banda i banda de la figura de Crist hi escriu el seu anagrama, en llatí i en grec. Perquè ho va fer així l'abadessa? És que no confiava en les qualitats de semblança del seu dibuix? Potser estava inaugurant un codi gràfic nou? Segurament les dues coses. Pensem-hi. A què o a qui s'assembla Crist? O a què o a qui s'assembla Joan Baptista? I a què o a qui s'assembla el riu Jordà? Les imatges, traïen a l'abadessa Hitda. La semblança no era un lligam entre signe i referent que pogués utilitzar la pintora i, per aquest raó, va utilitzar mots de reforç.

Hi ha una perversitat en posar de costat aquesta il·luminació medieval i el quadre "La traïció de les imatges" de Magritte. Llavors, els mots "Jordan Fluvius" són un dibuix, enlloc d'unes lletres designant un riu; i tots els signes cal·ligràfics que hi ha en la miniatura, només són línies negres, significatives per si mateixes, i no pas en tant que intermediàries entre una cosa i el seu nom. Segurament la mateixa iniquitat que hi ha darrera la consideració que és el mateix l'enriquiment dels mitjans gràfics expressius d'un llibre i un llibre multimèdia. Si el llibre multimèdia està "aplanat" per l'equivalència de codis, llavors absolutament no és comparable. Hi ha un punt de vista heroic davant de la pantalla digital que veu l'aplanament dels modes de comunicació com una oportunitat per la llibertat d'expressió tant de l'autor com del lector que, en realitat, també són equiparables, anivellables. És una argumentació que ve del món de les arts i que entén que aquest supertext integrador de mitjans del que parla Castells és una conquesta, una troballa que s'ha batejat com "hipertext", un nou ens rizomàtic fet d'enllaços que un cop germinat es desplega i creix il·limitadament. Així, un llibre multimèdia seria una superfície en la qual s'enllaçarien fragments juxtaposats de la mateixa manera que ho

faria un collage en una superfície pictòrica i assolint això el llibre hi guanyaria sumant modes.

El fet és que sí, que el collage neix per equiparar estrats de diferent referència a la realitat, que el collage anivella, però justament per, com diu Castells, qüestionar els codis. Segons George P. Landow, Picasso i Braque van abandonar el pinzell i la pintura per adoptar el paper enganxat perquè el collage els permetia explorar la representació i la significació. Aquests artistes van descobrir que les coses que enganxaven havien estat formades i combinades per donar-los-hi un significat de representació, però que en aquesta operació no perdien la seva identitat original com a fragments de coses, forasteres del món de l'art. D'aquesta manera la seva funció tant era representar (ser part d'una imatge) com ser present (ser elles mateixes) (Landow, 2006: 190).

Un pas més vers aquesta contigüitat entre representació i cosa seria el treball de Robert Rauschenberg on les imatges són coses. A *Other Criteria* Steinberg analitza un cas de realitat intermèdia, el de Robert Rauschenberg. Aquest artista va portar a terme una transformació de la superfície de la pintura cap al que Steinberg anomena “flatbed” que se sol traduir per “planxa” ja que el terme anglès fa referència a una premsa d'impressió. En el “flatbed picture plane” la planxa és una superfície que pot rebre un vast i heterogeni conjunt d'imatges i artefactes culturals que no havien estat fins llavors compatibles dins del camp pictòric. Rauschenberg s'apropia de la *Venus del mirall* (1649-51) de Velázquez i la imprimeix en la superfície de *Crocus* (1962), que també conté pintures de mosquits i un camió, així com un amoret copiat amb un mirall. La mateixa Venus apareix de nou, dues vegades a *Transom* (1963), ara en companyia d'un helicòpter i d'imatges repetides de torres d'aigua sobre els sostres de Manhattan. A *Bicycle* (1992) s'exhibeix amb el camió de *Crocus* i l'helicòpter de *Transom*, però també amb un pot, un núvol i un àguila. De nou la deessa s'estira sobre les tres ballarines de Merce Cunningham a *Overscast III* (1963) i sobre una estàtua de George Washington i una clau d'automòbil a *Breakthrough* (1965). Rauschenberg s'havia allunyat definitivament de les tècniques de producció (“combines”, assemblatges) per utilitzar les tècniques de reproducció (“silkscreen”, estampat, transferència d'imatges). Amb aquests procediments se soscaven les nocions d'originalitat, autenticitat i presència, essencials per al discurs de l'ordre del museu:

Against Rauschenberg's picture plane you can pin or project any image because it will not work as the glimpse of a world, but as a scrap of printed material. And you can attach any object, so long as it beds itself down on the work surface (Steinberg, 1972).

En el període de les “silkscreen” que segueix als “combines” Rauschenberg dona cada vegada més espai a les imatges i la seva rèplica fent-les conviure amb la pintura a través d'un procediment de reproducció per transferència manllevat a les arts gràfiques. Segons Leo Steinberg el que Rauschenberg va inventar, sobretot, va ser una superfície pictòrica que restituïa el seu lloc al món real gràcies a la negació de l'anisotropia espacial. Com que hi ha força de gravetat, vivim en un espai anisòtrop, o sigui, que el moviment varia segons la direcció i per això en el nostre camp de visió hi ha dalt i baix, dreta i esquerra. Els artistes reproduïen aquests direccions quan pinten de manera que el món que veiem plasmat en un quadre sol estar també organitzat direccionalment. Doncs bé, Rauschenberg hauria creat, com diu Steinberg, un ordre diferent d'experiència, girant la

direcció del pla pictòric que abandonant la verticalitat s'establiria ara horitzontalment. Seria com si hagués aixafat al món amb una planxa d'imprimir i ens el presentés ara premsat, compactat, comprimit en una làmina. Per Steinberg el “flatbed picture plane” es presta a qualsevol contingut que no evoqui un esdeveniment òptic previ, cosa que permet l'allotjament d'objectes recognoscibles pel ser humà: “the tilt of the picture plane from vertical to horizontal as expressive of the most radical shift in the subject matter of art, the shift from nature to culture” (Steinberg, 1972: 56). És dins d'aquesta superfície horitzontal que es pren la informació del món exterior (enlloc de crear obres abstractes emocional/estructurals) de manera que s'estimuli el canvi dins de la pintura que modifiqui la relació entre l'artista i la imatge, i la imatge i l'espectador. Pres de l'espai del món, un objecte queda imbricat dins la superfície d'una pintura.

Així, lluny de perdre la seva densitat material en aquesta operació Rauschenberg afirma contràriament i de manera insistent que les imatges-planxa en elles mateixes són una mena de materialitat. I això, remarca Rosalind Krauss, és quelcom que separa Rauschenberg de qualsevol altre ús de la superfície pictòrica que l'hagi precedit. Perquè anteriorment a ell tota imatge era una imatge-mapa, o sigui, que representava la realitat i en aquesta acció de representació s'entenia (amb diversos graus d'idealització) que l'objecte real representat transcendia la realitat (Krauss, 1993). Amb Rauschenberg ja no és així, la imatge és el representat malgrat es presenti com a representació, les “corbes de nivell” d'aquesta suposada pintura a manera de imatge-mapa ja no tenen cap correspondència amb una geografia física i s'han convertit en línies autònomes a causa de l'aplanament, del planxament. D'aquesta manera l'artista pot reflexionar i posar en qüestió el que fins llavors s'havia considerat un innocu “substitut”, el significant.

La imatge-planxa s'ha fet present, sí, i com s'analitza en aquest assaig, això porta conseqüències. Perquè, no és aquesta imatge-planxa una mena d'“hipnagogoscopi” a la manera de les fotografies de Raymond Hains? Del terme grec “Hypnos” que vol dir “son” i “agogôs”, que significa “portar vers”. Hains va començar fent fotografies d'objectes multiplicats en reflexes dels miralls fins que va descobrir la tècnica del “verre cannelé”, que li va permetre la creació d'imatges “éclatées” en transparència tot superposant aquest vidre acanalat a l'objectiu fotogràfic. Aquesta càmera així modificada la va anomenar “l'hipnagogoscope”:

Un travail de condensation, un travail de déplacement, des mots et des images : une synecdoque, une métonymie, une métaphore, le travail langagier des tropes, un travail de rêve, le travail de l'inconscient dans le rêve au sens freudien, un travail hypnagogique (Hains, 2001).

L'estat hipnagògic és un estat de consciència particular intermediari entre el de la vetlla i el del son que té lloc durant la primera fase de l'endormiscament. I el que té de particular aquest estat és justament que no permet la distinció entre despert i somni, realitat i imatge, cosa i simulacre. Davant d'una “imatge cristal·lina” o “flatbed image” o “imatge materialitzada” o “imatge-planxa” tot està aixafat en un *continuum* que no permet distincions. El “curtcircuit” entre significat i significant queda així instaurat. Comparant amb les ambicions de les arts visuals ens hauríem de preguntar si els textos també s'haurien d'alliberar del que Bourriaud titlla de “tirania del significant”:

La conciencia artística da un gigantesco paso adelante al desplazar su crítica hacia el verdadero enemigo: no la *representación en sí* (la “tiranía del significado”), sino a la *política de la representación* (la “tiranía del significante”). La finalidad es poner en evidencia el carácter cultural del signo mítico, su existencia como lugar de codificación. Ello desmonta su aparente naturalidad y cortocircuita la relación necesaria establecida entre él y su significado. En definitiva, se revela la tiranía del significante y éste pierde credibilidad” (Bourriaud, 2004: 10).

## ///BIBLIOGRAFIA///

### 1. LLIBRES

- BOURRIAUD, Nicolas. *Post producción. La cultura como escenario: modo en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editor, 2004.
- CASTELLS, Manel. *La era de la información*. Madrid: Alianza, 1998.
- DUFRENNE, Mikel. *Art, llenguatge i formalismes*. València: Universitat de València, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits 1954-1988*. París, Gallimard, 1998.
- GUASCH, Ricardo. *La transparencia del plano fluido*. Barcelona: tesis doctoral inédita, 2011.
- HUSSERL, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: Fondo de Cultura Económico, 1962.
- KRAUSS, Rosalind. *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. París: Macula, 1993.
- LANDOW, George P. *Hypertext 2.0*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2006.
- ROWE, Colin & SLUTZKY, Robert. *Transparence réelle et virtuelle*. París: Les éditions du Demi-cercle, 1992.
- STEINBERG, Leo. *Other Criteria*. New York: Oxford University Press, 1972
- TORRES VARGAS, Georgina Araceli. *La biblioteca digital*. México: UNAM, 2005

### 2. ARTICLES

- CHASE, L. & MCBRUNET, T. "The Photo-Realist: 12 interviews". *Art in America* [Nova York], núm. 6 (novembre), pp. 58-72.
- HIGGINS, D. "Intermedia". A: Packer, R. & Jordan, Ken (ed.). *Multimedia, from Wagner to Virtual Reality*. New York: W. W. Norton & Company, 2006.

### 3. DOCUMENTS WEB

- HAINS, Raymond. (2001). *Mon Encyclopédie Clartés, website conceived for the Centre Pompidou exhibition*. Recuperat 24 abril 2013 des de <http://www.opixido.com/hains/PC/noflash5.htm> .



//ENTREVISTA





// "LAS EDADES DEL LIBRO".  
ENTREVISTA A FERNANDO RODRÍGUEZ DE LA FLOR//

---

"THE AGES OF THE BOOK".  
AN INTERVIEW WITH FERNANDO RODRÍGUEZ DE LA FLOR  
SUBMISSION DATE: 03/10/2013 // ACCEPTANCE DATE: 20/11/2013 (pp. 27-36)

SERGI SANCHO FIBLA  
UNIVERSITAT POMPEU FABRA  
SPAIN  
sergi.sancho@upf.edu

///

PALABRAS CLAVE: Libro, imagen, lecto-escritura, ebook, cognición, prácticas de lectura, mise-en-page, giro visual.

KEYWORDS: Book, Image, Literacy, Ebook, Cognition, Reading practices, Page layout, Visual turn.

///

Fernando Rodríguez de la Flor es catedrático de Literatura española en la Universidad de Salamanca y académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Autor de numerosas publicaciones de gran rigor científico, sus estudios sobre el Barroco español y la Literatura Europea gozan de un reconocimiento internacional excepcional. Sin embargo, es preciso señalar que la línea metodológica que sus aproximaciones a la Literatura han tomado ha sido de carácter bífido, articulando el análisis del texto con el de la imagen.

De este modo, la Historia del Arte, la Literatura, la Historia de las Ideas, el estudio de la Imagen -y de sus aspectos cognitivos y psicológicos-, se entremezclan en sus reflexiones, contribuyendo a un estudio verdaderamente transversal de la cultura. Más allá del extenso número de artículos y ediciones, entre sus monografías podemos

destacar: *Teatro de la Memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII* (1988), *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica* (1995), *Biblioclasmo. Por una práctica crítica de la lecto-escritura* (1997), *Barroco. Representación e Ideología en el mundo hispánico* (2002), *Era melancólica. Figuras del imaginario Barroco* (2007), *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco* (2009), *Giro visual* (2011), *La vida dañada de Aníbal Núñez. Una poética al margen de la Transición española* (2012) y la recientemente publicada *Contra (post) modernos* (2013).

Por lo tanto, es posible que no haya figura académica que pueda enriquecer más este volumen sobre “La imagen del libro” que Fernando Rodríguez de la Flor. Sus ideas sobre el giro visual de los estudios literarios, la “lecto-escritura”, la memoria, etc. responden perfectamente a la cuestión que se plantea este número monográfico. Esa no es otra que la de incidir en el pasado, presente y futuro de la imagen del *codex*-libro, figura que ha representado durante los últimos siglos el símbolo de la transmisión del conocimiento, así como de los mecanismos logocéntricos de nuestra cultura.

**Sergi Sancho Fibla: Dante imaginó, ya casi en el final de la Comedia, todo el universo como un libro “desencuadernado”: “legato con amore in un volume/ ciò che per l’universo si squaderna” (XXXIII, 86-7). Se trata sin duda de una reformulación de la idea tradicional del mundo como libro (Curtius, 1953: 302-347) que Blumenberg (1979), por otra parte, se encargó de rastrear hasta el siglo XX. ¿Leemos aún el mundo en el siglo XXI?, ¿hasta qué punto la sociedad actual asocia la tríada palabra-libro-escritura con el conocimiento?**

**Fernando Rodríguez de la Flor:** Podemos recordar a Heidegger en este punto: si ya no estamos en la “era de la imagen del mundo” —el momento en que el mundo podía ser reducido a imagen—, tampoco estamos ya en la época en que la “figura” del mundo pueda ser un libro como una manera peculiar de emergencia discursiva. El descubrimiento del infinito ofreció con Borges la última imagen plausible de ello: el “Libro de arena”. Después de este libro impermanente, continuamente remodelado en sus letras, la ilegibilidad esencial del mundo, incluso del mundo que conocemos, del mundo experiencial, es todo cuanto podemos alcanzar de él. Los libros, con sus tesis, con sus hipótesis, con sus seducciones se amontonan y van perdiendo la credibilidad que alguna vez tuvieron. Su propia pérdida de actualidad, con ser el menor de sus menoscabos, es, en sí misma considerada, ya patética; se ha convertido en un objeto de melancolía para los arcontes de este tipo especial de mediación letrada, verdaderamente inquietos por la aparición de otras poderosas fuentes de conocimiento. Crecen a nuestros alrededor los saldos del libro. Toda una época de oro del mismo está comenzando a terminar en los baratillos y en los sobresaturados almacenes de los *bouquinistes* de hoy día, que conocen a través de Amazon, de Iberlibro, un último reverdecimiento de su oficio de custodios del pasado, cada día que pasa menos relevante para encarar el hoy. No se puede ser optimista sobre la idea misma de libro como objeto cerrado en sí mismo y de valor autónomo propiamente eterno. Y por otra parte, no hay libro contemporáneo que pueda cumplir mínimamente con esa imagen integral y totalizadora que en su día pudo representar la *Biblia*, libro de libros. Nuestro tiempo ha dejado de producir “clásicos” y por consiguiente ha empezado ya la época del gran alejamiento de este fetiche y artefacto cultural, que ya solo los coleccionistas saben apreciar en todo lo que ha valido hasta hoy. Las “edades del libro” se cumplen

inexorables y la situación naturalmente respecto a él es muy distinta a la que pudo en su día soñar un Dante, y luego repertorizar, dándole vuelo, los nombres –Curtius, Blumemberg– que ud. cita.

**SSF:** Ivan Ilich (1991: 115) Se hizo eco del cambio que ocurrió en el siglo XII en la práctica de la lectura, fenómeno que sintetizó con un “de lo legible a lo visible”. Así, la página pasó de ser “partition pour pieux marmotteurs” a “un texte optiquement organisé pour des penseurs logiques”. ¿Cómo mudó tal “mecanismo visual” de lectura durante los siglos XVI y XVII? ¿cómo afectó el nacimiento de la imprenta a tal proceso?

**FRF:** El período Renacimiento-Barroco, como se sabe, fue particularmente rico en experiencias ópticas de todo tipo. Entre ellas, naturalmente destacan aquellas que se llevaron a cabo sobre la página tipográfica. Hubo algunos “mallarmés” en aquellos días, y yo entre todos los posibles quisiera citar a un hispano, Juan de Caramuel, quien en su *Metamétrica* exploró de una manera enciclopédica y casi exhaustiva las posibilidades de una página letrista, de una página “estética”, en abierta oposición a muchas de las prácticas normalizadoras de la imprenta de aquel tiempo. Él exploró los modos de producir una sobrecarga de estrés visual, pero no fue, desde luego, el único. La extensión que recibió el uso de una página compuesta con vectores logo-icónicos (como aquella que pusiera de moda el célebre Alciato en su *Emblematum liber*), se constituyó no sólo en mecanismo, sino en modelo de escritura de altísima exigencia que demandaba al unísono unas capacidades para interpretar la imagen simbólica y otras para desentrañar el enigma de un *motto* y la explicación extraculta de una *descriptio*, subsiguiente. El paradigma creado es de tal éxito, que ahora todavía lo podemos ver constituyendo la estructura secreta de los anuncios: imago, *motto* o lema, descripción, en efecto de esta suerte de “emblema triplex” se compone la estructura profunda del *affiche* publicitario. En ello se basa el placer intelectual de un recorrido “mixto” que le ofrece al lector la posibilidad de un camino de descubrimiento de las relaciones ocultas de las cosas, al tiempo que le comunica también un cierto saber sobre las *signatura rerum* (que ha estudiado Giorgio Agamben), y que constituyen la “cifra” que todo objeto mundano porta dada su pertenencia última a la naturaleza.

**SSF:** Desde la Antigüedad, el formato de la tableta de cera –o del libro, posteriormente– proporcionó una de las imágenes predilectas para la memorización. Las *tabula memoriae*, ya fueran físicas o mentales, eran el lugar (*loci*) adecuado donde disponer los diferentes elementos que uno quería memorizar (*imagines agentes*). Teniendo en cuenta tales cualidades, durante la Edad Media se elaboró un formato de *mise en page* que más tarde, con la llegada de la imprenta, fue mutando ligeramente. ¿Podría ser esta visualización del libro la clave para entender el predominio de lo textual en los últimos siglos? ¿era el libro verdaderamente el mejor medio de cognición y de transmisión del conocimiento?

**FRF:** Debemos reconocer a la memoria como la auténtica custodia del conocimiento, ya venga este por una vía letrada como resulte de la aprehensión de imágenes virtuales o

reales. La memoria es, en términos de san Agustín, “el palacio de senos profundísimos donde se guardan todas las cosas”. A este tenor, hay que recordar que la *tabula memoriae* es metáfora de otra *tabula* que la antecede: la *tabula rasa* del alma, donde de cierto se imprimen todas las cosas. Ello tiene otra rara coincidencia con el “block mágico” freudiano que revela la constitución verdadera del aparato psíquico y de la estructura de la memoria y el recuerdo.

Las *ars memoriae* que, estudiadas por Frances Yates, abundaron desde la época medieval y que conocen su fin de régimen en España al menos con la *Carta Erudita* que a ellas le dedica el ilustrado Feijoo –aun cuando en los colegios de jesuitas se siguieron estudiando hasta comienzos del siglo XX–, son sistemas conscientes de que hay que favorecer esta memoria artificial. Ello se logra a través precisamente de imágenes jeroglíficas, y también de puesta en página de textos que puedan ser transcodificados por el *imaginarium*. Hay que insistir en el hecho de que la memoria artificial trabaja a base de *loci* (lugares) y de *imagines* (imágenes); en realidad, en este particular dispositivo para el recuerdo sistemático (y no el espontáneo), se parte de los textos, estos se transcodifican en imágenes situadas en lugares de la memoria, en “teatros”, como les denominó el gran Camillo Delminio (uno de sus más brillantes impulsores), pero el objetivo final es el de volver a recordar acaso en su literariedad la página de partida, el texto-fuente. De ese modo, en realidad, la memoria artificial que evocas, lo que revela es la gran autoridad, el “aura” que se le tributa al texto, precisamente en el tiempo en que tiene curso su mayor impacto epocal, por cuanto y mediante esa operación compleja queda literalmente “grabado” para siempre en una mente, que puede leerlo ya sin el auxilio de la página. Si lo queremos mirar desde una cierta perspectiva, se trata de llegar a prescindir de los pesados volúmenes, de deshacerse de las librerías (donde pesa el “polvo griego” y la “ceniza romana”), con el objeto de trasladar todo ello a un lugar (aparentemente) seguro: la memoria insondable, las cavernas y “antros innumerables” (San Agustín, de nuevo) donde vive la reina *Mnemosyne*. A este propósito viene bien el aserto clásico: *Omnia mea cum me porto*. “Todo lo que tengo lo llevo conmigo”. En efecto, esto creo responde también a tu pregunta final. Cognición, trasmisión de saber de la que el libro en efecto se presenta como operador ideal; pero también es preciso asegurar su recuerdo fiel y, entonces, cuando los ojos dejan de recorrer sus páginas será solo a la memoria (bien la artificial, bien aquella natural) a la que le quede encomendado el recuerdo de sus pasajes señalados, sus enseñanzas y formulaciones...

Pero todo ello, ciertamente, suena algo añejo. Fue relevante en otros días. Hoy la inmediata archivación virtual libera a la memoria de estos menesteres activos y la sitúa en posición de receptora capaz. Habiendo conseguido (o lo va a conseguir) vaciar las pesadas bibliotecas y desprenderse físicamente del libro, sin embargo, el proceso ha convertido toda la memoria cultural en un dispositivo de factura protésica, un *memo-digital* del que en efecto, se podrá decir si se posee que entonces todo lo que soy y todo lo que me constituye como sujeto de civilización, como aspiraban los clásicos: “va conmigo”: *cum me porto*. Es el cuerpo humano del que Javier Echeverría, en su estudio del “tercer entorno” dice estar “implementado por un conjunto de prótesis tecnológicas que le permiten acceder y ser activo en el mundo virtual”.

**SSF: Isidoro de Sevilla advertía que la imagen es más “demostrativa” (más válida para la instrucción), Hugo de San Víctor pregonaba entre sus alumnos una**

**lectura visual de los textos, los escritores españoles barrocos presentaban una visibilidad poética rotunda; ¿en qué momento la lecto-escritura gana la partida en detrimento de la imagen? ¿tienen *Les Lumières* la algo que ver en este proceso?**

**FRF:** La imprenta es el dispositivo esencial en que definitivamente la letra va a ganar temporalmente la partida a la imagen. Aunque de modo colateral el descubrimiento tenga también efectos expansivos para el mundo de la imagen, a través sobre todo de los distintos tipos de grabado que evolucionan rápidamente desde los tacos de madera. La imprenta nace, sin duda, para expandir el cultivo de las letras, y alimenta decisivamente ese humanismo que, como Sloterdijk ha asegurado en sus *Reglas para el parque humano*, es esencialmente un “humanismo de las letras”. La intensidad de este proceso crece y se alimenta, desde luego, de momentos de reabastecimiento e inclusión de nuevas lecturas de mundo, como la que a estos efectos propuso la Ilustración, basándose sobre todo en la floración de discursos textuales, exacerbados por aquellos tiempos interesantes que marcaron la Revolución Francesa. La desconfianza en la imagen, la reduce para los intelectuales al campo de la estética, de la belleza y la capacidad de mimesis con respecto a lo real. Pero la imagen en lo que José Luis Brea ha calificado como su primera era (la de la imagen fija), es ambigua en su decir; es en una segunda etapa (la de la imagen móvil) cuando comienza su real predicamento, y también el momento en que empieza a estar en condiciones de medirse con los espacios letrados. Un proceso que queda inaugurado con la llegada de los Lumière o con sus antecedentes inmediatos en el logro de la conquista de la imagen-tiempo. Finalmente, en el tercero de sus momentos evolutivos, el que corresponde con la imagen virtual, puede decirse que en ese momento capta ya totalmente la atención de unas masas, que entonces comienzan a abandonar los mundos exclusivamente constituidos por letras. Las letras y los letrados, mucho antes de que este último efecto se halla producido, incurrir en la sospecha heideggeriana que anula o por lo menos matiza la brillantez de una tradición humanista de letras. Haciendo, como escribe Sloterdijk que “las cosas ya no pasen por las letras”. En esa situación paradójica y en ese enclave complejo se sitúan hoy los dos tipos de representaciones a los que alude tu pregunta, suponiendo con ella ya la realidad de la existencia de un *agon*, de un enfrentamiento.

**SSF:** En estos últimos siglos la cultura de lo visual se ha visto relegada a estadios inferiores de la cultura, encadenada a una pretendida naturaleza “primitiva” o “simplista”. La idea decimonónica -históricamente errónea- de la catedral como “libro para iletrados” es un ejemplo de ello. ¿Qué condición tuvo la imagen en el contexto neoclásico del XVIII y XIX? ¿pudo eludir las coyunturas de su tiempo para rescatar el valor cognitivo y didáctico de “lo visual” propios del Renacimiento?

**FRF:** De un solo golpe, la *Enciclopedia* restauró el valor cognitivo de la imagen para los sectores cultos, abandonando esa vieja metáfora de esa misma imagen como exclusivo catón de los analfabetos. La operación ilustrada destacó en el grabado mimético la gran capacidad para la enseñanza y para la construcción del mundo de los artefactos técnicos. Puso a la nueva inteligencia en formación “bajo el poder de la acción de la imagen” y

restauró el valor expresivo de esta, rescatándola de sus tiempos oscuros, suprimiendo parte de su congénita ambigüedad y polisemia. Ello había venido precedido del gran desarrollo que la imagen de la naturaleza conoció en el Barroco, en competencia directa con las “visiones del cielo”, que tuvieron su primera edad de oro desde la primera fase del románico primitivo. Desde entonces, la imagen nunca ha dejado de exhibir sus poderes, bien sean mágicos- bien técnicos (perteneciendo en este caso por derecho propio a un mundo de fascinación y de hipnosis), o incluso bien intenten con su presencia aportar un conocimiento de la *empiria* o primer mundo en el que nos movemos. El triunfo de la imagen como fragmento, como multiplicidad irreconciliable y hasta “perversa” está asegurado.

**SSF:** Podríamos decir que las cualidades de una hermenéutica de la imagen son diferentes a las del texto, pero que en cambio, sus posibilidades son idénticas. Usted ha demostrado en sus estudios cómo articular los dos elementos de un modo riguroso y combinarlos adecuadamente sin someter uno al dominio del otro –o hacerlo cuando así se requiere. Sin embargo, en un contexto contemporáneo de cultura visual, ¿cómo podemos orquestar los procesos dialécticos y argumentativos heredados de la retórica tradicional mediante la cultura visual? ¿cómo amansar el *tout à coup* de la imagen y pronunciarlo a través de los mecanismos del pensamiento? En suma, ¿cómo pensar en imágenes? ¿es posible introducir la imagen en el proceso o antes habría que cambiar los paradigmas del pensamiento?

**FRF:** Ciertamente el régimen de las imágenes ha explotado ante nosotros; su producción se ha acelerado vertiginosamente y nos amenaza gravemente con su saturación capaz de desestabilizar la propia cultura del espíritu. En estas condiciones, establecer pautas hermenéuticas para su correcta lectura e integración en contextos culturales más amplios de lectura, comprensión y asimilación resulta extraordinariamente difícil. Los viejos protocolos desde los que se leían las obras de arte, como aquel que fijó en su día un Omar Calabrese, o más recientemente Stoichita, enseñan a cómo leer los artefactos artístico-visuales del pasado, pero no se adaptan bien a la producción gigante de imágenes virtuales y tampoco casan totalmente con aquellas que pertenecen por derecho propio a la imagen en movimiento. En definitiva solo tenemos protocolos estables de actuación ante las imágenes fijas, en donde ciertos procedimientos clásicos, como aquel de atender al *punctum* o centro semántico de la configuración visual, desarrollado por Barthes, ayudan a controlar el exceso de significación ambigua que una imagen siempre es. La iconología (y su gurú Warburg, en particular) tiene aquí un papel que es relevante, por cuanto como disciplina enseña a “descubrir” el texto que siempre la imagen revela y enseña también a generar un texto de cultura en torno a ella misma, haciendo crecer en definitiva su expansión hasta tocar el campo letrado, domesticándola, diríamos. En ello estamos, mientras en realidad es posible que, en efecto, lo que ocurre es que las fantasías, saltándose por encima de toda pretensión de sentido asimilable “nos acosen” (Slavoj Žižek). Las representaciones se sitúan hoy peligrosamente por encima de lo representado. Y en estas condiciones, quizá haya que acudir a rescatar el valor de la restricción, del silencio terapéutico icónico y de un asténico régimen de interpretación sobre ellas.



**SSF:** En este sentido, la lecto-escritura se caracteriza por trenzar un tiempo interior reflexivo, mientras que el carácter inmediato de la imagen le confiere velocidad e inestabilidad. Esto, sumado al escenario virtual en el que hoy en día se mueve la imagen, provoca un desborde que es difícil encauzar. ¿Hasta qué punto la democratización que ha conllevado la era de la imagen afectará a nuestros procesos cognitivos y a nuestras prácticas de lectura? ¿qué puntos positivos y negativos conlleva?

**FRF:** Difícil de encauzar, dices, imposible, más bien, dentro del contexto que ofrece el “primer mundo del capital”, que transforma todo en espectáculo, en imágenes (Debord, *dixit*). La semiosfera crece a ritmo vertiginoso e incrementa constantemente sus demandas de atención sobre el sujeto moderno. Una actitud económica, un régimen o dieta de signos se impone para este sujeto, si no quiere permanecer en un estado de continua sobreexcitación signica. Hay que poner algún freno a los estímulos; atemperar la “vida nerviosa” a la que parecemos vinculados a través del cordón umbilical de unos medios que vuelcan sobre nosotros el “cuerno de amaltea” de su riqueza, siendo esta riqueza, sobre todo riqueza de *imagos*. Tratar de ordenar el flujo de comunicaciones que confluyen sobre ese sujeto provisto solo de una sola vida espiritual y frágil, para que comparezcan solo cuando es oportuno que lo hagan, parece una buena receta; desde luego lo es el no someterse por completo a su ritmo frenético. Hay que establecer —es urgente— zonas de *chill out* en donde restaurar la paciente entrega a la construcción de significados integrados en el tejido de la propia vida y en el espesor de la trama individual

**SSF:** Ahora, no obstante, después del célebre “giro visual” uno se pregunta qué hacer con los restos de la batalla. ¿Cuál es el futuro de la lecto-escritura? ¿es inevitable que se repliegue a las altas esferas de la cultura, abandonada ya la última línea de resistencia? (Rodríguez de la Flor, 2010).

**FRF:** Pues parece que la experiencia confirma el retroceso de las prácticas de lectura; por lo menos la de aquella lectura intensa que en los planos intelectuales, o incluso sentimentales, antes se solía llevar a cabo. No es que las nuevas generaciones ya no lean o no lean tanto y desde luego no lo hagan con tanta intensidad; es que tampoco lo hacemos las que propiamente nacimos dentro de un régimen letrado que, habiéndonos acompañado toda la vida, ahora comienza a dificultarse, sobresaltado por todo tipo de cortocircuitos y bloqueos. Todo conspira contra la lectura: ese aprendizaje de la lentitud interpretativa en la selva de los signos del mundo. La aceleración temporal, la vivencia cognitiva de una prisa y una ansiedad por cubrir varios escenarios y plataformas simultáneas, desde las que es reclamado el sujeto activo contemporáneo, le han restado a este definitivamente la fuerza de concentración en que en buena medida consistía su (antiguo) capital. La atención comparece hoy como dispersa, después de haber sido entrenada sobre paisajes de objetos muy concretos a todo lo largo especialmente de los siglos XIX y XX (es la tesis de Mitchell); esa misma atención hoy entra en un nuevo régimen de diseminación. A la sístole de la lecto-escritura arcaica, le corresponde hoy la diástole de las praxis fragmentarias, de los cortes temporales, de la pérdida de las experiencias capaces de reunir al sujeto consigo mismo. Los ejercicios espirituales ya no

están de moda (aunque podemos leer sus genealogías prestigiosas, que reúnen además lo mejor de Oriente y Occidente, ello en los brillantes ensayos de Haddot), el sujeto post contemporáneo comparece como infinitamente abierto a las solicitudes del mundo, cuando en el Antiguo Régimen había optado por protegerse de ellas. Recordemos a ese hombre de otro tiempo, Benedicto: “me ocultaré a los ojos del mundo”.

**SSF: Actualmente, incluso en el ámbito de la investigación, está siendo cada vez más difícil acceder las fuentes originales. Algunas bibliotecas y archivos promueven más que nunca el estudio a través de microfilm, de la imagen escaneada, etc. ¿Podría la digitalización “googleana” del saber relegar al libro a los almacenes? ¿podría esto desembocar en una tendencia en la lectura hacia el *skimming* y el *scanning*?**

**FRF:** Hay diversas maneras de leer; objetivos diferentes para cada una de las maneras de enfocar estas prácticas. Todas necesariamente serán afectadas por la mediación tecnológica, que en este caso se impone a través de la pantalla (“pantalla total”: Lipovetsky). Los mecanismos de lecto-escritura se ven alterados por esta novedad que nos acompaña ya desde hace algunos años, pero a la que extensos sectores no terminamos de adaptarnos. El libro, como tal artefacto de una fisicidad palpable, empieza su régimen de obsolescencia y se refugia en un determinado vector de la praxis lectora. Resulta todavía útil para ciertas lecturas del placer asociadas a la morosidad, a los ambientes tranquilos, quizá podríamos decir que hasta hogareños. Pero esa misma lectura empieza a no ser demasiado útil desde el punto de vista de aquellos que necesitan rentabilizar con rapidez y economía vital sus consumos letrados, y en consecuencia se encuentran forzados a una recogida de una información rápida. Los trabajos de síntesis, así como aquellos que solo requieren conocimiento de manipulación y exposición de archivos para ser realizados, necesitan ya de la pantalla, la cual reúne los *disiecta membra* de un corpus fragmentado y en poco tiempo los ofrece procesados, incluso en una apoteosis de la taxonomía, el orden y las listas (estudiado recientemente por Eco). Pierde en este proceso todo el movimiento original del pensamiento, el cual solo es capaz de descubrir las cosas en un régimen temporal lento y secuenciado, sin grandes saltos; y, lo mismo sucede con el efectivo retroceso, palpable en las intervenciones públicas, de un tipo de argumentación que va avanzando y consolidando sus conquistas a medida que afianza e inflexiona sobre su propio proceder. Ciertos intelectuales, al perder el contacto con el libro –ya una suerte de *unicum*, al que hay que localizar denodadamente allá donde se encuentre– se desconectan del aura de la que este ha estado siempre dotado, pierden el horizonte de exigencia que su inteligibilidad impone, y experimentan un grave “bajón” en la lectura de mundo para la que se entrenan. Ven desaparecer el sistema de interpretación de la realidad bajo el que vivieron, y no son capaces de integrarse con energía en el que ahora emerge; por lo tanto abandonan, decepcionados, el campo. Son esos rencorosos con el movimiento de la vida; los intelectuales “melancólicos” de los que recientemente ha hablado Jordi Gracia.

**SSF: Con la llegada de la era informática y los procesadores de textos, parecía que se producía un salto atrás en el tiempo hasta el *rotulus*, olvidando las prácticas de lectura propia del *códice* y la página. No obstante, la aparición de**

*ebooks* y *tablets* ha dejado atrás la lectura vertical del *scroll bar* para, en realidad, no introducir ningún tipo de cambio en los paradigmas de lectura tradicionales - más allá, claro está, del paso al formato digital. ¿Qué retos se plantean ante la nueva edición digital en *ebook*? ¿qué cambios prevé en la práctica del texto con este formato?, ¿tendría alguna consideración especial para la edición digital de textos antiguos?

**FRF:** Desde luego la lectura en pantalla desencadena un universo de microprácticas que alcanza todo el proceso de cognición al que nos referimos como “lectura”. Todo se ve afectado por este tipo nuevo de ejercicio intelectual, pero sobre todo lo que con ello definitivamente pierde fuerza es el dintorno clásico en que estas operaciones se venían realizando. Ello implica la necesaria salida y el abandono de la caverna bibliográfica, la deconstrucción de los espacios íntimos de lecto-escritura, y acaso también la desregularización postrera de los tiempos marcados para realizarla. La autonomía del *ebook*, contribuye indudablemente a la opacación del mundo real, del mundo *enderredor* (cuyas condiciones ya no son determinantes), y conduce a clausurar al sujeto en la escena un tanto solipsista del diálogo interfaz. La extensión del mundo se ve así sustituida por la profundidad de una de sus dimensiones. Esto asegura el futuro de las lecturas electrónicas, tanto acaso como las resistencias que todavía ha de encontrar. Nos espera una larga época de contornos indefinidos en la que es difícil que una práctica se alce de manera hegemónica. Dependiendo de la posición social del sujeto, se acudirá a unos medios o a otros, y el propio sujeto comparecerá en el espacio social en cuanto escindido en sus hábitos, según sus momentos vitales y según sus intereses y modos de “producción de presencia”. En cuanto al gran momento de la edición digital de textos antiguos, este está por llegar, precisamente de manos de las TIC. Las ediciones mimético-textuales o de base exclusivamente textual poco añaden, y acaso no pueden competir con las realizadas sobre papel, mucho más vistosas y auráticas. Pero lo que la edición digital de fuentes sí puede añadir y va a añadir en el futuro si no lo está haciendo ya en algunos casos señalados, es la posibilidad de *linkear* imagen (en cualquiera de sus “eras”) y añadir voz, voces y presencias también, junto con paisajes contextuales de variada índole. En fin, que al incorporar toda la galaxia de referencias que un texto (clásico) arrastra tras de sí en el espejo de la historia, ofrece así, reunido, el artefacto y su espectro.

### ///BIBLIOGRAFÍA///

- BLUMENBERG, H. *Die Lesbarkeit der Welt*. Suhrkamp. Frankfurt am Main, 1979.
- CURTIUS, E. *European Literature and the Latin Middle Ages*. New York: Harper & Row, 1953.
- ILICH, I. *Du lisible au visible : la naissance du texte. Un commentaire du Didascalion de Hughes de Saint-Victor*. Paris: Éditions du Cerf, 1991.
- R. DE LA FLOR, F. “La cultura de la imagen y el declive de la lecto-escritura”. *Arbor*. Vol. 186, N° 743, pp.365-375.



//ARTICLES





//LIBROS DE VIAJES Y ESPACIOS NARRATIVOS A FINALES  
DE LA EDAD MEDIA//

-----  
TRAVEL BOOKS AND NARRATIVE SPACES AT THE END OF THE MIDDLE AGES  
SUBMISSION DATE: 25/02/2013 //ACCEPTANCE DATE: 04/07/2013 (pp. 39-54)

PABLO CASTRO HERNÁNDEZ  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAÍSO  
CHILE  
pfcastro@uc.cl

///

**PALABRAS CLAVE:** Libros de viajes, estructura narrativa, relatos de viajes y literatura de viajes, desplazamientos reales e imaginarios, Baja Edad Media.

**RESUMEN:** El presente estudio analiza los recursos narrativos utilizados en los libros de viajes europeos a finales de la Edad Media (siglos XIII-XV). En primer lugar, se revisa la discusión sobre los relatos de viajes y la literatura de viajes, examinando las estructuras narrativas que configuran los escritos reales e imaginarios en los periplos. Posteriormente, se estudian los recursos narrativos aplicados a los relatos de los viajeros occidentales –tales como el itinerario, el orden espacial y cronológico, los mirabilia, entre otros-, estableciendo un relato verosímil y legítimo frente a cualquier tipo de invención o falta de rigurosidad en la narración de viaje. En suma, nuestra propuesta de investigación sostiene que el método narrativo de los viajeros, basado en la curiosidad, la observación y el deseo de conocer nuevas cosas, privilegia la búsqueda de objetividad y verosimilitud en el relato. Los viajeros desean presentar con profunda sinceridad las verdades del mundo, lo que se torna una unidad en la composición narrativa de los libros de viajes medievales.

**KEYWORDS:** Travel books, narrative structure, travel writing and travel literature, real and imaginary journeys, late Middle Ages.

**ABSTRACT:** This paper studies the narrative resources used in some European travel books from the Late Middle Ages (13<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> centuries). First of all, I will review the topic of travel writing and travel literature while analyzing the narrative structures that compose both real and imaginary writings in journeys. Later, I will investigate the narrative of some Western travelers' texts, such as the itinerary, the spatial and chronological order and wonders (*mirabilia*), among others. Through these characteristics, I will determine a plausible and genuine narrative, avoiding any lack of rigor in travel writing. Finally, I will suggest that the narrative method of travelers, based on curiosity, observation and the desire to discover new things, benefits the search of objectivity and truthfulness in the text. Travelers long to show the truths of the world, which can be seen as a common resource in the medieval narrative.

///

## 1. El viaje y su escritura

El viaje en el mundo medieval se concibe como una constante búsqueda del hombre en la inmensidad del espacio, un traslado que se realiza de manera física y espiritual<sup>1</sup>. Ya Gerhart B. Ladner indica que el sujeto medieval se piensa como un *Homo Viator*, es decir, un hombre que sigue un camino y que se desplaza entre dos mundos, el terrenal y el celestial; es un hombre extraño que viaja como un peregrino hacia un orden eterno (Ladner, 1967: 233). Incluso, tal como sostiene Peter Dinzelbacher, esto corresponde a un concepto básico de la visión bíblica, en el cual el hombre se encuentra *in statu viatorum*, es decir, una persona que se halla en estado de desplazamiento en este mundo, la cual viaja errante como peregrino en busca de la *coelestis patria* (Dinzelbacher, 1986: 79-80). Junto con esto, tal como plantea Claude Kappler, el viaje se concibe como una ruptura, un quiebre que va ligado a lo peligroso y lo desconocido; es justamente ese proceso el que conduce al individuo hacia un conocimiento superior del Mundo, del Hombre y de sí mismo (Kappler, 2004: 88). En este sentido, el viaje amplía su concepto a otras nociones, donde ya no es sólo lo interno y espiritual lo que impulsa el desplazamiento, sino que también existen otros motivos que inducen a los viajeros a buscar oportunidades, riquezas y maravillas en otros espacios<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Etimológicamente el viaje deriva del latín *iter, itineris*, lo que se relaciona principalmente a la noción de camino, viaje y marcha. Asimismo, el concepto *via* también refleja la idea de una vía, conducto o camino, lo que deriva en el *viator, viatoris*, que se define justamente como un viajero y viandante. Claramente podemos notar cómo el concepto de viaje se vincula a esta noción de vía, como un espacio de tránsito para el caminante, como un viajero que se desplaza por el camino (Echauri, 2008: 241; 505).

<sup>2</sup> Cabe señalar que durante los siglos XII y XIII el mundo occidental se abre a nuevos territorios, ampliando sus contactos y redes políticas, económicas y sociales por nuevos lugares, como también generando una ruptura respecto a su vida cotidiana, integrando una cultura material exótica y diferentes novedades a su realidad. Esta expansión se debe de manera fundamental a las rutas utilizadas por los peregrinos y cruzados y los contactos comerciales y diplomáticos que se establecen con Oriente. Incluso, el mismo movimiento que se genera en las tierras orientales con la conquista de los mongoles de Asia y el este de Europa, crea una oportunidad para que los europeos puedan extender su horizonte hacia el levante, estableciendo condiciones de seguridad suficientes para viajar desde las costas orientales del Mediterráneo hasta China (Ladero Quesada, 1992: 24-43; White, 2010: 64). A través de esta expansión,



Ahora bien, el problema conceptual que representa el viaje durante la Edad Media, no sólo se refleja en su sentido interno y externo de la noción del *Homo Viator*, sino que también se expresa en la misma narrativa de los viajeros. Esta escritura del viaje va a significar un proceso en el que se busca dar cuenta de sucesos y fenómenos verosímiles que vislumbran estos hombres que recorren lugares lejanos y recónditos. A través de estas andanzas se cuentan experiencias y relaciones con otras culturas, como también el asombro que se tiene frente a los nuevos espacios, criaturas y objetos, los cuales resultan fascinantes para considerar en sus relatos. Sin ir más lejos, este proceso de verosimilitud que se intenta plasmar en los relatos, también genera un conflicto en muchos casos con narraciones de viaje que se consideran literarios o ficticios, en la medida que no representan trayectos reales, sino que reflejan constructos de la imaginación. En cierta medida, nos vemos envueltos en un problema de elaboración de relatos reales y otros inventados. Sobre esto resulta necesario establecer algunas cuestiones, ¿cómo se define el relato de viajes en la Edad Media? ¿De qué manera se distingue esta narración de una literatura de viajes? ¿Y cuál es la estructura y contenido que le da forma al relato de los viajeros medievales?

Bajo nuestra perspectiva, si bien durante el período medieval se llevan a cabo una gran diversidad de desplazamientos, ya sean políticos, económicos, religiosos o culturales, los relatos de estos viajeros —principalmente desde los siglos XIII al XV— conservan una estructura propia y coherente que define una unidad dentro del periplo. Sin ir más lejos, éstos se caracterizan de estructuras y modelos narrativos que los diferencian de la literatura de viajes, esto debido principalmente al lenguaje utilizado por los viajeros y la composición narrativa y discursiva de sus escritos. En otras palabras, la construcción narrativa del viaje unifica la diversidad de itinerarios y motivos de desplazamiento. Los periplos por muy diversos que sean, en el relato de viaje conservan una estructura que define una cultura y mentalidad del viandante medieval, donde la observación, la curiosidad, la búsqueda de objetividad y el anhelo de verosimilitud van a configurar la composición narrativa de sus escritos.

## 2. La narrativa de los viajes en la Edad Media: un estado de la cuestión

Para comenzar hay que tener en cuenta que existe una gran cantidad de producción historiográfica y de teoría literaria que aborda el problema de la narrativa de los viajes. Francisco López Estrada expresa que el libro de viajes es un relato parcial e incompleto; el viajero es alguien que está de paso, y su convivencia con las gentes del lugar visitado es limitada y circunstancial. Por lo mismo, el viajero registra en su libro lo que ve y lo relata (López Estrada, Francisco, 2003: 12). Por otra parte, tal como señala Palmira Brummett, el viaje como experiencia y forma narrativa no puede ser concebido

---

notaremos cómo se desplazan una gran cantidad de viajeros, ya sean embajadores, peregrinos, mercaderes, soldados, misioneros, o aventureros, que buscan establecer contactos con una nueva realidad cultural. Hay un deseo de conocer e intercambiar con estos nuevos mundos; es una curiosidad que despierta un gran interés por lo novedoso, lo extraño y lo desconocido, causando asombro y admiración por las cosas que vislumbran los viajeros. Los periplos a Oriente sorprenden y maravillan justamente por ser lugares únicos y diferentes. Son hombres que desean, sinceramente, conocer las cosas que conforman el mundo (Kappler, 2004: 52-53; Labarge, 1992: 14 y ss.; García de Cortázar, 1996: 9 y ss.).

como un género basado sólo en una unidad, sino que expresa una variedad de géneros que se cruzan, como también una matriz compleja de materiales y recursos retóricos. De hecho el libro de viajes en sí mismo es comprendido en una multiplicidad de formas, tales como cartas, memorias, informes, planos, entre otros, que se mueven de un lugar a otro como relaciones diplomáticas, cuentos orales, compendios de conocimiento, leyendas de mapa o memorias de lugares vistos o no vistos (Brummett, 2009: 1 y ss.).

Sin ir más lejos, podemos notar cómo durante la Edad Media encontramos diferentes testimonios y relatos de viajes, los cuales nos presentan justamente esa variedad de experiencias en los periplos. Según Paul Zumthor y Catherine Peebles, el siglo XIII marca un punto de quiebre en el cual la narrativa de viaje se separa del peregrinaje. Si bien la peregrinación se centra en las rutas de los lugares sagrados, donde el lugar final de estos viajes es Jerusalén, Roma o Santiago de Compostela, la otra narrativa va a poseer una naturaleza más amplia y diversa, ya sea por sus circunstancias de origen, intenciones y significados de cada relato. De este modo, hay viajes de peregrinos, misioneros, embajadores, navegantes y mercaderes (Zumthor y Peebles, 1994: 810-811).

Una propuesta interesante que separa los relatos de viajes, identificando los que se vinculan a la peregrinación, con un sentido espiritual, y los que reflejan motivos políticos, económicos y religiosos, con un sentido más terrenal. Según Paulo Lopes, si bien el viaje medieval tiene objetivos de orden espiritual y religioso, trascendiendo una dimensión motivada por las preocupaciones o necesidades profanas, en estos mismos relatos de viajes se intercalan noticias y observaciones de realidades presentes en los itinerarios con aspectos trascendentales, maravillosos y fantásticos que los viajeros encuentran (Lopes, 2006: 4). Claramente el viaje presenta una dificultad en cuanto a sus motivaciones: no se puede entender el desplazamiento como un fenómeno homogéneo desde el siglo XIII en adelante, sino que paulatinamente notamos como los viajes se diversifican e integran nuevos elementos en su estructura narrativa.

Esta diversidad de relatos de viajes es recogida en la obra de Jean Richard, quien sistematiza y zanja una tipología de los diferentes modos de desplazamiento durante el período medieval. Cabe señalar que el historiador francés define los distintos traslados, motivaciones y composiciones narrativas, y distingue entre los viajes reales e imaginarios, estableciendo una clasificación bipartita en función de lo real histórico y de lo puramente literario (Richard, 1981: 15 y ss.). Pues bien, si consideramos la tipificación que establece dicho autor sobre las diferentes formas de relatos de viajes que existen en el período medieval, podremos diferenciar, tal como sostiene Eugenia Popeanga, que los relatos de viajes son aquellos que narran y describen un «viaje real», mientras que la literatura de viajes se concibe como un «viaje imaginario» (Popeanga, 1991: 16).

Sofía M. Carrizo Rueda señala que los relatos de viajes se refieren a la categoría en la que se inscriben memorias que proporcionan una serie de informaciones sobre un recorrido por ciertos territorios. Por otro lado, la literatura de viajes abarca todas aquellas obras caracterizadas por complejos procesos ficcionales, donde cualquier referencia al itinerario se subordina a vicisitudes de la existencia de los personajes (Carrizo Rueda, 2008: 10). Una postura que no se aleja del enfoque de Luis Alburquerque-García, donde el relato de viajes responde a los escritos factuales, en cuanto la modalidad descriptiva se impone a la narrativa, primando los hechos y la objetividad en su carácter testimonial. El relato factual es lo verificable: su discurso se

represa en la travesía, en los lugares y en todo lo circundante (personas, situaciones, costumbres, mitos, etc.), que se convierten en el nervio mismo del relato. En cambio, el relato de ficción se torna siempre como una invención del que lo cuenta, lo cual se puede vislumbrar en la literatura de viajes, donde se adscriben obras en las que el viaje forma parte del tema o en las que actúa como motivo literario, pero que no restringe sus límites a los relatos estrictamente factuales (Alburquerque García, 2011: 16-18). En este sentido, la dicotomía que se establece entre los relatos y la literatura de viajes se basa esencialmente en la naturaleza del escrito, esto es, si corresponde a un testimonio y experiencia directa de viaje, o por el contrario, si constituye una recopilación o narración ficticia de un periplo.

Pero bien, si nos internamos en el problema central de este estudio, abocado a la estructura y contenido que le da forma al relato de los viajeros medievales, notaremos cómo los distintos hombres que se desplazan y que dejan registro de sus itinerarios, conservan un andamiaje común que devela una unidad en la composición narrativa. En relación a esto, una de las primeras clasificaciones que abordan las características centrales de los relatos de viajes medievales es la realizada por Jean Richard, quien hace una división de los libros de viajes según la intención que persiguen, distinguiendo de esta manera libros piadosos de algunos peregrinos, libros con finalidades pragmáticas, noticias sobre expediciones, informes de misioneros, de embajadores, entre otros (Richard, 1981: 15-36). Si bien el autor entrega una relación amplia y variopinta basada en el emisor, nos permite distinguir la diversidad de tipos de relatos que existen sobre los desplazamientos.

Bajo esta amplitud de narraciones acerca de los periplos, Francisco López Estrada, citado por Luis Alburquerque-García en un estudio sobre el género de los viajes, sostiene que este tipo de relatos se caracterizan de datos temporales y topónimos de lugares recorridos, con sus distancias, como si se tratara de un itinerario. Asimismo, señala que se ofrecen descripciones de lugares, como también noticias e informaciones que figuran en el cuerpo del libro (Alburquerque García, 2006: 74). Según Miguel Ángel Pérez Priego, los rasgos esenciales de los relatos de viajes durante la Edad Media se basan en un itinerario, el orden cronológico, el orden espacial, los *mirabilia* y la presentación del relato (lineal, continuada y en primera persona) (Pérez Priego, 1984: 220 y ss.). En esta misma línea, Rafael Beltrán considera las características propuestas por Pérez Priego válidas para el estudio y análisis de los relatos de viajes medievales (Beltrán, 1991: 132 y ss.). Para Paulo Lopes, si bien los elementos mencionados anteriormente son considerados dentro de los procedimientos narrativos de los libros de viajes, también añade otros componentes que definen su estructura: carácter informativo del relato (dar a conocer el mundo), la presencia de una geografía sagrada y mítica y el privilegio a los testimonios y datos externos (Lopes, 2006: 7-14).

Según nuestra postura, mediante todos estos recursos narrativos se configura el cuerpo y contenido de una tradición de los relatos de viajes durante los siglos XIII al XV, donde se aprecia una sistematización en el lenguaje utilizado por los viandantes en sus obras. Claramente es la construcción de una escritura que unifica los diferentes relatos de viajes, pero que además configura una práctica basada en la observación, la

curiosidad, la búsqueda de objetividad y el anhelo de verosimilitud de los viajeros<sup>3</sup>. En otras palabras, este cuadro de procedimientos narrativos se construye precisamente con el fin de establecer un relato verosímil y legítimo, frente a cualquier tipo de invención o falta de rigurosidad del periplo. El viajero se desplaza bajo un propio método en su narrativa: un andamiaje que desea expresar con profunda sinceridad las verdades de los nuevos mundos y que se torna una herramienta que consolida la objetividad del relato de viajes.

### 3. Notas sobre la tradición narrativa en los relatos de viajes medievales

Si nos sumergimos en la construcción metódica de la narración de los desplazamientos, notaremos cómo los viajeros se circunscriben a estos cuadros que definen la estructura y contenido de sus escritos. El lenguaje utilizado por éstos es clave para la composición narrativa y discursiva de un *corpus* que va a definir la tradición de los relatos de viajes durante la baja Edad Media<sup>4</sup>.

En primer lugar, en la *Relación de viaje* de Odorico de Pordenone, datada alrededor de 1350, notamos cómo establece un itinerario y orden espacial en su periplo:

Partí de este lugar y me dirigí a la Armenia mayor, a una ciudad llamada Arzirón que en un tiempo había sido muy bella y rica, que aún lo sería si los sarracenos y los tártaros no la hubieran devastado. Abunda el pan, carne y otras vituallas a excepción de vino y de fruta, a causa del intenso frío que allí domina. Sus habitantes dicen que es la ciudad más elevada de todas las que se encuentran en la tierra. En ella hay mucha agua y de buena calidad. La razón es ésta: las surgientes de esas aguas deben ciertamente nacer y emerger del río Éufrates que corre a no más de una jornada de viaje de la ciudad. Esta [ciudad] se encuentra a mitad de camino entre Trapezonda y Tauriz (Odorico de Pordenone, 1987: 47-48).

Mediante este fragmento es posible apreciar cómo el misionero establece un itinerario en su relato, dando cuenta de los diversos lugares que va recorriendo en sus andanzas. De Armenia la Grande se dirige a la ciudad de Arceron, la cual se halla a una jornada del río

<sup>3</sup> Resulta importante mencionar que mediante el concepto de verosimilitud, no sólo se distingue un relato real de uno ficticio por la búsqueda de credibilidad, sino que además se da cuenta de una mayor precisión, grado de exactitud y detallismo en la construcción narrativa, es decir, hay una mayor rigurosidad con la cual se desea reflejar la verdad de los acontecimientos y fenómenos que se vislumbran en el desplazamiento.

<sup>4</sup> Cabe mencionar que para el presente estudio de los procedimientos narrativos, nos hemos centrado principalmente en la revisión de fuentes de viajeros «reales» del mundo occidental, situados temporalmente desde el siglo XIII hasta el XV. Dentro de los autores que hemos considerado, se encuentran el mercader italiano Marco Polo, el misionero italiano Odorico de Pordenone, el misionero francés Jordán Catalán de Séverac, el cronista francés Jacques de Vitry y el diplomático español Ruy González de Clavijo. De manera particular, nos apoyamos con algunos pasajes de viajeros «ficticios» como la obra del caballero inglés John Mandeville, el escrito anónimo español *Libro del Conosçimiento* y la versión anglonormanda de la *Carta del Preste Juan*, considerando la relevancia literaria de estos documentos que rescatan elementos de la construcción narrativa de los relatos de viajes. Hay que tener presente que con esta selección, si bien no se refleja el cuerpo completo de los escritos de desplazamiento, se ha acotado a una serie de obras representativas de dicho período que nos permitan dar cuenta de una tradición narrativa del viaje medieval.

Éufrates y a medio camino de Tauris. Sin duda alguna, en el relato se da cuenta del trayecto y las mediciones de las distancias entre los diferentes lugares que se recorren. El itinerario debe representar un hilo conductor en el texto (Pérez Priego, 1984: 221). De esta manera, las ciudades adquieren un rol fundamental en la medida que se vuelven un índice de referencia para los hombres que se desplazan, constituyéndose en verdaderos núcleos narrativos en torno a los cuales se organizan los relatos y las descripciones de los itinerarios, estableciendo un orden dentro del espacio que se transita<sup>5</sup>.

Asimismo, en la *Embajada a Tamorlán* de Ruy González de Clavijo, escrita hacia 1406, observamos:

Y domingo, que fueron veinte y nueve días del dicho mes de Junio, los dichos Embajadores partieron de esta ciudad de Soltania en buenos caballos que les dieron del Señor en que fuesen, y fueron a dormir esta noche a una aldea que ha nombre Atengala. Y otro día a hora de medio día fueron en otra aldea que ha nombre Huar, y era un lugar bien grande, y en la noche fueron a dormir en una aldea que ha nombre Cequesana, y era bien grande, y en ella había muchas aguas y huertas (Ruy González de Clavijo, 1984: 134).

Claramente podemos notar cómo en la obra de Ruy González de Clavijo también hay una mención de los lugares que se van recorriendo. Sin ir más lejos, el autor da cuenta de los diferentes sitios que transitan de un día a otro. La construcción narrativa de estos relatos considera la alusión a estos puntos espaciales. En cierta medida, son vértebras que dan forma a la narración en sí, puesto que el espacio es el centro en el cual giran los escritos de los viajeros<sup>6</sup>. Tal como señala Miguel Ángel Pérez Priego, hay un propósito totalizador, de describirlo todo, de incorporarlo todo al relato, aunque sólo sea mediante su simple mención (Pérez Priego, 1984: 226). En este sentido, con la relación de los itinerarios y el orden espacial se busca presentar una construcción verosímil del recorrido efectuado, donde la mención de lugares, las distancias y puntos de referencia reflejan pruebas objetivas que dan cuenta de la legitimidad del desplazamiento. No es un viaje que se quede en el mero relato o caiga en lineamientos ficticios: con estos recursos narrativos el viaje adquiere una estructura espacial que determina un comienzo y un final, y que representa una realidad objetiva que van describiendo en su camino.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Hay que tener presente que las paradas en posadas, pueblos y ciudades son fundamentales en los relatos de viajes. No hay desplazamiento que no posea un alto y descanso. Tal como indica Juan José Ortega Román, el viajero describe mucho más en su narración cuando está detenido, ya que en estos espacios puede descansar, reflexionar, informarse, charlar con sus compañeros de viaje y recapitular sobre lo acontecido a lo largo del día (Ortega Román, 2006: 213).

<sup>6</sup> Cabe destacar el itinerario de la *Embajada a Tamorlán*, el cual comprende «todos los lugares e tierras» que recorrieron los embajadores de Enrique III, desde Cádiz a Samarcanda, y regreso de nuevo a España, a Alcalá de Henares. O incluso, se puede mencionar el itinerario descrito en el *Libro del conocimiento*, donde se traza un recorrido que se divide en tres etapas: una por la Europa occidental (Sevilla, Portugal, Galicia, Navarra, Francia e Irlanda), otra por el este de Europa y Oriente (Francia, Italia, Hungría, ruta de Tierra Santa, Jerusalén, Egipto y norte de África) y otra por África y Asia (Marruecos, Guinea, Canarias, África ecuatorial, Etiopía, Arabia, India, Persia, Bizancio, Grecia, Turquía, etc.) (Pérez Priego, 1984: 222). Sin duda alguna, los itinerarios que se llevan a cabo en las diferentes expediciones y viajes resultan claves en los relatos de estos hombres que se desplazan, ya que permiten establecer un hilo conductor en la narración y un orden espacial dentro del mundo conocido.

<sup>7</sup> Tal como sostiene Paul Zumthor, en el relato de viajes se despliega un espacio discursivo en el que hay que colocar los nombres propios, de lugares, de pueblos, de personas. Todo «relato de viajes» incluye un

Junto con esto, el orden cronológico también se vislumbra en los libros de viajes:

Y viernes, veinte días del dicho mes de Junio, los dichos Embajadores partieron de aquí de Tauris a hora de nona, y fueron dormir a un castillo que ha nombre Zaydana. Y otro día sábado fueron comer a una aldea que ha nombre Hujan, y en la noche fueron dormir en el campo. Y domingo en la mañana fueron en una aldea que ha nombre Santguela, y fueron comer a otra aldea que ha nombre Tucelar, y era habitada de una generación que llaman Turcomanes (Ruy González de Clavijo, 1984: 127).

Incluso, en la obra del mercader veneciano Marco Polo, compuesta entre 1298 y 1299, se aprecian las jornadas como parte del orden temporal del relato:

Esta llanura continúa cinco jornadas hacia el mediodía. Al cabo de los cinco días hay otra China, que continúa veinte millas por muy mal camino y hay muchos malos hombres que roban. Al entrar en China hay una llanura muy hermosa llamada llanura de Formosa, que se extiende, dos jornadas. Tiene muchos ríos. Allí hay francolínes, papagayos y otros pájaros distintos de los nuestros. Transcurridas las dos jornadas se llega al mar océano y a su orilla hay una ciudad llamada Cormos, que es puerto del mar (Marco Polo, 1957: 49-50).

A través de ambos pasajes es posible notar el orden cronológico y temporal que se plasma en los escritos. En el primer caso de la obra de Ruy González de Clavijo, el viajero y diplomático establece una suerte de cuaderno de bitácora, donde existe una organización cronológica que enmarca las diversas acciones que se registran. No hay que perder de vista que el hecho de estructurar día a día el desarrollo de la trama de la narración, no sólo permite establecer un orden del tiempo recorrido en los diferentes lugares, sino que es un modo de consolidar el escrito como un libro de viaje, en la medida que se busca una mayor verosimilitud en el relato. La narración debe ser auténtica y verdadera para quienes lean el documento<sup>8</sup>. Por otro lado, en el caso de Marco Polo, el mercader veneciano articula su relato temporalmente, refiriéndose a las jornadas que existen entre los distintos lugares que se transitan. La jornada representa un día, un espacio de tiempo natural, que se amolda a la salida del sol como señal de comienzo y su puesta el final<sup>9</sup>. En otras palabras, el tiempo que se establece en el relato de Marco Polo también refleja un instrumento de medición de distancias, basada en la duración natural del día, la cual se torna una herramienta práctica para los viajeros en tanto que existen estimaciones temporales de los espacios que se recorren.

Por otra parte, en la presentación del relato nos encontramos con una narración continua, lineal y el recurso de la primera persona:

---

doble registro, narrativo y descriptivo, el cual se caracteriza de la mención de lugares y topónimos, ya sea para significar una apropiación simbólica del territorio, como también para operar una proyección del espacio (Zumthor, 1994: 289-290).

<sup>8</sup> Tal como señala Paulo Lopes, al contextualizar en un cuadro temporal los caminos recorridos, esto funciona como elemento legitimador sobre la verosimilitud en la historia del viaje, dando cuenta de una mayor rigurosidad en el orden cronológico seguido en los desplazamientos (Lopes, 2006: 8). En cierta medida, con el cuadro temporal se conserva una línea más objetiva y leal a la realidad histórica, lo cual le da mayor fuerza de credibilidad a la relación del viaje.

<sup>9</sup> Para una mayor revisión sobre la noción del tiempo en la Edad Media, véase: Ortega Cervigón, 1999: 11 y Le Goff, 1982: 184 y ss.

Parti de mecha y fuy por el Reyno de arabia adelante y llegue a una çibdat muy grande y muy rica que dizen fadal que es ribera del mar de india y allí folgue un tiempo y entre en un naujo en la mar y pase a una ysla que dizen sicroca muy grande y mucho poblada y auja en ella una grand ciudad que dezian otrosi sicroca y es del Rey de arauia. Y tras esas mesmas señales E sabed que a esta mesma ysla las naues que viene de india cargadas de especias y es un pendon bermejo con letras araujgas (LIBRO DEL CONOSÇIMIENTO, 1877: 73).

A través de este fragmento de la obra anónima *El Libro del Conosçimiento*, redactado hacia 1385, podemos apreciar una construcción narrativa continua y lineal, es decir, el escrito avanza sin generar acciones paralelas con otros sucesos. El relato es uno. El mismo viajero da cuenta de su recorrido y lo que va observando: cómo parte de La Meca hacia el reino de Arabia y cómo después de un tiempo entra al mar donde se dirige a una gran isla. El autor no mezcla otros tiempos ni altera el orden de los sucesos. Sigue un orden lineal basado en las cosas que aprecia en su trayecto<sup>10</sup>. Junto con esto, la narración se consolida con el recurso de la primera persona, el cual posee una función verificadora y testimonial de lo que se vislumbra: hay un deseo de sinceridad y de verdad en la palabra del viajero (Ortega Román, 2006: 217).

Ya se manifiesta esto último en la obra de Fray Odorico de Pordenone:

Con ella hacen luego lo que quieren, o alimento o pan muy bueno, del cual yo mismo, Fray Odorico, pude comer. Todas estas cosas las vi con mis ojos. El pan hecho de esta manera es, externamente, de bella apariencia, pero más bien negro en su interior (Odorico de Pordenone, 1987: 65).

El recurso de la primera persona funciona como testimonio directo de lo que se narra. El misionero busca legitimar su observación y curiosidad, dando fuerza y realce a lo que está viendo con sus propios ojos. Más allá de representar una postura subjetiva, el viajero intenta dar crédito y fe de lo que vislumbra y prueba. Hay una intención de «ver» para «contar»: la autenticidad de los relatos de viajes va a estar dada por lo que se «vio», la *vera veritat* (Alburquerque García, 2011: 23). En cierta medida, con esto se desea plasmar una mayor verosimilitud en el relato, comprobando justamente con sus propios sentidos las cosas que se encuentran en estos nuevos territorios.

Del mismo modo, la tradición de los libros de viajes se caracteriza por el carácter informativo del relato, dando a conocer en detalle las descripciones del mundo:

Cotan es una provincia situada entre levante y nordeste. Tiene una extensión de ocho jornadas y pertenece al Gran Kan. Todos sus habitantes son mahometanos. Hay muchas fortalezas y ciudades. Son gente noble y la mejor ciudad es Cotan, de la que toma nombre toda la provincia. Aquí se produce bastante algodón y vino; hay jardines y toda clase de productos. Viven del comercio y del trabajo manual, no son dados a las armas (Marco Polo, 1957: 63).

<sup>10</sup> Tal como sostiene Miguel Ángel Pérez Priego, lo que no hay en los libros de viajes son justamente entrelazamientos o acciones paralelas que obliguen al narrador a interrumpir o dejar en suspenso su relato. Estamos ante pura narración lineal y continuada, que protagoniza también un solo personaje –individual o colectivo, real o fingido– y que, además, es casi siempre el propio narrador de la historia (Pérez Priego, 1984: 232).

Incluso, se puede notar en la descripción que se realiza sobre la India menor:

Aquí se encuentran muchas e infinitas maravillas, pues en esta India menor empieza, por así decirlo, un nuevo mundo. De hecho, todos los hombres y mujeres son negros, y como vestido no llevan más que un paño de algodón atado a la cintura; el resto se lo echan a la espalda desnuda. Sus nativos no comen pan de trigo, aunque tengan trigo en abundancia; se alimentan de arroz con sus condimentos hervidos solo en agua; también se sustentan de leche, manteca y aceite, que comen con frecuencia crudo. En esta India no tienen caballos, ni mulos, ni camellos, ni elefantes, sino sólo bueyes, con los que llevan a cabo todas las faenas que sea menester, utilizándolos de animales para todo: para monta, para tiro y para labranza. Los asnos son pocos en número y muy pequeños, y no son muy apreciados (Fray Jordán Catalán de Séverac, 1863: 12).

El carácter informativo de los relatos de viajes resulta esencial, en la medida que entrega noticias sobre los diferentes lugares del mundo que se recorre. Esta información está basada en la *descriptio*, la descripción, en torno a la cual se desarrolla la trama de la narración, estableciendo anotaciones detalladas y específicas del periplo<sup>11</sup>. Según Margaret Wade Labarge, con los viajeros se da una observación precisa de detalles y una auténtica preocupación por la exactitud (Labarge, 1992: 22). Ya se puede vislumbrar esto en los ambos casos citados, donde primero Marco Polo realiza un cuadro de la ciudad de Cotan, dando cuenta de su ubicación, distancia con otros lugares, situación política-administrativa, las creencias de sus habitantes, sus edificios y cultura material, como también sus industrias, actividades y comercio. Asimismo, en el caso narrado por Fray Jordán de Catalán, se describen las características culturales de los habitantes de la India menor, su vestimenta, dieta alimenticia y animales para faenas. Tal como señala Luis Alburquerque García, hay una voluntad de reflejar la realidad tal cual es (Alburquerque García, 2011: 22). Incluso, como considera Claude Kappler, los viajeros dan pruebas de un innegable deseo de objetividad (Kappler, 2004: 60). En este sentido, el viaje que se narra no sólo presenta una sucesión de descripciones y datos de las cosas que vislumbran, sino que además da cuenta del espíritu curioso del viajero que desea incluir lo novedoso y diferente en sus escritos. Es un viaje en el cual se desea conocer, dejando un registro objetivo de la realidad, una prueba verosímil de la realización del desplazamiento.

En relación a esto, resulta interesante notar cómo los relatos de los viajeros van a incluir en sus procedimientos narrativos el cuadro de los *mirabilia*. Ya en la obra de Fray Jordán Catalán de Séverac, notamos su percepción de la maravilla en la India:

En esta India menor hay muchas cosas dignas de ser observadas con admiración, pues no tiene fuentes, ni ríos, ni pozos, ni jamás llueve en ella a excepción de tres meses, a saber, desde la mitad de mayo hasta la mitad de agosto; y, no obstante, -gran maravilla- es una tierra muy caliente y fértil en extremo; y durante los nueve meses de sequía cae a

---

<sup>11</sup> Tal como expresa Sofía Carrizo Rueda, los relatos de viajes constituyen un tipo de discurso narrativo-descriptivo en el cual la segunda función absorbe a la primera. Las descripciones no ‘empujan’ hacia delante sino que ‘retienen’ la atención del receptor, pues actúan como adjetivos que van revelando todo lo relativo a una ‘imagen de mundo’ que el discurso asume como escritura de cierto espacio recorrido. Véase: Carrizo Rueda, 2008: 20 y Carrizo Rueda, 1997: 16 y ss.



diario tan gran cantidad de rocío, que su suelo no se seca en modo alguno a los rayos del sol hasta mediada la hora tercera del día (Fray Jordán Catalán de Séverac, 1863: 12).

Mediante este pasaje es posible apreciar cómo el sentido de lo maravilloso se refleja en la mentalidad de los viajeros medievales. Hay elementos que sorprenden y deslumbran por su calidad novedosa, exótica y diferente. En este caso, Fray Jordán Catalán de Séverac se maravilla justamente por el tipo de suelo de la India que resulta muy caliente y fértil a pesar de no tener grandes cantidades de agua. Es un fenómeno que genera admiración por su particularidad fuera de lo ordinario<sup>12</sup>. Por otra parte, hay que tener presente que con la mención de los *mirabilia*, no sólo se está aplicando un lenguaje basado en elementos extraordinarios y sobrenaturales, sino que mediante este instrumento narrativo se manifiesta el espíritu del viajero medieval asentado en la curiosidad y observación<sup>13</sup>. Tal como expresa Paulo Lopes, es una narrativa de carácter fabuloso que provoca gran expectativa en los lectores, dando cuenta de un mundo insólito y desconocido. De hecho, se relaciona con aquello no visto u observado cotidiana y familiarmente (Lopes, 2006: 10). En otras palabras, los viajeros poseen un deseo de conocer las cosas ignotas que conforman el mundo. Es así como la originalidad y particularidad de estos sucesos y fenómenos maravillosos son los que permiten consolidar un verdadero relato de viajes, en la medida que el viaje se torna una constante búsqueda de estos elementos asombrosos y prodigiosos. El campo de los *mirabilia* refleja la autenticidad de este tipo de narraciones, puesto que demuestra el encuentro con nuevos mundos, extraños y distintos.

Asimismo, en los libros de viajes también percibimos la presencia de una geografía sagrada y mítica. Ya Marco Polo nos da cuenta de su recorrido por la Armenia Mayor:

Os digo también que en esta Armenia Mayor existe el Arca de Noé, en una gran montaña, en los confines del mediodía, enfrente de Levante, junto al reino que se llama Mosul, en el cual hay cristianos jacobitas y nestorianos (Marco Polo, 1957: 37).

<sup>12</sup> Resulta interesante destacar cómo Jacques de Vitry (1160-1240), menciona una serie de seres prodigiosos y maravillosos basados en las lecturas de escritores orientales, del mapamundi y de las obras de Agustín, Isidoro, Plinio y Solino: «*Existen hombres que no tienen sino un ojo, se los llama arimaspes o cíclopes. Otros están provistos de un solo pie y a pesar de ello corren muy rápidamente. Pero su pie es tan ancho que con su sombra pueden defenderse del ardor del sol, reposan bajo este abrigo como en una casa. Algunos, pues no tienen cabeza, llevan los ojos sobre los hombros; en lugar de nariz y orejas tienen dos aberturas en el pecho. Además están cubiertos de pelos como los animales; por esto es horrible verlos*» (Jacques de Vitry, 1991: 116). El cuadro de las maravillas se transmite en los diferentes viajeros, escritores y cronistas, mostrando diferentes tipos de criaturas y fenómenos que resultan extraordinarios y diferentes a la realidad conocida. En cierta medida, la inclusión del lenguaje de lo maravilloso va a reforzar la novedad que se busca transmitir en el constructo narrativo de los viajes, tornándose un instrumento por el cual los periplos adquieren mayor consistencia, en cuanto los viajeros buscan romper con su vida cotidiana conociendo mundos nuevos, raros y exóticos. Para una mayor revisión sobre el campo de lo maravilloso, véase: Le Goff, Jacques, 2008: 14 y ss.; Kappler, Claude, 2004: 131 y ss.; Daston, Lorraine y Park, Katharine, 1998: 41 y ss.; Walker Bynum, Caroline, 1997: 1-26; Rüh, Axel, 2011: 89-114; y Castro Hernández, 2011: 108-141.

<sup>13</sup> Cabe mencionar que las maravillas atraen enormemente la atención de los lectores, tanto así que los mismos viajeros tienden a destacar este concepto muchas veces en el título, ya sea como los *Mirabilia descripta* de Jordán Catalán de Séverac, el *Libro de las cosas maravillosas* de Marco Polo o el *Libro de las maravillas del mundo* de John Mandeville (Pérez Priego, 1984: 229).

Claramente podemos distinguir cómo la geografía y las rutas a Oriente son sagradas: el camino de los viajeros tiene un pasado mítico y religioso de gran trascendencia. En este caso, se señala que el Arca de Noé se sitúa en una gran montaña de la Armenia Mayor. El viajero está informando en la relación de su itinerario la ruta que sigue y los espacios sacralizados que observa. La leyenda y la historia, la fábula y la realidad caminan de la mano (Lopes, 2006: 11). En cierta medida, no se produce una ruptura entre su tiempo presente y la historia sagrada y mítica, sino que todo forma parte de la creación divina<sup>14</sup>. En este sentido, la aplicación de la presencia de una geografía sagrada y mítica va a responder a la necesidad de dar a conocer el mundo sagrado y simbólico que conforma la realidad cultural de este tiempo. El viajero se mueve por este espacio simbólico, es el escenario en el cual se desenvuelve y del cual desea comprender las verdades del mundo.

Finalmente, los relatos de viajes se caracterizan por el privilegio a los testimonios y datos externos:

En cuanto a la India Tercera digo que, aunque yo no las vi porque no estuve en ella, sí me contaron muchas maravillas de la tierra hombres dignos de crédito. Por ejemplo, hay dragones en la mayor abundancia, que tienen en su cabeza unas piedras relucientes que se llaman carbunclos. Estos animales yacen sobre arenas de oro, crecen sobremanera y exhalan de sus fauces un hálito fétido e infecto, como el espeso humo del fuego [...] En esta India Tercera se encuentran ciertas aves que se llaman *roc*, tan grandes que elevan fácilmente por el aire a un elefante. Yo conocí a un hombre que afirmaba haber visto uno de aquellos pájaros: sólo una de sus alas medía 80 palmos de largo (Fray Jordán Catalán de Séverac, 1863: 41-42).

A partir de este fragmento de Fray Jordán Catalán de Séverac es posible apreciar la credibilidad que se le da a fuentes y testimonios externos sobre ciertos sucesos o fenómenos de lugares no vistos. En este caso, le entregan información sobre maravillas de dragones y aves gigantescas que se llaman *roc*, las cuales el autor considera verosímiles por venir de hombres dignos de crédito. Ahora bien, hay un traspaso de noticias que le cuentan al viajero, las cuales buscan ampliar las pruebas y evidencias de las maravillas del mundo oriental. En este sentido, las fuentes externas actúan como una herramienta legitimadora de la veracidad que se busca en el relato de viajes.

Ya queda manifiesto este último aspecto en el prólogo del libro de Marco Polo:

---

<sup>14</sup> Cabe destacar cómo en los viajes ficticios e imaginarios que intentan plasmar un carácter verosímil en su relato, también se halla la presencia de una geografía sagrada y mítica. Ya en la versión anglonormanda de la carta del Preste Juan (c.1155-1180), notamos: «*Prolonga su curso por espacio de tres jornadas para, luego de convertirse en un sutil arroyo, llegar hasta el Paraíso Terrenal, donde Adán, antes de ser exiliado de él por pecar, tuvo antaño su morada*» (La Carta del Preste Juan, 2004: 112). O incluso, en *El Libro de las Maravillas del Mundo* de John Mandeville, escrito hacia 1350, observamos: «*Así sabréis que Jaffa es la ciudad más antigua del mundo, ya que existía antes del Diluvio. Se ve todavía sobre la roca el lugar donde ataron las cadenas de hierro con las que apresaron a Andrómeda, un gigante enorme; esto fue antes del Diluvio y más de once pies de largo median los huesos de las costillas de aquel gigante*» (John Mandeville, 2002: 108). Sin duda alguna, podemos notar cómo en ambos pasajes se utiliza el recurso de la anotación de lugares sacros y míticos. En el primer caso, se menciona un río que sigue su curso hacia el Paraíso Terrenal, lugar donde vivía Adán antes de su exilio. Es la historia religiosa y sagrada que se halla presente en los caminos de Oriente. Por otra parte, el caso que relata Mandeville no sólo expresa la línea de lo sacro, sino que además da cuenta de un pasado mítico con las cadenas de hierro que apresaron a Andrómeda, personaje de la mitología griega que nos devela la presencia del legado clásico en el imaginario geográfico de los viajeros medievales.

Y este libro os contará ordenadamente, como Meser Marco Polo, noble y sabio ciudadano de Venecia, lo relató, según que él lo vio con sus propios ojos. Vienen relatadas en este libro, muchas cosas que él no vio, pero de las que tuvo conocimiento por hombres sabios y dignos de crédito, y por eso pondrá las cosas vistas, como vistas y contadas, como contadas, de tal forma, que nuestro libro sea ajustado, verdadero y sin censura alguna. No es nuestra intención escribir cosa alguna que no sea cierta (Marco Polo, 1957: 20).

Claramente podemos notar las intenciones de verosimilitud que se buscan en la narración. Las cosas que el viajero no ve, las apoya en el conocimiento de hombres sabios y dignos de crédito, dando cuenta de una amplitud de miradas que permitan obtener una mayor objetividad en la construcción narrativa. Pero bien, tal como plantea Claude Kappler, todo depende, sin duda, de lo que se entienda por testimonios «dignos de fe» y hasta donde lleguen las exigencias de los viajeros que los escuchen<sup>15</sup>. No hay que perder de vista, que el viajero es un «mensajero» que nutre de noticias sobre lugares lejanos, las cuales deben versar por su autenticidad y veracidad en la narración.

#### 4. Algunas consideraciones finales

En definitiva, mediante los diferentes recursos de los relatos de viajes, podemos vislumbrar cómo se consolida una tradición narrativa que desarrollan los exploradores y viajeros medievales. Si bien esta práctica en la escritura del periplo va a estar dada por la relación de un itinerario, el orden cronológico, el orden espacial, la presencia de los *mirabilia*, la mención de una geografía sagrada y mítica, el carácter informativo del relato, la narración lineal y continua, el recurso en primera persona y el privilegio a los testimonios y datos externos, también notaremos cómo estos elementos van a generar una unidad en la estructura narrativa de los viajes.

En otras palabras, a pesar de las diferentes motivaciones que existan para llevar a cabo los desplazamientos –ya sean temporales o espirituales–, la tradición de los viajeros medievales de los siglos XIII al XV se articula bajo estos recursos narrativos que definen la identidad de su relato. De esta manera, el lenguaje y las herramientas utilizadas por los viandantes en sus escritos, buscan establecer una unidad en la composición narrativa y discursiva de los libros de viajes. Una unidad que va a estar dada justamente en el espíritu de los viajeros, basada en la observación, la curiosidad, el anhelo de verosimilitud y la búsqueda de objetividad en sus relatos.

En este sentido, mediante la tradición de los viajeros medievales, éstos no desean dar cuenta de invenciones o mentiras en sus constructos narrativos, sino que quieren por

---

<sup>15</sup> Cabe destacar que Odorico de Pordenone no quiere incluir en su libro ninguna cosa verdadera que no haya visto él mismo. Sin ir más lejos, cuando introduce algo que ha escuchado a gentes dignas de fe y nacidas en el país que se dicen esas maravillas, las indica tal como las oyó decir y las atestigua sólo como oídas. Del mismo modo, Jacques de Vitry cita sus fuentes en su *Historia Orientalis*, donde si bien señala lo increíble de algunos sucesos y fenómenos, también se muestra indiferente en la medida que no obliga a nadie a aceptarlos (Kappler, 2004: 59-60). Sin duda alguna, hay un deseo de objetividad detrás del apoyo de los testimonios que usan los viajeros, en cuanto no necesariamente aceptan la palabra de sus fuentes de información, sino que se pueden mantener escépticos con el fin de mostrar una mayor imparcialidad en la transmisión del relato.

sobre todo presentar las noticias de los lugares que recorren y visitan con el mayor grado de verdad posible. Si bien la curiosidad, la observación y el deseo de conocer las cosas ignotas van a impulsar gran parte de estos desplazamientos, el método narrativo de los viajeros va a privilegiar la verosimilitud en el relato, tomando una postura crítica e imparcial en la transmisión de la información. Los viajeros son intermediarios entre dos mundos, por lo cual, la búsqueda de la objetividad en sus narraciones es clave para la autenticidad y legitimidad que desean obtener, sin caer en falacias e invenciones que tornen ficticios sus relatos. Una pretensión de verdad que es el origen y motor de la construcción narrativa de los viajes, y que devela una voluntad de conocer y presentar en sus escritos el conjunto y totalidad del mundo por el cual se desplazan.

### ///BIBLIOGRAFÍA///

#### 1. LIBROS

##### A) FUENTES Y DOCUMENTOS

- FRAY JORDÁN CATALÁN DE SÉVERAC, *Mirabilia Descripta. The wonder of the East*. Londres: The Hakluyt Society, 1863.
- JACQUES DE VITRY, *Historia de las Cruzadas*. Buenos Aires: Eudeba, 1991.
- JOHN MANDEVILLE, *El Libro de las Maravillas del Mundo*. Madrid: Siruela, 2002.
- LA CARTA DEL PRESTE JUAN, Versión Anglonormanda. Madrid: Siruela, 2004.
- LIBRO DEL CONOCIMIENTO. Trad. Marcos Jiménez de la Espada. Madrid: Imprenta de T. Fortanet, 1877.
- MARCO POLO, *Il Milione*. Barcelona: Iberia, 1957.
- ODORICO DE PORDENONE, *Relación de viaje*. Buenos Aires: Biblos, 1987.
- RUY GONZÁLEZ DE CLAVIJO, *Embajada a Tamorlán*. Madrid: Miraguano, 1984.

##### B) OBRAS Y ESTUDIOS

- BRUMMETT, Palmira, *The 'Book' of Travels: Genre, Ethnology and Pilgrimage, 1250-1700*. Leiden-Boston: Brill, 2009.
- CARRIZO RUEDA, Sofía M., *Escrituras de viaje: construcción y recepción de 'fragmentos de mundo'*. Buenos Aires: Biblos, 2008.
- CARRIZO RUEDA, Sofía M., *Poética del relato de viajes*. Kassel: Edition Reichenberger, 1997.
- DASTON, Lorraine y PARK, Katharine, *Wonders and the order of nature, 1150-1750*. Nueva York: Zone Books, 1998.
- ECHAURI, Eustaquio, *Diccionario Esencial VOX Latino-Español*. Barcelona: Larousse, 2008.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel, *Los viajeros medievales*. Madrid: Santillana, 1996.
- KAPPLER, Claude, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid: Akal, 2004.
- LABARGE, Margaret Wade, *Viajeros medievales: los ricos y los insatisfechos*. Madrid: Nerea, 1992.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *El mundo de los viajeros medievales*. Madrid: Anaya, 1992.

- LE GOFF, Jacques, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona: Paidós, 1982.
- LE GOFF, Jacques, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Libros de viajeros hispánicos medievales*. Madrid: Laberinto, 2003.
- RICHARD, Jean, *Les récits de voyages et de pèlerinages*. Turnhout: Brepols Publishers, 1981.
- WHITE, Pamela, *Exploration in the World of Middle Ages, 500-1500*. Nueva York: Chelsea House Publishers, 2010.
- ZUMTHOR, Paul, *La medida del mundo. La representación del espacio en la Edad Media*. Madrid: Cátedra, 1994.

## 2. ARTÍCULOS

- ALBURQUERQUE GARCÍA, Luis, “El ‘relato de viajes’: hitos y formas en la evolución del género”. *Revista de Literatura*, vol. LXXIII, núm.145, 2011, pp.16-34.
- ALBURQUERQUE GARCÍA, Luis, “Los «libros de viajes» como género literario”. En Manuel Lucena Giraldo y Juan Pimentel, *Diez estudios sobre literatura de viajes*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006, pp.67-87.
- BELTRÁN, Rafael, “Los libros de viajes medievales castellanos. Introducción al panorama crítico actual: ¿cuántos libros de viajes medievales castellanos?”. *Filología Románica*, Anejo I. Madrid: Universidad Complutense, 1991, pp.121-164.
- CASTRO HERNÁNDEZ, Pablo, “Los viajes y lo maravilloso. Una lectura a los relatos de viajes y la construcción imaginaria de las criaturas y lugares de Oriente (ss. XIII-XIV)”. *Historias del Orbis Terrarum*, núm. 6. Santiago: 2011, pp.108-141.
- DINZELBACHER, Peter, “The Way to the Other World in Medieval Literature and Art”. *Folklore*, vol. 97, núm. 1, 1986, pp.70-87.
- LADNER, Gerhart B., “*Homo Viator*: mediaeval ideas on alienation and order”. *Speculum*, vol. 42, núm. 2, 1967, pp.233-259.
- LOPES, Paulo, “Os libros de viagens medievais”. *Medievalista*, año 2, núm. 2, Instituto de Estudos Medievais, 2006, pp.1-32.
- ORTEGA CERVIGÓN, José, “La medida del tiempo en la Edad Media. El ejemplo de las crónicas cristianas”. *Medievalismo*, núm. 9, 1999, pp.9-39.
- ORTEGA ROMÁN, Juan José, “La descripción en el relato de viajes: los tópicos”. *Revista de Filología Románica*, Anejo IV, 2006, pp.207-232.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, “Estudio literario de los libros de viajes medievales”. *Revista de Filología*, núm.1, 1984, pp.217-239.
- POPEANGA, Eugenia, “Lectura e investigación de los libros de viajes medievales”. *Filología Románica*, Anejo I, Universidad Complutense de Madrid, 1991, pp.9-26.
- RÜTH, Axel, “Representing wonder in medieval miracles narratives”. *MLN*, vol. 126, núm. 4, 2011, pp.89-114.
- WALKER BYNUM, Caroline, “Wonder”. *The American Historical Review*, vol. 102, núm. 1, 1997, pp.1-26.
- ZUMTHOR, Paul y PEEBLES, Catherine, “The Medieval Travel Narrative”. *New Literary History*, vol. 25, núm. 4, 1994, pp.809-824.



//EL LIBRO COMO PALIMPSESTO DE LA MEMORIA EN LAS  
OBRAS DE ENRIQUE VILA-MATAS Y GEORGES PEREC.  
LO SERIAL, LO ABIERTO Y LA ESCRITURA//

-----  
THE BOOK AS A PALIMPSEST OF MEMORY IN THE WORKS OF ENRIQUE VILA-  
MATAS AND GEORGE PEREC. SERIALITY, OPENNESS AND WRITING  
SUBMISSION DATE: 26/04/2013 // ACCEPTANCE DATE: 04/07/2013 (PP. 55-64)

MATÍAS GARCÍA RODRÍGUEZ  
UNIVERSITAT POMPEU FABRA  
SPAIN  
matiasgr@mundo-r.com

///

PALABRAS CLAVE: Estética, Literatura contemporánea, Serie, Memoria, Simulacro, Gilles Deleuze, Enrique Vila-Matas, Georges Perec.

RESUMEN: A partir de una definición en términos estéticos de la noción de “serie”, intentaremos profundizar en su comprensión en relación al problema de la memoria en la literatura contemporánea. A tal fin, tomaremos como ejemplo las obras *Doctor Pasavento* de Enrique Vila-Matas y *Je me souviens* de Georges Perec para, de esta manera, examinar su correlato representacional y narrativo.

KEYWORDS: Aesthetics, Contemporary Literature, Series, Memory, Simulacrum, Gilles Deleuze, Enrique Vila-Matas, Georges Perec.

ABSTRACT: Based on an aesthetic definition of the notion of “series”, we will try to delve into its understanding in relation to the topic of memory in contemporary literature. In order to do that, we will take *Doctor Pasavento* by Enrique Vila-Matas and *Je me souviens* by Georges Perec as examples. Therefore, we will examine its representational and narrative correlatives.

///

## 1. Las series (Ariadna se ha ahorcado)

La importancia de lo serial en la estética contemporánea no es en absoluto menor. Pierre Boulez<sup>1</sup>, James Joyce<sup>2</sup> o Andy Warhol<sup>3</sup> parecieran sostener tal afirmación. Desde que Umberto Eco popularizase la noción de “obra abierta”, el factor simulacral de la obra de arte moderna es, de hecho, un lugar común; bajo tal condición, nociones como las de serie o simulacro se han gastado lo suficiente como para perder todo contenido, conservándose apenas su superficie. Cabría preguntarse, pues, qué es realmente una “serie”, bajo qué condiciones o en qué términos podemos hablar de ellas.

Ateniéndonos a la concepción deleuziana, la única posibilidad de que el en-sí de la Diferencia no se diluya en la representación, sino que se desenvuelva como “diferenciante”, es que se organice en series. Sin embargo, únicamente podremos hablar de una organización de tal tipo cuando se cumpla un específico conjunto de condiciones de base y desarrollo, en primer lugar y de manera necesaria la existencia de dos o más series *heterogéneas*, cuyo acoplamiento y resonancia interna sea el resultado del movimiento forzado de lo que Deleuze llamaba “precursor sombrío” [*sombre précurseur*], instancia que actúa como diferenciante de las propias diferencias de un sistema de cuya existencia es el único garante (como lo “diferentemente diferente” o diferencia de segundo grado). Se traza, así, un camino propiamente invisible (en cuanto que no es representable) que apenas se puede recorrer de manera inversa y en relación al desencadenamiento de los fenómenos que el “precursor” induce en el sistema, desplazándose perpetuamente en sí mismo y disfrazándose perpetuamente a su vez en las series.

De esta manera, en todo sistema serial, cada elemento conforma de por sí una historia de pleno derecho. Toda organización serial constituiría, así, un fenómeno propiamente caótico, dado que expresa un *sistema* cuya disparidad interna resulta, sin embargo, total (al no existir horizonte alguno de convergencia). El radical pluralismo de este caos, positividad pura y Diferencia en sí, derrumba la noción misma de verdad, modelo y fundamento (en tanto que niega tanto el perspectivismo -“existe un objeto, y

---

<sup>1</sup> Para Boulez, el serialismo permitía una manera polivalente de crear, al producir los objetos que necesitaba y las formas según las cuales éstos debían organizarse en lugar de utilizar escalas y estructuras previamente establecidas y a las que cada “nueva” composición habría de amoldarse. La formulación tonal clásica encontraría su fundamento en un universo necesariamente definitivo, doxa a la que el “pensamiento serial” se opone al fundar un “universo en expansión perpetua”, tal y como desarrolló en algunos de sus textos tempranos (Boulez, 1966).

<sup>2</sup> El propio *Ulysses* se construye en base a una lógica serial a-representativa, de la que tal vez los capítulos VII (o “Aeolus”), X (“Wandering rocks”), XI (“Sirens”), XII (“Cyclops”) y XVIII (“Penelope”) sean los mejores ejemplos.

<sup>3</sup> Además del idiosincrático uso de la repetición en su pintura, cabe igualmente destacar su no tan celebrada producción cinematográfica, en la que la pasividad, magnificada por el juego cíclico de la repetición secuencial o el abandono de la cámara, viene además a multiplicarse merced a la elección de temáticas igualmente periódicas y repetitivas (como en *Sleep* o *Eat* -ambas de 1963-), buscando el tedio incluso en acciones a las que se les presupone un gran contenido tensional y sexual (véase *Moe in bondage*, de 1966). Todo ello sucede siempre por vía de la repetición serial, ya sea por medio de *loops* o gracias a las propias elecciones de cuadro, enfoque y movimiento, sin que por ello se deje de jugar con una específica y consciente búsqueda de la diferencia, como es el caso del visionado necesariamente cambiante, en este caso merced a la disposición de la doble bobina, de películas como *Chelsea girls* (1966).



diferentes puntos de vista”- como el camino de vuelta a casa -“basta con desandar el camino para encontrar una convergencia”). Es por ello que serie y simulacro se necesitan mutuamente.

Los sistemas simulacrales de tipo serial bastan de por sí, de esta manera, para acabar con el carácter nicodémico de la representación. En este sentido, parece obvio (cuanto menos en términos estéticos) que el carácter genuinamente novedoso del *Modernism* anglosajón debe mucho a este pluralismo serial y narrativa simulacral que culminó en Joyce, paradigma por méritos propios de una verdadera revolución copernicana de la literatura europea y sus convenciones. Deleuze, de hecho, situaba *Finnegans Wake* y el “*Livre*” de Mallarmé como obras que habían operado ya una *desfundamentación* por medio de la construcción de sistemas seriales que disolvían tanto la identidad y límites de lo leído como las del lector:

La représentation laisse échapper le monde affirmé de la différence. La représentation n’a qu’un seule centre, une perspective unique et fuyante, par là même une fausse profondeur; elle médiatise tout, mais ne mobilise et ne meut rien [...]. Ce n’est donc pas en multipliant les représentations et les points de vue, qu’on atteint à l’immédiat défini comme ‘sub-représentatif’. Au contraire, c’est déjà chaque représentation composante qui doit être déformée, déviée, arrachée à son centre. Il faut que chaque point de vue soit lui-même la chose, ou que la chose appartienne au point de vue [...]. Il faut que la différence devienne l’élément, l’ultime unité, qu’elle renvoie donc à d’autres différences qui jamais ne l’identifient, mais la différencient. Il faut que chaque terme d’une série, étant déjà différence, soit mis dans un rapport variable avec d’autres termes, et constitue par là d’autres séries dénuées de centre et de convergence (Deleuze, 1993: 78-9).

Décadas después, este pluralismo serial resulta mucho más común, y constituye parte del carácter intrínseco de diferentes corrientes de la literatura actual, como así sucede en la referida a los juegos de la memoria, en el que centraremos aquí nuestra atención.

## 2. Hipertimesia, amnesia, escritura

De la relación entre memoria y olvido pende la vida del animal, cuyos extremos (más hipotéticas que reales para la gran mayoría de sujetos) son la hipertimesia<sup>4</sup> y la amnesia. Recordarlo todo, olvidarlo todo, *querer* recordar, *querer* olvidar: entre los círculos concéntricos de lo neurótico y la huida a campo abierto de lo esquizofrénico se descubren los matices y ritmos plurales de una memoria que ora se enquistá, ora se disuelve, pero que jamás nos resulta ajena, determinando sus movimientos cada uno de nuestros pasos.

En términos muy generales, la memoria es un *topos* fundamental de la literatura europea contemporánea desde la posguerra, comprendiendo o marcando nuestras

---

<sup>4</sup> Como analizaron Parker, Cahill y McGaugh, el individuo que padece “hipertimesia” o síndrome hipertímico (también conocido como “*highly superior autobiographical memory*” -HSAM-) es dueño de una extrema memoria autobiográfica, llegando a poder recordar la práctica totalidad de sus días con sumo grado de detalle y sin discriminación de la relevancia relativa de cada dato, surgiendo además estos recuerdos en forma de asociaciones incontrolables, automáticas e irreprimibles, que condicionan la vida de un sujeto necesariamente encerrado en su pasado (Parker, Cahill y McGaugh, 2006: 35-49).

letras desde los más retardatarios de entre los sub-géneros hasta la más felizmente desatada de las vanguardias. Elemento en ocasiones de reivindicación política (la memoria de una clase, un pueblo o una generación), el ritornelo de recuerdos, constructos, fantasías y deseos, proyecciones, dolores y pequeñas victorias, la fiesta de las ciudades y las épocas, olores y sabores pueden igualmente referirse a un individuo, a su propia y personal memoria. Este es el caso de las obras de Enrique Vila-Matas y Georges Perec (o, lo que es lo mismo, las memorias de París y Barcelona, la infancia en el franquismo, la Avenue de Messine, las bibliotecas, librerías y lecturas, deseos, miedos y amores de dos hombres y sus obsesiones, siendo los cuales al mismo tiempo, siquiera de modo particular, los deseos, miedos y amores de los tiempos que los contemplaron).

### 3. Una alameda en el fin del mundo (Vila-Matas desaparece)

El baile de máscaras de la memoria y el olvido constituye una línea mayor en la literatura de Enrique Vila-Matas, como obsesión recurrente y material de una obra (gran novela serial) que se piensa a sí misma como *metaliteratura de la memoria* (memoria como autobiografía, memoria que asfixia, ahoga e impide escribir, memoria que busca su propia desaparición). De entre su producción reciente, *Doctor Pasavento* es la obra en la que con mayor contundencia y profusión teórica vuelve el autor sobre estos temas, y por este motivo nos centraremos en ella.

No resulta exagerado decir que los verdaderos protagonistas de esta novela son, de hecho, la memoria y la desaparición<sup>5</sup>. Huir, esfumarse, causar baja, irse para no volver (y que a uno no lo busquen); no ser nadie, no ser *nada*<sup>6</sup>. Desaparecer, sin embargo, se revela pronto como una tarea en extremo ardua:

‘No soy nadie’, le dije tajante, y ella sonrió creyendo que simplemente bromeaba. Me di cuenta en el acto de que me iba a resultar muy difícil llegar algún día a ser Nadie (así, con mayúsculas) y que, de lograrlo, el trayecto, en cualquier caso, iba a ser largo (Vila-Matas, 2008: 89).

La identidad demuestra una frustrante tenacidad (ni tan siquiera la disolución nos libera de las mayúsculas). Así, a Vila-Matas apenas le cabe jugar a desaparecer, o más bien al *proceso* de la desaparición, saltando de nombre a nombre en un trayecto que no disuelve sino que reafirma: “sospecho que paradójicamente toda esa pasión por desaparecer, todas esas tentativas [...], son a su vez tentativas de afirmación de mi yo” (Vila-Matas, 2008: 11<sup>7</sup>).

Es importante que retengamos esto. La *pasión* por la desaparición (no lo necesario, ni lo inevitable, tampoco así lo irrevocable de la disolución) es la pasión de un sujeto sano que viaja, vuela o salta, un sujeto que *baila identidades* en el marco de un libro

<sup>5</sup> Nótese, en este sentido, los títulos de los capítulos: “I. La desaparición del sujeto”, “II. El que se da por desaparecido”, “III. El mito de la desaparición” y “IV. Escribir para ausentarse”.

<sup>6</sup> Sobre la desaparición, v. pp. 11-3, 19-20, 32, 35-6, 41, 46, 53, 56-62, 68-9, 74-6, 81, 89, 110, 124, 142-3, 167-8, 171, 194, 198, 256-7, 268-9, 278-9, 343, 347-8, 360, 368-71, 387-8.

<sup>7</sup> O también: “[...] a mí me parece que, en la historia del sujeto moderno, la pasión por desaparecer es al mismo tiempo un intento de afirmación del yo” (Vila-Matas, 2008: 194).

y una obra que son, de esta manera, imperativos de viaje, dispositivos de registro de una memoria y una identidad no tanto a la deriva como en devenir (esto es, una subjetividad que se reescribe al tiempo que se mueve: el artista como cartógrafo). La del barcelonés, así, es una poética del quicio (y, consecuentemente, una escritura del vértigo):

Tuve la impresión de que para llevar a cabo cualquier proyecto de futuro era también imprescindible volver a decir yo y saber vivir mentalmente en la punta extrema del mundo, y allí pasear y ensayar pensamientos y cuentos nuevos, plantarme en el abismo y tratar de ir más allá y, por tanto, desaparecer, pero no hacerlo de una forma tan fácil, sólo porque no empleara el pronombre *él*, sino desapareciendo de verdad, esfumándose por completo (Vila-Matas, 2008: 56<sup>8</sup>).

Toda conciencia de ser es necesariamente el extremo de un mundo y un tiempo, lugar donde el cuerpo experimenta el devenir de ese mismo mundo a la manera de un afecto. Ir más allá, nos dice Vila-Matas, implica desaparecer<sup>9</sup>, mas este paso no deja de revelarse como meramente hipotético y, en consecuencia, meramente posible en el lugar donde lo hipotético deviene apodíctico, esto es, la literatura. El escritor, de este modo, se oculta en el texto<sup>10</sup>, se transforma para, en último término, desaparecer sin dejar más rastro que el de la tinta sobre el papel (el libro como máquina del tiempo, nave espacial, expedición a los mares del Sur, lo sublime inagotable). Vila-Matas ha explotado entre las series del dispositivo simulacral que es el libro.

El futuro pareciera encogerse<sup>11</sup> cuando se vive suspendido de un nombre<sup>12</sup>. Apenas cabe, entonces, más que sumergirse de nuevo entre las páginas, disolverse en la tinta, desaparecer a base de hacerse otro, *devenir* otro, construirse un otro en una autobiografía circular sin centro (pues se construye en series). Flujo continuo de pensamientos que retornan sobre sí, proliferación de series discontinuas de memoria, la narración se desliza al ritmo de la subjetividad del propio narrador. Podríamos preguntarnos si acaso no existe, sea como fuere, alguna instancia que ligue la multiplicidad de la sustancia narrativa, pero un sistema propiamente múltiple, como nos enseñaron Bergson y Deleuze, es aquel capaz de operar como tal precisamente sin que exista una noción evidente de unidad ni una resonancia lógica entre sus términos (sin

<sup>8</sup> Se refiere el autor a la autobiografía de Roland Barthes, redactada en tercera persona.

<sup>9</sup> Vila-Matas, 2008: 36.

<sup>10</sup> “*Empecé pues a escribir sólo para mí mismo, sin ánimo de publicar (tal como estoy haciendo ahora, pues) y sabiendo perfectamente que la literatura, como el nacimiento a la vida, contenía en sí misma su propia esencia, que no era otra que la desaparición. Pero más tarde publiqué un libro, y eso arruinó el enfoque radical de mis comienzos*” (Vila-Matas, 2008: 35-6). En términos generales, la relación de la literatura y la desaparición la toma Vila-Matas de Walser (así como, en menor medida, de Blanchot); sobre Robert Walser en la presente obra, v. pp. 15-6, 39, 47-8, 95-6, 101, 103, 110-3, 120-3, 125, 146-7, 152-3, 181, 183-4, 187, 191-3, 199-200, 203-9, 212, 218-9, 226-8, 230, 232-8, 243-9, 254-5, 259-60, 266-9, 286, 292-3, 309-10, 313-4, 343, 364, 387.

<sup>11</sup> “*A todos esos muertos a nuestro alrededor, ¿dónde sepultarlos sino en el lenguaje?*”, pregunta Adonis, el poeta sirio-libanés que comencé a leer días después del fin de mi experiencia en la rue Vaneau. Como todo lo que sucede con Siria, supe un buen día, por azar, de la existencia de este poeta y me puse a leerlo. Nacido en 1930 en Qassabine, en el norte de su país, habla, en uno de sus mejores poemas, de gente que se viste con las ropas del mañana y las encuentra estrechas. También yo encuentro estrechas mis ropas del mañana, me dije” (Vila-Matas, 2008: 40).

<sup>12</sup> “*Aquella misma noche, en mi pequeño apartamento de Nápoles, imaginé que yo era un feliz derrotado de la vida, una curiosa variedad de un escritor superior que vivía en Barcelona y del que yo era simplemente la sombra*” (Vila-Matas, 2008: 67).

por ello dejar de conformar un “sistema”). Tal instancia (motor del viaje, diferencial de las series, “precursor oscuro”), se hace evidente en el caso de Vila-Matas bajo la forma de la *angustia*, a su vez manifestada como rechazo a una totalidad que aparece una y otra vez ligada a la identidad y el nombre propio<sup>13</sup>.

En no pocas ocasiones, tal angustia deriva hacia un pánico a toda personalidad compacta y sin fisuras, la cual será siempre presentada como una cárcel (o, más bien, un fantasma del que huir<sup>14</sup>). El juego de las identidades, el cambio de nombre y dirección, es el peregrinar al que se ven abocados unos personajes inmersos en una escritura que tiene como destino su propio fin y, de esta manera, la transformación de un escritor *romántico* que busca disolverse en la “naturaleza”. (“En realidad, aspiraba a ‘convertirme por entero en el exterior de la naturaleza’ y, durante, el resto de mi vida, negar lo esencial, lo más hondo: *mi angustia*” (Vila-Matas, 2008: 255)<sup>15</sup>).

Víctima de una excesiva memoria<sup>16</sup>, acosado por el recuerdo, el narrador se encuentra solo frente a un pasado que “no quiere marcharse” (Vila-Matas, 2008: 53), que regurgita todo lo doloroso enquistándolo en una memoria de la que se esfuman los matices de los pequeños placeres, sepultados bajo grandes titulares, datos, hechos y fechas fatídicas (resulta difícil imaginar una neurosis más paralizante y aterradora que la hipertimesia misma). De este pasado que persigue es de lo que huyen los personajes de Vila-Matas en una carrera que se presume todavía larga. Ni tan siquiera el más caudaloso de los ríos puede escapar por mucho tiempo de su cauce y de su lento y antiguo sedimentar (“escribir constituye mi única posibilidad de existencia interior” (Vila-Matas, 2008: 69):

La vuelta imprevista del pasado. Con su vuelta, paradójicamente mi identidad se volvía aún más precaria, pero en el sentido menos deseable [...]. La verdad, en efecto, no estaba en el vino de Corvo, sino en el pasado que está ahí, que no se ha ido, que fluye en el fluir del tiempo y está a nuestro lado, que no quiere marcharse, no quiere hundirse tras el supuesto horizonte que tenemos delante (Vila-Matas, 2008: 142).

La identidad voluble, escurridiza, mutante, sólo es posible en los márgenes de una literatura a cuya puerta, en una percha antigua y gastada, cuelga Vila-Matas su supuesta “identidad” corriente. Es en este sentido en el que entiende el barcelonés la escritura

<sup>13</sup> Vila-Matas, 2008: 53.

<sup>14</sup> Incluso en el baile de identidades, corremos el riesgo de ser “completamente” otra persona: “*Como mi mente ya no funcionaba del mismo modo que en la noche anterior cuando era todavía un precario Frankenstein de los recuerdos, es decir, cuando era un puzzle de diversas memorias personales que convivían entre ellas, no tardé en comprobar que mis intentos de cambio de identidad habían ido demasiado lejos y mi imprudente juego había terminado por propiciar que de la noche a la mañana mi imperfecta personalidad de doctor Pasavento hubiera dejado de tener fisuras pasando a ser espantosamente compacta y perfecta, tan perfecta que ahora tenía única y exclusivamente la memoria de ese doctor*” (Vila-Matas, 2008: 166). O también: “*A la mañana siguiente, transformado inequívocamente en el doctor Pasavento y horrorizado de tener una identidad tan compacta y única que una vez me confirmaba que la identidad es una carga pesadísima, abrí bien los ojos, sin atreverme a moverme de la cama*” (p. 172).

<sup>15</sup> La cursiva es nuestra. Lo mismo había dicho ya a propósito de Robert Walser al comienzo de la obra: “*Se ha dicho de él que es el poeta más secreto de todos, y seguramente esto se aproxima a la verdad, pues para Walser todo se convertía por entero en el exterior de la naturaleza y lo que le era propio, más íntimo, lo estuvo negando a lo largo de toda su vida. Negaba lo esencial, lo más hondo: su angustia. Tal como él mismo decía en su novela Jakob von Gunten, disimulaba su desasosiego ‘en lo más profundo de las tinieblas ínfimas e insignificantes’*” (p. 15).

<sup>16</sup> Vila-Matas, 2008: 80.

como proceso de desaparición y disolución, como un “desposeerse sin fin, un morir sin detención posible” (Vila-Matas, 2008: 36):

Me vi a mí mismo andando por una alameda en el fin del mundo. Me di cuenta de que era el lugar ideal para escribir de verdad, tal como yo entendía que había que hacerlo, pero también parar despedirse de la literatura, que era otra forma de escribir de verdad: un lugar ideal para plantarse en el abismo y tratar de ir más allá y, por tanto, desaparecer. (Vila-Matas, 2008: 20).

#### **4. *Je me souviens qu'un ami de mon cousin Henri restait toute la journée en robe de chambre quand il préparait ses examens (Perec todavía lo recuerda)***

Desaparición, disolución y pérdida dibujaban el movimiento paradójico de afirmación del yo en Vila-Matas. En sus antípodas, nos encontramos con Georges Perec (autor, por lo demás, de proceder y estética semejantes a los del catalán). Centraremos nuestra atención sobre una obra, generalmente considerada como menor dentro de su polimorfa, insultantemente original, producción *Je me souviens*<sup>17</sup>:

Je me souviens des aiguilles en acier, et des aiguilles en bambou, que l'on aiguisait sur un frottoir après chaque disque [...]. Je me souviens des foulards en soie de parachute [...]. Je me souviens du jour où le Japon capitula (Perec, 1978 : 16, 20).

Del mismo modo en el que en Vila-Matas apenas resistían, como quistes, ciertos puntos fijos alrededor de los cuales gravitaba el pensamiento del narrador<sup>18</sup>, en Perec el procedimiento es el contrario. Allí donde el barcelonés buscaba sin descanso hacer ausente una presencia, la intención del francés será totalmente contrapuesta: Perec persigue su memoria, lo apunta todo, enumera caras, olores y situaciones que recuerda y quiere seguir recordando, como parte innegable de sí mismo y del mundo que le rodea:

Je me souviens de l'époque où la mode était aux chemises noires [...]. Je me souviens que Voltaire est l'anagramme de Arouet L(e) J(eune) en écrivant V au lieu de U et I au lieu de J. [...]. Je me souviens qu'à Villard-de-Lans j'avais trouvé très drôle le fait qu'un réfugié qui se nommait Normand habite chez un paysan nommé Breton. Des années plus tard, à Paris, j'ai ri tout autant de savoir qu'un restaurant appelé *Le Lamartine* était célèbre pour ses chateaubriands (Perec, 1978: 23, 25, 28).

El desarraigo vila-matasiano se encuentra aquí invertido sin que el procedimiento serial difiera en absoluto, retornando así al comienzo de nuestro texto. Las series de memoria personal, los lugares, tiempos y recuerdos que los narradores de Vila-Matas vivían, sufrían o buscaban, constituyen en Perec series de una misma memoria, de diferente sentido pero equivalente pluralidad. El carácter simulacral de tal sistema resulta incluso más acentuado, dado que ahora las series se multiplican, multiplicando a su vez su divergencia y haciendo de su movimiento forzado algo mucho más violento y abierto.

<sup>17</sup> A su vez, esta obra se basaba en el clásico de 1970 de Joe Brainard (Brainard, 2012).

<sup>18</sup> En *Doctor Pasavento*, este es el caso de la Rue Vaneau, si bien como decimos es un procedimiento constante en su obra.

Cada recuerdo constituye ahora una nueva historia posible (e incluso una nueva Historia), disolviendo la narración al hacer que esta se desenvuelva como un fenómeno auto-suficiente que expresa un mundo de por sí, como elemento de un caos de momentos comunicados por otra instancia que la del precursor y su voluntad, esto es, la memoria del escritor como sujeto larvario, objeto del devenir de los tiempos, lugares y olores del caosmos que es su vida. El máximo de repetición equivale al máximo de diferencia, mueren las perspectivas y la narración se fisura bajo cada recuerdo, evaporándose cualquier posible noción de unidad lógica (al tiempo que el texto desborda sus lindes, multiplicando así su efecto, que es en realidad una miríada de *afectos*):

Je me souviens qu'en septembre, à Paris, dans les années d'après-guerre, il y avait beaucoup de guêpes, beaucoup plus, me semble-t-il, que de nos jours [...]. Je me souviens quand il y avait des petits autobus bleus à tarif unique [...]. Je me souviens de la guerre entre l'Inde et le Pakistan (Perec, 1978: 36-7, 50).

Aquel estado de diferencias libres y distribuciones nómadas que Deleuze llamaba simulacro<sup>19</sup> basta para derribar la totalidad de una memoria rota (necesariamente rota, porque está viva), impidiendo que el tándem verdad-sentido retome el sendero de la Identidad, laberinto circular de la representación. El libro mismo es simulacro en el sentido más violento de la palabra, pues es memoria y es experimentación, y su apertura le trasciende. El libro construye sus propios caminos, creando mundos nuevos. Como decía Nietzsche:

El destino más afortunado le ha tocado en suerte al autor cuando, siendo ya viejo, pueda decir que todo lo que en él había de ideas y de sentimientos creadores de vida, fortalecedores, edificantes, esclarecedores, vive aún en sus obras, y que él mismo ya no es más que la ceniza gris, mientras que el fuego se ha conservado y se ha propagado por todas partes<sup>20</sup> (Nietzsche, 2011: 157).

---

<sup>19</sup> Para una aproximación a la concepción deleuziana de simulacro en su directa confrontación con la formulación platónica véanse, en la edición castellana (*Diferencia y repetición*, tr. S. Delpy y H. Beccacece, Amorrortu, Buenos Aires, 2009), pp. 61-2, 105-12, 114-8, 144, 196-9, 208, 214-6, 218-20, 222, 224-5, 228-9, 231, 250-1, 253-4, 261, 284-6, 296-7, 349, 352-4, 356, 364-5, 392-4, 402-3, 416-7, 435.

<sup>20</sup> El aforismo completo reza: “Para todo escritor es una sorpresa siempre nueva, que su libro, en cuanto se separa de él, continúe viviendo con vida propia; esto le enoja como si una parte de un insecto se separase y, en lo sucesivo, se fuese siguiendo su propio camino. Tal vez le olvide casi por completo, tal vez se eleve por encima de las concepciones que depositó en él, tal vez incluso no vuelva a oír más de él y pierda ese impulso con que volaba cuando concebía ese libro; sin embargo, el libro se busca lectores, inflama existencias, proporciona felicidad, espanto, engendra nuevas obras, se convierte en alma de principios y de acciones; en una palabra: vive como un ser dotado de espíritu y alma, y, sin embargo, no es un hombre. El destino más afortunado le ha tocado en suerte al autor cuando, siendo ya viejo, pueda decir que todo lo que en él había de ideas y de sentimientos creadores de vida, fortalecedores, edificantes, esclarecedores, vive aún en sus obras, y que él mismo ya no es más que la ceniza gris, mientras que el fuego se ha conservado y se ha propagado por todas partes. Ahora bien: si se considera que toda acción humana, y no solamente un libro, se convierte en cierto modo en motivo de otras acciones, decisiones, pensamientos, y que todo lo que se hace se enlaza indisolublemente con lo que se hará, reconoceremos la verdadera inmortalidad que existe, la del movimiento: lo que una vez ha sido puesto en movimiento está en la cadena total de todo el ser, como un insecto en el ámbar, encerrado y eternizado” (Nietzsche, 2011: 157).

La esencia muerta no tiene nada que decirnos frente a la apertura de lo múltiple de las series de recuerdo. Perec se acuerda “*du nageur Alex Jany*” (Perec, 1978: 59), recuerda “*que Boris Vian est mort en sortant d’une projection d’un film tiré de son livre J’irai cracher sur vos tombes*” (Perec, 1978: 61), y no se ha olvidado tampoco de las “*libraires d’occasion qu’il y avait sous les arcades de l’Odéon*” (Perec, 1978: 112), y allí no resuenan más que las diferencias que, en su divergencia misma, se ligan en un movimiento forzado. Los sistemas seriales se definen siempre de manera intrínseca y diafórica, como multiplicidad definida y continua de  $n$  dimensiones, como variables o coordenadas de un fenómeno abierto, necesariamente abierto<sup>21</sup>:

La répétition s’oppose à la représentation, le préfixe a changé de sens, car dans un cas la différence se dit seulement par rapport à l’identique, mais dans l’autre cas c’est l’univoque qui se dit par rapport au différent. La répétition, c’est l’être informel de toutes les différences, la puissance informelle du fond qui porte chaque chose à cette ‘forme’ extrême où sa représentation se défait. Le *disparaît* est l’ultime élément de la répétition, qui s’oppose à l’identité de la représentation (Deleuze, 1993 : 80).

## 5. Conclusión

En la repetición de una memoria que juega consigo misma, la producción narrativa contemporánea ha conseguido dar salida a propuestas excitantes (por lo plural de sus medios y objetivos) que, precisamente debido a tal disparidad, han sabido huir de la tediosa y reaccionaria literatura esencialista, abúlica por desgaste. La literatura serial, transcurra esta por la senda de la memoria (como la obra de Vila-Matas y algunos de los libros de Perec) o se zambulla en los rápidos del fluir presente (como hiciera Joyce), tiene en el pluralismo a su mejor aliado, y así también su mejor arma contra el aparato representacional y sus malolientes reliquias. El único sentido de la forma es la violencia de sus extremos y el movimiento que estos implican.

## ///BIBLIOGRAFÍA///

### 1. LIBROS

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 2010.

BRAINARD, Joe. *I Remember*. London: Notting Hill, 2012.

BOULEZ, Pierre. *Relevés d’apprenti*. Paris: Seuil, 1966.

DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: P.U.F., 1993.

ECO, Umberto. *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 2000.

JOYCE, James. *Ulysses*. London: Oxford University Press, 2008.

JOYCE, James. *Finnegans Wake*. London: Oxford University Press, 2012.

<sup>21</sup> “Chaque chose, chaque être doit voir son identité engloutie dans la différence, chacun n’étant plus différence entre des différences. Il faut montrer la différence allant différencier. On sait que l’œuvre d’art moderne tend à réaliser ces conditions: elle devient en ce sens un véritable théâtre, fait de métamorphoses et de permutations. Théâtre sans rien de fixe, ou labyrinthe sans fil (Ariane s’est pendue). L’œuvre d’art quitte le domaine de la représentation pour devenir ‘expérience’, empirisme transcendantal ou science du sensible” (Deleuze, 1993 : 79).

- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. Madrid: Edaf, tr. C. Vergara, 2011.  
PEREC, Georges. *Je me souviens*. Paris: Hachette, 1978.  
VILA-MATAS, Enrique. *Doctor Pasavento*. Barcelona: Anagrama, 2008.  
WALSER, Robert. *Jakob von Gunten*. Madrid: Siruela, tr. J. J. del Solar, 2011.

## 2. ARTÍCULOS

- PARKER, Elizabeth, CAHILL, Larry y MCGAUGH, James. "A case of unusual autobiographical remembering". *Neurocase*, vol. 12, nº 1, 2006, pp. 35-49.

## 3. PELÍCULAS

- WARHOL, Andy. *Eat*, 1963, b/n, 45 mins. (US).  
WARHOL, Andy. *Sleep*, 1963, b/n, 321 mins. (US).  
WARHOL, Andy. *Moe in bondage*, 1966, b/n, 31 mins. (US).  
WARHOL, Andy y MORRISSEY, Paul. *Chelsea girls*, 1966, b/n y color, 210 mins. (US).



## //YET ANOTHER CRISIS OF THE BOOK//

---

SUBMISSION DATE: 18/05/2013 //ACCEPTANCE DATE: 04/10/2013 (pp. 65-80)

BENNET GILBERT  
PORTLAND STATE UNIVERSITY  
USA  
bennettbg@yahoo.com

///

KEYWORDS: Bindings, Codex, collecting, French Revolution.

**ABSTRACT:** Book bindings and binding decor can reveal deep parts of our attitudes toward books and toward culture. Changes in attitudes toward the codex book during the French Revolution and the Industrial Revolution are part of continual change in book culture. The re-binding of early printed books is exemplary evidence of these changes. The new bindings express both a rejection of pre-Enlightenment culture and an attempt to stabilize traditional cultural values. This also suggests how we might view events customarily considered to be “revolutions”.

///

The English essayist Max Beerbohm titled his first book of essays *The Works of Max Beerbohm* (1896). He called the second collection *More works of Max Beerbohm* (1899) and the third collection *Yet Again the works of Max Beerbohm* (1909). Beerbohm genially doubted that things really change in the way people think they do. His book titles describe him as living amid something that seems to change but does not do so. He wrote a story, called “Enoch Soames,” about a fool who thought he could manage the knowledge of what posterity was to think of him. In the story he obtains, at great cost, the special privilege of finding out for a fact how little he mastered his destiny, how very odd the future is. Our best thinking about the past is also subject to the future, in which streams run that are deeper than we know. What poor fishes we are at taking it on.

From the point of view of the revolution currently seeming to arise from digital communication there is but one and only one other revolution in the history of print culture that seems to equal the power of the current dynamic of change. That is the invention of printing around 1450. This event created a change in the distribution and, eventually, in the retrieval of information. It did not change storage, which remained the codex book. The current digital revolution changes distribution, retrieval, and also storage, which is now data driven into newer boxes. The mix of purposefully dispersed information and randomly drifting information is also greatly altered. However, the history of communication records critical events other than but equal to printing and digitization —the invention of the alphabet, for example. Both events that concern us here today, the printing and the digital revolutions, share features marking the historical character of all other such changes in communication. These include the gradual transformation of older technology or practices and the deployment of machinery and tools around the world over decades or centuries; also, concurrent neglect and appreciation of superannuated techniques, aestheticization of old and new, commodification of the new, as well as some species and moment of devaluing the past and valorizing a liberating future; and profusion of theories, nonsense, rages, and happy dances about the mechanization of life and the nature of the human person.

Many developments other than those accounted for by Eisenstein in *The Printing Press as an Agent of Change* in 1979 now supplement our account of the printing revolution. First, we have widened the chronology of the printing revolution. It didn't start in 1450, and it never ended<sup>1</sup>. We have had to change our understanding of its technology from bottom to top. The work of Paul Needham and Blaise Agüera y Arcas has overturned the traditional account of Gutenberg's techniques<sup>2</sup>. Also, we now acknowledge the many allied skills in producing print culture to include, for example, those of metal workers, marketers, navigators, and day-laboring haulers. We now have a wider and better view of the society subject to print technology, including the race, gender, and status of people in societies, and the many kinds of people who read or even knew about printed matter. Finally, and perhaps most importantly, we now endeavor to widen our understanding of how this change occurred. It occurred because of religion, science, ideology, and capitalism, because of the desires, demands, thoughts, and feelings of people, because of processes of feeling, intellection, and communication of which the work of friskets and screw presses was not the only moving part.

If the revolution was centuries long and left no one out, perhaps there was no revolution. Or, to put it another way, perhaps there are so many revolutions that the notion of revolution helps us less than we thought it did in understanding change. For example, any time the stakeholders in Occidental written communication, if I may use this word "stakeholder" just for convenience, felt overloaded with the weight of available information —memorable or necessary or productive or just desirable information—they likely sought or precipitated some change in the machinery and practices by which information was stored, distributed, and retrieved. Was there ever a

---

<sup>1</sup> Hudson (2002) has a good sampling of this point and some of the following points about the first edition of Eisenstein.

<sup>2</sup> See Agüera y Arcas (2000) and later work on this subject by Paul Needham and him.

period in which the stakeholders in Occidental textuality did not feel glutted with information? There was not: marginalia, indices, headers, pin-pricks, book-wheels, prefaces, glosses, and all other paratextual tasks attest to the long track of this particular snowball<sup>3</sup>.

In any case, there was one period of change since 1450 that confounded the world of printed matter as much as the rhizomatous growth of printing houses along the Rhine did and as much as the neural snowball of the last decades has. We call this period of change the French and Industrial Revolutions.

I contend that the stakeholders in print culture did feel, by around 1780, that their customary print culture had to change and that this problem was not resolved until around 1820. The resolution created the system of verbal communication central to the start of modern life. The story of the re-binding of early printed books from about 1780 to 1800 is an example of the solution they found to the problem the book posed in the Industrial Revolution.

To understand how bindings and binding decor expressed attitudes toward the book, it is necessary to look carefully at what a book binding really is (Fig. 1).



Fig. 1. Lacing boards. Tortelli, *De Orthographia*, Venice 1480, in the Folger Shakespeare Library.

The codex book requires a binding structure. Bindings look inert, but in fact they are matters of trimmed tension and precarious calm. Several kinds of hinges deployed to work together produce the stable structure. In the modern case and perfect bindings the hinge is the bonding properties of certain chemicals. The one working part of the traditionally bound book indispensable to it is thread, including straps and knots made

---

<sup>3</sup> Ann Blair (2003) made this case in terms of techniques. Jonathan Sawday and Neil Rhodes' *The Renaissance Computer...* (New York: Routledge, 2000) takes up this issue in Renaissance literature and science.

of threading fabrics. The optimal degree of tension in the container is the highest degree tolerated by the contents. The binder, like a dresser putting on a corset, pulls lacings so tight that the contents are just about to pop out (Fig. 2).



Fig. 2. Lacing head. Pliny, *Historia Naturalis*, Venice 1489, in the Folger Shakespeare Library.

A double bow tie stabilizes this maximum tension on a corset, but the binder laces and anchors several different knots that both control and are themselves powered by the tendency of the leaves to disperse—just as knowledge itself will do. A good binding (Fig. 3) integrates these balanced forces of the inner structure into the outer protective structure. The outer structure—boards and backstrip—is not mere shell or husk but is actually indistinguishable from the laces and cords when one understands them as distributed forces (Fig. 4). Clasps and catches buckling the two boards together at their foreedges are visible expressions of the same balance of forces that thicken, jell, and set the physical book. These bits of metal and leather also present the text as a structure balancing intellectual and spiritual rarefaction and condensation.



Fig. 3. Straps into boards. *The Anturs of Artur... Ms.*, 15thC., in Princeton University Library Special Collections.

Clasps, catches, corners, knobs, and other metal binding furniture bridge express

the inner and the outer circuit of forces, creating another circuit back and forth between visible and hidden and between what the verbal text publishes and what the codex encloses. Publishing, like binding, is a preservation project as well as a project of exposure—like the verbal text itself, which we know obliges readers to perform a task of understanding far more conflicted and fraught than it is straightforward and lucid. Brass corners on a binding indicate the depth of what is folded within, as do knobs and titling devices. Thus the order of forces imposed by the physical hinge, the fundament of codex binding, also appear as part of binding decor (Fig. 5). For example, in this blind-stamp of around 1485, described as a “spear-crossed heart lozenge” surrounded by annular, or ring-shaped, dots, the metalworker has framed or boxed his subject, visually supporting and cushioning it by images mimicking three-dimensional balls; the subject itself, within, is a wounded heart that, like a text, claims a place in the world it rolls through while simultaneously protecting itself.



Fig. 4. Clasp + catch. Floris, *Den wech des levens...* (Antwerp, 1542), in the Folger Shakespeare Library.

Binding decor emerged from binding structure. It was an aesthetic expression of certain aspects of the inner life of the codex book, both in manuscript and in print. By working on these forces in a second physical form, exo-skeletal binding decor suggests the immaterial experience or ideas inside readership. Protection of the physical codex turns into description of its psychic or spiritual life, honoring it, framing it, or asking for respect.



Fig. 5. Blind stamp. St. Jerome, *Vitae Patrum* (Strassbourg, 1485), at the Folger Shakespeare Library.

Our gaze at a book is only one part of the intentionality of a binding. Its other, of greater consequence, is our grasp, physical and mental, of the object before us—a grasp taken with the purpose of causing the best and safest use of the codex. Just as the binder makes a binding grasp the book, the binding is how we grasp the book. Binding decor is a refined part of our grasp. It causes the gaze that comprises the grasp. Binding decor doubles the bound text, or mirrors it, or maps it, or models it. The binding is how we grasp the book. It represents some part of how we grasp knowledge, including the dialectic of exposure and concealment. It binds us to the book, or perhaps one can say it attaches us by a hinge that may swing easily or hold fast (Fig. 6).



Fig. 6. “Angel Corset” by Gabriel Moginot, 2012.

Like a fancy corset, a decorated binding is, among other things, an instruction in social order and deportment. Unlike a corset, it does not instruct or offer a model to that which is inside of it, as it contains no agent. It is like a signboard directed at those on its outside, since the person who reads or otherwise uses a codex is not a simple spectator but is rather more like an artisan grasping tools.



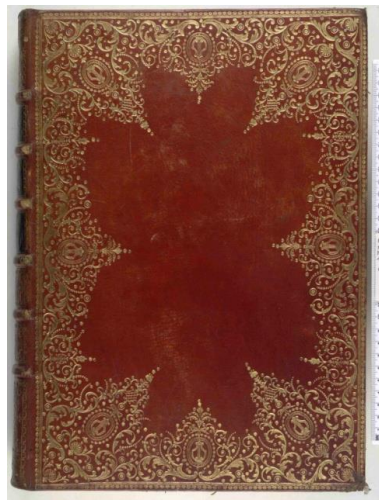
Fig. 7. Van Orley portrait Georges de Zelle, 1454.  
In the Musées Royaux dees Beaux Arts, Brussels.



Henri-Jean Martin suggested that the structure and appearance of a book, in the many sense of these terms, signifies the prevailing logic of a society. Following this line of thought, binding decor can show how persons ought to deport themselves. On the open counter of a book stall in a fifteenth or sixteenth century town, as in modern shop vitrines

, book covers offer suggestions about what their audiences should believe and do. The books in this portrait of Dr. Georges De Zelle, painted by Bernard Van Orley in 1519 with very effective arrangement of color, are characters in the room along with their owner. The shelved books face outward, cunningly placed in perspective. The larger book, probably black velvet over boards, has long straps that we can infer from the silver spots where they catch. De Zelle's monogram and personal emblems strewn on a painted panel with a border text fill the background. His bearing and character is compounded of responses to his studious circumstances. With large, harmonious features and bones, he seems to grow in front of our eyes while he studies. The decors of the two visible books are signboards publicizing earnestness, inwardness, citizenship, and science. They are spatial foci of the qualities of the world to which they contribute.

Binding decor is a visible expression of the base psychology of the book, from which it draws its power of displaying symbols and effects of ownership—collective as well as individual—artistic styles, motifs, verbal mottos, icons, and social and personal relations. It transforms these psychic, spiritual, metaphysical, and ideological materials into descriptions of order and instructions for deportment (Fig. 8). So, when we look at rococo bindings of the French eighteenth century we can see the entire aesthetic, in all its ramifications, summed up in the intimate pedagogy of the presence of books among those who practiced the manner of deportment normatively ordered by the dominative knowledge of the period. I take the motif of lattice-work to be a chief motif of the period (Fig. 9). Though the tools are mostly symmetrical, this included color and giddy delight.



**Fig. 8 Binding by De Rome. In the British Library.**

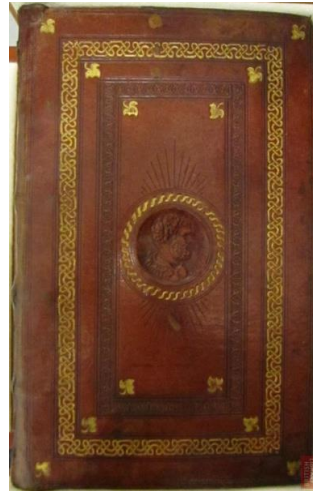


Fig. 9. Bindings by Padeloupe<sup>4</sup>.

Some of the leaders of revolutionary and Napoleonic France decided to re-shape the Bibliothèque du Roi into a library for research in the early history of printing understood as a key engine in the destruction of pre-rational culture. They made long lists of the most important and rarest specimens of early printing and instructed their agents traveling with or following Napoleon's armies, equipped with the names and shelf-locations of the old monastic libraries that owned them, to enter the old libraries, take the books, and send them to Paris. The monks often readily agreed, trading old indulgences for useful modern information. Kristian Jensen, in his recent *Revolution and the Antiquarian Book*, tells this story in absorbing detail. The revolutionaries rejected feudalism, and they wished to write history in a more scientific way. Those especially interested in early printing saw the opportunity to assemble and re-evaluate the evidence. They wanted the new national library to be a patriotic treasure, of course. But they also shared with the learned world the desire to explain the sources of knowledge as such, building vast new libraries on rational plans. Everything in history was to be explained by a natural science comprehending society as well as material reality and unifying the past with the present and the future. Earlier Occidental culture was subdued by progress. Science alone maintained it by submitting it to its study.

<sup>4</sup> I found this collage at <http://www.cyclopaedia.org/virtual/padeloup-links.htm>.





**Fig. 10. Discarded binding of Lascaris, *Anthologia Graeca*, Venice 1494.  
In the British Library.**

The stakeholders of print culture tended to think that old books, subdued by progressive society, needed to be clothed in ways suited to the new grasp on things. The new grasp had a social and even spiritual side, as well as what looks to us like the strictly scientific aspect. Rococo bindings by de Rome, Padeloup, and others, such as those we have seen, seemed dated once the social order changed. New owners, collectors and libraries alike, expressed by their purchases both the objective empirical character of the investigations into the past also the solidity of the culture. The stakeholders wanted bindings that expressed this position of knowledge in the advancing order of history. Books became expensive to a degree never before seen, and as a result they were expected to express the deportment of their owners and to advertise their ideas about the world. Binders were called upon to integrate old books into the apparently modern world of art, learning, and money.

Here is an example of the kind of bindings they had their bookbinders discard (Fig. 10). This is a plaquette binding on the edition of the *Anthologia Graeca, editio princeps* by Alopa in 1496. The edition is a monument of humanist learning, by one of the Byzantine Greeks who brought Hellenism to Renaissance Italy, and the decor of gilt and blind panels with gilt grape-leaf tools at the corners, the plaquette surrounded by a nimbus of long light rays, shows the keen mental openness, interest in letters, and the intimacy of the community of stakeholders in Venice and throughout Italy. I cannot of course show you any of the innumerable decorated covers discarded in ever greater numbers from about 1790 onward for a century or more, since they were tossed into the rubbish. I chose this one because we are reasonably sure that one or more bindings just like it were discarded from incunabula purchased by the Hungarian collector Count Charles Reviczky in about 1780. In 1790 he sold his collection of early editions of classics to Lord Spencer for the library at Althorp.

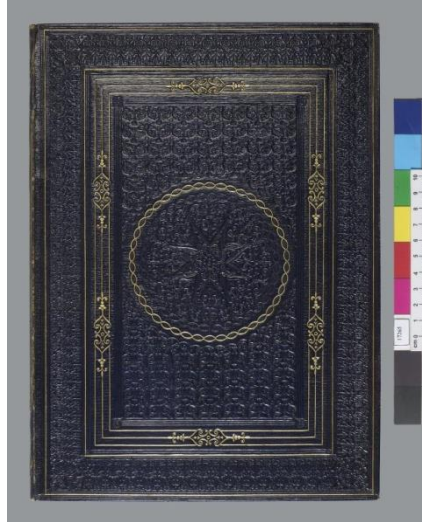


Fig. 11. Brunner, *Grammatica Rhythmica*, Mainz 1466.  
In the John Rylands Library of the University of Manchester.

Spencer eagerly consumed these and continued the project of re-binding the old order into the new (Fig. 11). This is the decor his binder Hering put onto a book printed in Mainz in 1466 by Fust and Schoeffer called *Grammatica Rhythmica*. A dark forest of tools, deep blue-black like the leather they were pounded into, obliterates everything around it. A solemn cross dimly waves with ceremonial gilt surrounds, everything at its proper distance from the eye. Nor was this enough. Here is the doublure—the inside of the cover (Fig. 12). A crowded, fussy gilt outer panel, like a room stuffed with ostrich feathers and ferns, locks in a world of rich gold clusters connected by straight lines at right angles. This doubles the cover, complementing the distribution of gilt and blind.

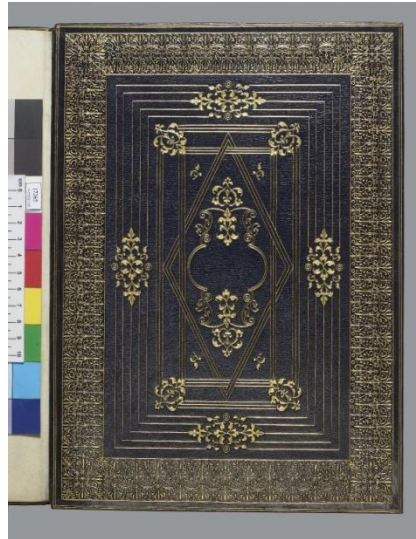
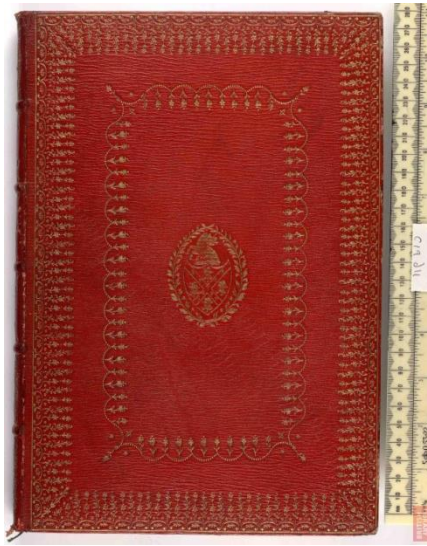


Fig. 12. Brunner, *Grammatica Rhythmica*, Mainz 1466.  
In the John Rylands Library of the University of Manchester.

A binder named Payne did this for a collector named Cracherode (Fig. 13). The book is the Rome, 1466, *editio princeps* of Cicero's *De Oratore*, printed by Sweynheim and Pannartz. This is a simpler binding than the one Hering did for Spencer, but this plainer decor clearly reveals the same affect: a super-charged covering (straight-grain morocco) infested by dense, narrowly condensed, rather bland tools. The armorial center stamp had been the weapon of egomaniac book owners since the middle of the sixteenth century, though the art of jamming it into the beholder's eyes was perfected by Roman Baroque bookbinders in the third quarter of the seventeenth century.



**Fig. 13. Cicero, *De Oratore*, Rome, 1468, bound by Payne for Cracherode. In the British Library.**

Another bookbinder for the new world order was Christian Kalthoeber, a Prussian who lived in Britain (Fig. 14). He had a superb hand at extra-rich gilding, as did Jakob Krause and other great German binders of the later sixteenth century. Made about 1780-1799 this decor has the spirit of younger days of eighteenth century, but placed more in the mode of throwing spaghetti on the wall than in a mood of enlightened clarity. In this decor we see bits of classicized motifs, stringed pearls from the Roman Baroque, the anonymized floral rolls used on tens of thousands of nineteenth century book covers, half-fans and grotto coves, and a lattice or diamond-skewed grid at the center. (The most interesting visual element is the curved interventions of the grid surround.) The decor is explosively rich but nonetheless silent and inexpressive. Inside it is the *editio princeps* the complete works of Virgil printed in Venice in 1475. Lest we think that collectors and binders worked in this fashion only on incunabula, here is the doublure and end papers supplied for Gascogne's *Dromme of Doome*, London 1586, in 1808 (Fig. 15). The watered silk creates optical echoes like those of the gilding on the boards.

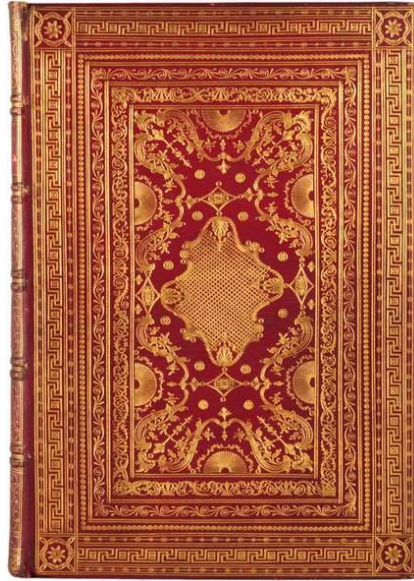


Fig. 14. Vergil, *Opera*, Venice, 1475, bound by Kalthoer. In the Princeton University Library Department of Special Collections.

Now all these are beautiful bindings. The work of Hering, Payne, Kalthoer and others, French as well as English, included beautiful bindings on simpler decorative schemes as well, and these artisan certainly did not invent gaudy bindings. But the massive re-binding, or re-branding, of old books for the new stakeholders, having sent tens of thousands of early bindings of boards, limp vellum, interim bindings, and pigskin into the garbage, replaced them with beautiful confections in yellow, ochre, purple, maroon, mauve, jet-black, blue-black, jade green, forest green, blood red, with prominent backstrip information. Materials governed decor in bibliophile bindings. These styles also turned into the artful bindings of the late nineteenth and twentieth centuries, invented by artistic and social attitudes that evolved into modernity.

These collector's bindings represent a mentality different from that of the *ancien régime* and from that of the modern world. We plainly see that these bindings are of the time and place of modern bibliophily and not of the profoundly different Occidental world from before the French and Industrial Revolutions. They are defensive, key-hole views into something supposedly greater than we, open to the public but fearful of subversion. Inside the structure of advanced knowledge throughout the nineteenth century, mathematical reason and verbal reason struggled together. These bindings are unconvincing —or, rather, they are convincing of something that seems to be not wholly what the stakeholders wished to convince themselves and others of. The boards are not wood but mashed-up paper, often acidic, and the hinging was superficial and weak. We see nineteenth-century eclecticism, poaching the globe: the historicist appropriation of motifs from their eras and places of origin into the world of the print culture of the wealthy in the first great age of global capital. These bindings represent a social, intellectual, geopolitical, and economic order of which we today are deeply critical. They are emblematic decors of ideals and dreams and fears, polychrome dress suggesting ideas empires within and without. These binders' shops were a sort of mill producing these regalia from the world of the passing day and the inner perennial



themes of the codex book. A richer, better illuminated environment than the past is nonetheless fueled by ancient conflicts and out-dated rules. The old affections did not change so quickly or so thoroughly as these people expected.

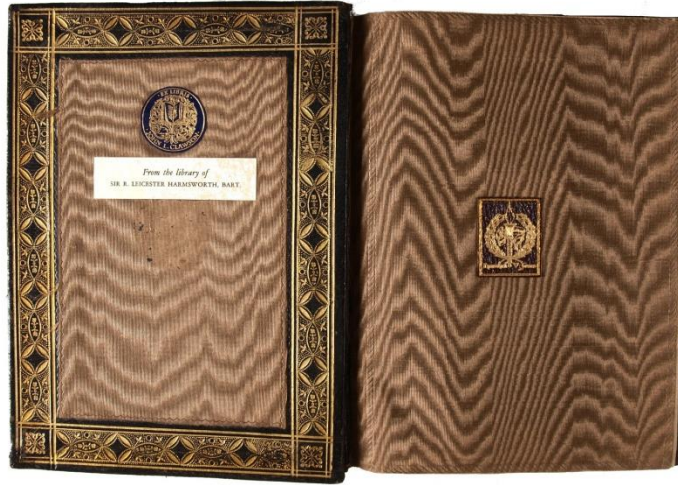


Fig. 15. Gascoigne, *Droome of Doom*, London, 1586.  
In the Folger Shakespeare Library.

In the history of the post-Enlightenment world, the bibliophilic ingestion of the mass of early books and metamorphosis of them by binding —and by institutionalization— helps to demonstrate that revolution comprises two contrary steps. The first is the objectification of that which will be changed. The advance of empirical science is usually a principal part of this. In our case, printed communication was made the object of rational and material researches. Both beneath and beside the scientific endeavor, what appears as a revolutionary impulse to change the ideas under which society functions is in truth a group of ideas that have already changed —already won— that include the ideas behind those, and the ideas behind them, and a vast ancient complex of old beliefs and principles that perennially re-form into new appearances. The second movement is the new holism, in which people apply a new order of valorized principles, with esteemed deportment consequent to them, to what had just been broken apart. This holism is implicitly if not explicitly theorized in the search for unity driving the empirical investigation. Thereby the nimbus of the sacred eventually re-appears. The bibliophilic bindings display the new holism that Occidental cultures formed as part of as the solution to the revolutionary changes in machine power and brought deep into all Europe by the French Revolution —even so far as the remote fastnesses of very old libraries.

Both moves, the naturalizing move and the renewed holism move, happened simultaneously to some degree, as they often if not always do. Revolutions extend rather than eliminate perennial moral conflicts. The notion of revolution pretends to elide them. In these moral dilemmas, all choices have some valence. Each does some good, and each does some bad. Every change, even revolutionary changes, chooses some advantages and some disadvantages. Confusion in the midst of moral dilemmas returns even after persons or societies have tried with hardness and brutality to cut away the old.

Part of faster and faster invention is faster and faster preservation, whether we know it or not.

### ///BIBLIOGRAPHY///

#### 1. BOOKS

- JENSEN, Kristian. *Revolution and the Antiquarian Book. Reshaping the Past, 1780-1815*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- MASON, Haydn (ed.). *The Darnton Debate. Books and revolution in the eighteenth century*. Oxford: Voltaire Foundation, 1998.
- MELTON, James Van Horn. *The Rise of the Public in Enlightenment Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

#### 2. ARTICLES

- AUGÜERA Y ARCAS, Blaise. "Temporary Matrices and Elemental Punches in Gutenberg's DK Type". Kristian Jensen, ed. *Incunabula and Their Readers. Printing, Selling and Using Books in the Fifteenth Century*. London: The British Library, 2000, pp. 1-12.
- BLAIR, Ann. "Reading Strategies for Coping with Information Overload ca. 1550-1700". *Journal of the History of Ideas*, vol. 64, no. 1 (Jan., 2003), pp. 11-28.
- CLOONAN, Michèle V. "The Paradox of Preservation". *Library Trends*, vol. 56, no. 1 (2007), pp. 133-147.
- DÜRRFELD, Eike Barbara. "Terra Incognita: Toward a Historiography of Book Fastenings and Book Furniture". *Book History*, vol. 3 (2000), pp. 305-313.
- FLOOD, John. "'Volentes sibi comparare infrascriptos libros impressos...': Printed Books as a Commercial Commodity in the Fifteenth Century". Kristian Jensen, ed. *Incunabula and Their Readers. Printing, Selling and Using Books in the Fifteenth Century*. London: The British Library, 2000, pp. 139-151.
- HUDSON, Nicholas. "Challenging Eisenstein: Recent Studies in Print Culture". *Eighteenth-Century Life*, vol. 26, no. 2 (2002), pp. 83-95.
- KNIGHT, Jeffrey Todd. "Fast Bind, Fast Find: The History of the Book and the Modern Collection". *Criticism*, vol. 51, no. 1 (Winter, 2009), pp. 78-104.
- KOOLHAAS, R. "Preservation is overtaking us". *Future Anterior*, vol. 1, no. 2 (2005), pp. 1-3. Online at [https://arch.columbia.edu/files/gsap/imceshared/aml2193/Koolhaas\\_04.pdf](https://arch.columbia.edu/files/gsap/imceshared/aml2193/Koolhaas_04.pdf)
- UNDORF, Wolfgang. "The Idea(l) of the Ideal Copy: Some Thoughts on Books with Multiple Identities". Bettina Wagner and Marcia Reed (eds.), *Early Printed Books as Material Objects. Proceedings of the Conference Organized by the IFLA Rare Books and Manuscripts Section Munich 19-21 August 2009*. Berlin and New York: de Gruyter, 2010, pp. 307-319.

### 3. ORIGINAL SOURCES

British Library collection of digital images of bindings:  
[<http://www.bl.uk/catalogues/bookbindings>].

Folger Library collection of digital images of bindings:  
[<http://luna.folger.edu/luna/servlet/BINDINGS>].

Princeton University Library digital exhibit of bindings:  
[[http://libweb5.princeton.edu/visual\\_materials/hb/index.html](http://libweb5.princeton.edu/visual_materials/hb/index.html)].

John Rylands Library, University of Manchester, digital image collection:  
[<http://enriqueta.man.ac.uk/luna/servlet>





//PERSPECTIVAS FEMINISTAS SOBRE EL LIBRO: EL  
REGISTRO AUTOBIOGRAFICO COMO PARADIGMA DEL  
PENSAMIENTO FEMINISTA//

-----  
FEMINIST PERSPECTIVES ON BOOKS: AUTOBIOGRAPHICAL RECORDS AS A  
PARADIGM OF FEMINIST THOUGHT  
SUBMISSION DATE: 25/04/2013 //ACCEPTANCE DATE: 04/07/2013 (pp. 81-96)

ANA CECILIA GONZALEZ  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA  
SPAIN  
anaceciliagonzalezr@gmail.com

///

PALABRAS CLAVE: Pensamiento Feminista, Crítica sobre Autobiografía, Psicoanálisis  
Laciano, Subjetividad Contemporánea.

RESUMEN: La tesis central de este artículo es que las prácticas autobiográficas se han  
erigido en paradigma de los avatares del pensamiento feminista, tanto en sus logros  
como en sus callejones sin salida. Se fundamenta esta afirmación utilizando las  
herramientas conceptuales de la teoría psicoanalítica laciano, en particular las que dan  
fundamento al célebre aforismo “La Mujer no existe”. Desde esta perspectiva se  
argumenta que la autobiografía (en sentido amplio) es el libro feminista por  
antonomasia, e incluso más allá, que lo autobiográfico es “femenino”, y que la expansión  
superlativa de la subjetividad autobiográfica hace parte del proceso de “feminización” de  
la cultura contemporánea.

KEYWORDS: Feminist Theory, Autobiography Critic, Lacanian Psychoanalysis,  
Contemporary Subjectivity.

ABSTRACT: The main idea of this paper is that autobiographical practices have become paradigmatic of the vicissitudes of feminist theory. Such statement is supported from the perspective of lacanian psychoanalytic theory, focusing on the conceptual developments in relation to the famous aphorism “The Woman does not exist”. From this point of view, we argue that autobiography is the feminist book par excellence, and further more, that the superlative expansion of autobiographical subjectivity takes part in the process of “feminization” of contemporary culture,

///

## Introducción

La escritura autobiográfica fue sin lugar a dudas una práctica privilegiada por el pensamiento feminista y una extensa literatura da cuenta de ello. Recuperada como lugar de ejercicio de resistencia y empoderamiento, la autobiografía condensa algunos de sus principios más subversivos, en particular el que proclama que “lo personal es político” encontrando en el relato de la “intimidad” de una vida un lugar de denuncia y reivindicación. A tal fin ha tenido lugar una extensa revisión de esta literatura y también una profusa producción artística y teórica al respecto.

La hipótesis que quisiera desarrollar y poner a prueba en este trabajo es que más allá de las intenciones explícitas que suscitan esa producción, el registro autobiográfico se constituye como paradigma de los avatares del pensamiento feminista, tanto en sus logros como en sus callejones sin salida. Así, es posible sostener que la autobiografía (en sentido amplio) es el libro feminista por antonomasia, e incluso más allá, que lo autobiográfico es “femenino”, y que la expansión superlativa de la subjetividad autobiográfica hace parte del proceso de “feminización” de la cultura contemporánea. Y esto no supone en absoluto asumir una postura esencialista, como espero demostrar en el desarrollo.

El abordaje teórico que permite sostener estas hipótesis es la perspectiva abierta por el psicoanálisis, en particular los desarrollos de Jacques Lacan, condensados en el célebre aforismo: “La mujer no existe”. Asumir esta posición como marco teórico y metodológico implica abrir un diálogo interdisciplinario entre dos teorías cuyos puntos de conflicto y malentendido no han impedido sostener una extensa discusión a lo largo de décadas, dando lugar a interesantes y apasionados desarrollos tanto de un lado como del otro. La posición epistemológica específica del psicoanálisis asume como inherente la apertura hacia otros terrenos disciplinares, orientado por una “lógica del síntoma” (Cf. Assoun y Zafirooulos, 2006) que permite efectuar una lectura crítica de los puntos ciegos de un determinado saber, poniendo así de manifiesto su reverso inconsciente. Es desde esta perspectiva que resulta posible leer la relación estructural entre el pensamiento feminista y el “registro autobiográfico” en sentido amplio, es decir, en tanto forma discursiva, problemática filosófica, y modalidad de subjetivación. Bajo esta denominación propongo catalogar una serie muy variada de prácticas, que exceden a la autobiografía como género literario más o menos delimitado. Entiendo entonces lo autobiográfico como un registro discursivo que puede rastrearse en múltiples manifestaciones culturales: proyectos artísticos, fotografía, productos audiovisuales, blogs, etc. Este registro se ha convertido en un rasgo insistente en la producción artística

femenina/feminista contemporánea, e incluso más allá, configura un estilo de subjetividad de la época, con una cierta especificidad estética, puesto que algunos rasgos han devenido característicos de la retórica de la “autopresentación” en clave contemporánea: fragmentación, discontinuidad, dualidad o desdoblamiento, referencia al cuerpo como lugar de experiencia, polisemia, performatividad. *Après coup*, puede leerse este estado de cosas como el punto de llegada de una progresión que fue configurando lo autobiográfico como una problemática teórica compleja, en la intersección de diversas disciplinas: literatura, filosofía, pensamiento feminista. Y en este trabajo, invitaré al psicoanálisis a decir algo al respecto.

Teniendo en cuenta lo antedicho, desarrollaré cuatro puntos, a fin de argumentar y sustentar las hipótesis de partida:

- 1- En primer lugar, una breve puntualización acerca de lo autobiográfico como género “sintomático” de la modernidad y modalidad de subjetivación contemporánea.
- 2- A continuación efectuaré un recorrido por las diversas propuestas teóricas feministas sobre el registro autobiográfico, mostrando la evolución que ha seguido esta producción, en paralelo a los avances y obstáculos del propio pensamiento feminista.
- 3- Finalmente, comentaré la teorización que Lacan propone en los años ’70, interpelado por las integrantes del Movimiento de Liberación Femenina francés acerca de la distinción de los sexos, que le lleva a delimitar una lógica de la sexuación, subvirtiéndola la clave binaria y heterosexista. Lo femenino es teorizado desde una lógica de lo singular, puesto que si “La mujer no existe” es sólo en tanto categoría Universal, debiendo por tanto las mujeres ser tomadas una por una, sin cerrar el conjunto.
- 4- Con lo desarrollado en los apartados precedentes podremos argumentar las tesis propuestas, a modo de conclusión.

## **1. El registro autobiográfico: género sintomático de la modernidad, modalidad de subjetivación contemporánea**

Entender la autobiografía como síntoma de la modernidad, implica ubicarla como producto de la revisión radical que atraviesan las ideas de subjetividad, identidad y verdad en el momento de su consolidación como género literario hacia fines del siglo XVIII (consolidación relativa, como se verá enseguida). El carácter problemático de la autobiografía (AB) y la dificultad para nombrar el género se pusieron en evidencia de inmediato, ocasionando discusiones sobre su ilegitimidad y extravagancia, y en torno al *ideal* de autoconocimiento, verdad y transparencia que se le exigía alcanzar. El malestar que entonces suscitaba era tal, que su decadencia fue anunciada en el momento mismo en que se estableció como género, y está presente incluso en el origen del término acuñado para nombrarla, a fines del siglo XVIII, marcado de entrada con una connotación negativa<sup>1</sup> y de rechazo (Cf. Marcus, 1994).

---

<sup>1</sup> Según refiere L. Marcus, el primer uso registrado del término “autobiografía” tuvo lugar en 1797, cuando un crítico de la obra “Miscellanies” de Isaac d’Israeli, discute el uso del término “self-biography” por parte

De hecho, aunque “autobiografía” es un término reconocido y relativamente aceptado, la categoría conceptual y la clase de productos que contiene continúa siendo inestable en la actualidad, como lo evidencian los múltiples neologismos que han acuñado en particular la crítica feminista y la deconstructivista (“autografía”, “otobiografía”, “autobiotanatografía” son sólo algunos ejemplos). Otro rasgo destacado es que la AB se consolida como modalidad discursiva en el momento en que la secularización pone en cuestión la inmortalidad en términos religiosos, es decir que la AB funciona como un modo de asegurarse una inmortalidad laica. Así, la AB moderna anuda con fuerza individualidad y posteridad.<sup>2</sup> Sin embargo, en ese mismo movimiento que pretende dar coherencia y consistencia al sí mismo, el discurso autobiográfico ahonda la brecha poniendo en evidencia el carácter ficcional de la existencia humana e introduciendo la alteridad y el desdoblamiento en el seno mismo del yo.

Desde aquel gesto inaugural de rechazo la crítica contemporánea en torno a la AB ha avanzado operando el pasaje de una concepción de la autobiografía como género literario a lo autobiográfico como modalidad discursiva. En el recorrido, la AB pasó de ser un género que provocaba acusaciones de toda índole a convertirse en “ (...) un otero privilegiado para contemplar todo el convulso paisaje de la teoría posmoderna” (Pozuelo Ybanco, 2006: 16). En efecto, la AB se convirtió en un terreno en el que se dirimen las cuestiones básicas de la contemporaneidad filosófica: los problemas de la referencialidad; la cuestión del sujeto; la narratividad como constitución del mundo; etc. Desde la perspectiva filosófica podemos afirmar que lo autobiográfico se constituye en torno a contraposiciones de varios tópicos a los que cuestiona y desestabiliza. Nos referimos a las antinomias sujeto/objeto; otro/identidad; privado/público; factual/ficcional; pasado/presente; dentro/fuera; cuerpo/mente. Esta modalidad discursiva se sitúa en el centro de la tensión entre el paradigma metafísico y el “pensamiento postmetafísico” (Cf. Habermas, 1990) tensión que no logra resolver y que le otorga una hibridez o carácter “fronterizo” señalado reiteradamente. En lo autobiográfico la tensión entre ambos paradigmas es máxima, de allí su carácter de “formación de compromiso”<sup>3</sup> (Cf. Freud, 1992, vol. IX) entre una concepción del yo, el lenguaje y la verdad como entidades “transparentes” y otra que pone en evidencia la independencia de la representación respecto de lo representado, la índole ficcional de la existencia, el límite del lenguaje. Si la de Rousseau puede ser considerada ejemplo paradigmático de la representación del sujeto universal (y por tanto del uso que el hombre blanco y europeo daba al libro, como una herramienta más al servicio de la estructura de dominación prolongándola en la posteridad), en consonancia con de la tradición metafísica, la crítica feminista se ha ocupado de señalar que los rasgos hoy predominantes (discontinuidad, desdoblamiento, polisemia, etc.) forman parte de la tradición autobiográfica femenina,

---

del autor. El crítico, que se supone es William Taylor de Norwich, argumenta que es inusual en lengua inglesa emplear palabras híbridas, es decir en parte sajonas y en parte griegas, pero agrega que, sin embargo, la opción de “autobiografía” parecería “demasiado pedante”.

<sup>2</sup> *Las Confesiones* de J.J Rousseau, considerada por la crítica como la primera AB en clave moderna, pone en evidencia el carácter de autojustificación, y de construcción y control de la propia imagen para la posteridad.

<sup>3</sup> Aludo a una de las definiciones freudianas del síntoma. La “formación de compromiso” se refiere a la transacción entre el deseo inconsciente que busca expresión y la censura yoica, que tiene por resultado el carácter velado y enigmático del síntoma.

con las obras de Virginia Woolf y Gertrude Stein como ejemplos destacados. Entonces, los productos autobiográficos pueden articularse en un paradigma o en el otro, incluso ser leídos en clave metafísica o post metafísica (de hecho, Paul de Man usa la de Rousseau para su crítica deconstructivista), pero la tensión no se resuelve. Sin embargo, este aspecto conflictivo no ha impedido un giro que propongo pensar como pasaje de la autobiografía, síntoma de la modernidad, al registro autobiográfico como modalidad de subjetivación y rasgo característico de la cultura contemporánea en la que la vida misma se convierte en AB<sup>4</sup> (Cf. Liessman, 2006), desdibujando la frontera entre ficción y realidad y reflejando el proceso de su propia construcción. De hecho, la crítica contemporánea sigue este movimiento desplazando el acento de la cuestión de la verdad al tema de la identidad y el sujeto de la praxis autobiográfica. Acompañando este desplazamiento, el pensamiento feminista ha puesto el concepto de identidad en el centro, articulándolo al debate sobre la diferencia de los sexos, confiriendo a la AB el estatuto de praxis de un sujeto que es capaz de agencia y resistencia. Además, tal como mostraré en el siguiente punto, la evolución del concepto de AB sigue los avatares del pensamiento feminista, el cual desemboca en la crisis de sujeto del feminismo, es decir en la dificultad de sostener una categoría universal “mujer” tanto en el terreno teórico como en el plano político. Como corolario de las teorías sobre AB sólo restaría tener en cuenta cada sujeto *uno por uno*, rescatando el aspecto singular de cada producción, pero sin una teoría que pueda dar cuenta de la singularidad.

## 2. ¿Qué sujeto para lo autobiográfico? Las teorías feministas

El pensamiento feminista se ha ocupado de demostrar que el sistema patriarcal es una de las narrativas dominantes (en ambos sentidos del término<sup>5</sup>) que han organizado el pensamiento y la vida en Occidente, y que está en el origen del sometimiento de la mujer y la dominación masculina. En consecuencia, se ha propuesto constituir una contra-narrativa respecto de aquel y lo autobiográfico ha resultado terreno propicio para semejante empresa. En este breve recorrido lo que me interesa mostrar es que la teoría feminista sobre AB se ha construido sobre las propias tensiones del campo del feminismo, replicando de algún modo sus hallazgos y también sus *impasses* y conflictos. Con el feminismo las preguntas en torno a la subjetividad autobiográfica desembocan en la cuestión del género y la identidad.

La teoría sobre AB femenina y feminista comienza en los años 70, y ha producido una bibliografía extensa y compleja. Conforme a su intención contra-narradora, el primer paso de las críticas pioneras fue darle estatuto de tradición a siglos

<sup>4</sup> La teoría estética posmoderna ha señalado la progresiva “estetización del mundo de la vida”, permitiendo formular la hipótesis de la praxis autobiográfica como táctica que apunta a la producción de singularidad “estetizando” lo cotidiano, según la propuesta de W. Welsch.

<sup>5</sup> “Narrativa dominante” alude por un lado al narrador, a cómo éste se posiciona a partir de la historia que relata. En otro sentido, se propone que el relator estaría sujeto a “grandes relatos” y/o metanarrativas de los que parece no tener escapatoria, como una suerte de marcos según los cuales el curso de eventos puede ser guionado. Podríamos decir que las teorizaciones de M. Foucault en torno a los regímenes de saber y poder, así como el concepto de *habitus* de P. Bourdieu, sirven para dar cuenta sobre el funcionamiento de las narrativas dominantes.

de escritura autobiográfica femenina, sacándola del lugar de intentos fallidos de escribir narrativas dominantes para un público masculino, y escogiendo modelos de identidad heroica en mujeres que resistieron al discurso patriarcal. Desde los años '80 en adelante, la crítica de las teorías dominantes sobre AB y el análisis de múltiples y diversas obras han producido una frondosa ramificación de posiciones, teorías y propuestas, que se entrecruzan con las críticas poscoloniales y posmodernas. S. Smith y Julia Watson<sup>6</sup> han trazado minuciosamente el mapa cronológico y conceptual de estos estudios. Acorde con su condición de pensamiento crítico, el feminismo se ha desarrollado en “olas”, intentado superar los *impasses* en que desembocaba su propio desarrollo, dando lugar a sendas posiciones en torno a la AB, que resumiremos escuetamente a continuación.

La crítica feminista (Cf. Smith, 1993) ha señalado que en su origen las autobiografías literarias occidentales florecieron bajo los presupuestos de la existencia de un yo a representar, una única historia para contar, y un lenguaje capaz de garantizar la verdad de la auto-representación. Pero además, la autobiografía refuerza la narrativa patriarcal occidental, puesto que el sujeto en cuestión es el sujeto universal macho, dotado de consciencia y racionalidad, y contrapuesto a la subjetividad corporeizada femenina. Esta crítica ha dado lugar a una lectura de las AB que atiende a las maneras en que el cuerpo emerge, irrumpe y redirecciona la narrativa, con el objetivo de rescatarlo y reubicarlo como agente.

Algo de esta división consciencia/cuerpo resuena en las propuestas teóricas de la segunda ola del feminismo, puesto que se apoyan en la “diferencia” para teorizar un modo de ser femenino, y un modo de hacer AB propio de las mujeres, basándose en la “experiencia femenina”. En esta línea, diversas teóricas se han basado en los desarrollos del psicoanálisis (tanto en su versión norteamericana denominada “ego psychology” como en la escuela francesa lacaniana<sup>7</sup>) para conceptualizar la diferencia sexual, y un modo de ser y de escribir *femenino*<sup>8</sup> (Cf. Sellers, 1996).

Las críticas de la siguiente “ola” han señalado que el riesgo común a las teorías de la diferencia es acabar esencializando la categoría “mujer” y dar por supuesto que la experiencia es real y posible de ser convertida en lenguaje. En este sentido, según sus detractoras, no se apartarían el todo del paradigma metafísico, sosteniendo una “esencia” femenina por oposición a una masculina. Sin embargo, esta posición teórica en torno a la diferencia está lejos de ser superada, y de hecho impregna buena parte de la

<sup>6</sup> He seguido la cronología realizada por estas autoras para organizar este apartado, agregando e interrelacionando otros aspectos contemplados en el resto de la bibliografía.

<sup>7</sup> Por ejemplo, N. Chodorow (en Smith y Watson, 1998) sostiene la existencia de diferencias sexuales básicas en la personalidad basándose en la *ego psychology*, y propone que las mujeres están menos individuadas, ya que los límites de su yo son más flexibles que los de los hombres. Por su parte, el feminismo francés ligado al pensamiento de Lacan, toma de su sistema los conceptos de sujeto dividido, unidad ilusoria del yo y el estadio del espejo. Pero al mismo tiempo deben contestar a la teoría lacaniana que consideran falocéntrica, organizada en torno a un sujeto masculino y al Nombre del Padre, que hace de la mujer el Otro cultural. Luce Irigaray, Julia Kristeva y Hélène Cixous han realizado reformulaciones teóricas al respecto, que no puedo detallar aquí, pero que sostienen una “escritura femenina” u otros conceptos que redefinen la diferencia sexual.

<sup>8</sup> Según S. Sellers, H. Cixous propone una escritura femenina de y desde el cuerpo, pero que no es exclusiva de mujeres (de hecho muchos de sus ejemplos son hombres), que busca establecer nuevas relaciones entre el sujeto y el otro a través de la escritura, y es capaz de sortear la estructura binaria de nuestro sistema “masculino” de pensamiento.

producción cultural y artística realizada por mujeres<sup>9</sup>. Por otra parte, y en cuanto a las propuestas del deconstructivismo, las teóricas feministas no tardaron en hacer notar sus inesperadas y chocantes coincidencias con la doctrina que se proponían suplantar. Denunciaron la entronización del texto como lugar “cuasi-sagrado”, cerrado y autotélico, que volvía irrelevantes, cuando no embarazosas, las preguntas en torno a la identidad del autor, o sobre su contexto cultural, social o económico. El “a puertas cerradas” del lenguaje (Cf. Barthes, 2003) no implica necesariamente el “a puertas cerradas” del texto, denuncian. Sin embargo, las críticas feministas han recuperado otros aspectos del deconstructivismo. Así por ejemplo, la idea del yo ficcionalizado y producido por el texto se encuentra en el fundamento de la noción de AB como praxis de auto-invencción.

Quienes intentaron ir más allá criticando el esencialismo de la anterior etapa ( ) – el feminismo de la diferencia–, lo hicieron teorizando en términos de múltiples diferencias del sujeto, incluyendo las raciales, nacionales, etc. (Cf. Smith y Watson, 1998). El interés se traslada a la retórica de la auto-presentación y se expanden los límites de la textualidad autobiográfica a películas, poesía, autoretratos, etc. De este modo el registro autobiográfico se convierte en un aspecto de textualidad, más que un género definido estrechamente. En esta línea, los “estudios culturales” han generado teorías sobre la construcción cotidiana de la experiencia apoyados en los desarrollos de Michel de Certeau, quien hizo notar la proliferación de la auto-significación en la era del capitalismo avanzado. Así, los críticos culturales han leído toda clase de textos como autobiográficos: prácticas visuales contemporáneas, performances artísticas, talk shows, confesiones, etc.

Otras críticas se han apoyado en las teorías del materialismo histórico, o en la obra de Foucault, para oponerse a las pretensiones universalizantes, planteando la necesidad de especificar la localización histórica y cultural de los discursos autobiográficos. A partir de estos desarrollos la cuestión de la “agencia” se volvió central para la crítica femenina, que al situarse históricamente, permite superar el esencialismo. Además, la sustitución del término AB por “prácticas autobiográficas” significó otro giro importante en el entendimiento del sujeto autobiográfico.

En coherencia con esta postura de multiplicar diferencias y atender a localizaciones específicas, las críticas asiáticas, latinas, afroamericanas cuestionaron la categoría “mujer”, señalando que los sujetos se constituyen en función de múltiples pantallas: clase, raza, sexualidad, edad, nacionalidad, etc. Yendo un poco más lejos en esta dirección, postulan que la AB ha sido una de las formas culturales cómplices del proceso de colonización, y han denunciado el peligro de recolonización del “feminismo blanco”. La AB se convierte para ellas en un medio de dar voz a sujetos y grupos marginados<sup>10</sup>, como un modo de escribir historias que de otro modo serían omitidas en los registros.

<sup>9</sup> En efecto, la producción cultural femenina/feminista permite observar una fuerte insistencia de ciertos tópicos que podrían considerarse “femeninos” (y la sola utilización del adjetivo daría cuenta de una toma de posición). Entre ellos destaca la referencia al cuerpo, recuperado como lugar de experiencia, unidad de significación y espacio de resistencia.

<sup>10</sup> Una variedad de adjetivos han sido introducidos para designar a los sujetos “in-between”: híbrido, marginal, migratorio, multicultural, *border*, de minoría, nómada, etc. Cada término tiene un recorrido histórico y teórico, nombrando aspectos diversos de las complejas condiciones de la subjetividad contemporánea, y dando lugar a recorridos críticos en cuanto a las praxis autobiográficas.

Como puede leerse a lo largo de este apretado *racconto*, la crítica feminista sobre la AB ha seguido los avatares de las tres “olas” del feminismo (de la igualdad, de la diferencia y tercera ola), y en este recorrido se ha topado con un problema fundamental: ¿Cómo definir el sujeto de la teoría y las reivindicaciones feministas si no puede sostenerse “mujer” como categoría universal? De este modo el feminismo se topa con la “crisis del sujeto”.

S. Reverter (Cf. Reverter Bañón, 2009) señala que el haber desmontado la idea de una identidad fija y estable del sujeto es la aportación más revolucionaria del feminismo, puesto que así ha desmantelado el nudo principal del pensamiento patriarcal. Pero al mismo tiempo, el pensamiento feminista se topa con el *impasse* que implica haber deconstruido o al menos desestabilizado, en su propio devenir crítico, la idea de “mujer” como categoría de análisis teórico, e incluso político. Entonces, entre la obstinación de exigir un sujeto unificado para el feminismo y la importancia de reconocer las diferencias entre las mujeres, no parece haber lugar más que para “el caso particular”, que conduciría a una suerte de reificación del individuo singular y sin una teoría que pueda dar cuenta de la “singularidad”. El intento de superar el esencialismo proclamando diferencias múltiples corre el riesgo de acabar multiplicando los esencialismos, y tal vez habría que tener en cuenta que la proclama misma constituye un discurso “esencializante”.

Este “ruido” ocasionado por la crisis del sujeto, según la expresión de Reverter, habría sido introducido principalmente por la obra de Judith Butler, cuyo concepto de performatividad apunta a pensar la identidad como inestable, en constante modificación. La performatividad es definida como “(...) el poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regula e impone” (Butler, 2002: 19) y tanto el género como la identidad son concebidos como procesos reiterativos de llegar a ser y al mismo tiempo fracasando en el intento de ser coherente (de allí que tenga que hacerse una y otra vez). La propuesta de Butler surge como rechazo de una posición que intentaba fijar una esencia femenina supra-histórica. Propone en cambio una concepción historicista y deconstructivista, según la cual las diferencias sexuales serían discursivamente construidas y por lo tanto relativamente maleables, según la afirmación de la diseminación radical del postestructuralismo. Esta posición desemboca en un rechazo de la idea de diferencia sexual como algo constante o invariable, que en consecuencia sería modificable “paródicamente”, subvirtiendo el significado del género. A su pregunta de partida, acerca de qué es el sexo (Cf. Butler, 1999), Butler responde que el género es algo que se hace y se deshace performativamente. Si la gramática de la identidad privilegia el verbo “ser”, ella propone sustituirlo por el verbo “hacer”, y considerar el género como acto performativo. Lo performativo y la performance (en sentido artístico) resultan conceptos estrechamente ligados como modos de revelar las múltiples construcciones posibles del género y la identidad.

En cuanto a lo autobiográfico, pensado desde la perspectiva de la denominada teoría queer<sup>11</sup> el análisis se focaliza en el narrador como performativo, sujeto de una

---

<sup>11</sup> Desde esta teoría tributaria del pensamiento de Michel Foucault, el psicoanálisis ha sido puesto “bajo sospecha” y acusado de heterosexista y esencialista. Algunos conceptos centrales de la teoría analítica (falo, Nombre del Padre) son señalados como reflejo de la dominación masculina. Incluso se plantea que los procesos inconscientes mismos, además de la teoría analítica, no serían independientes de los mecanismos



práctica abierta a la inestabilidad y siempre rehaciéndose, pero también capaz de ejercer resistencia. En esta línea, Sidonie Smith (Cf. Smith y Watson, 1998) critica la concepción de la autobiografía como “autoexpresión” que supone una identidad unificada y ya constituida en la interioridad psíquica del narrador. Así, la praxis autobiográfica se aleja del viaje romántico hacia el interior en búsqueda del “núcleo del propio ser”. Por el contrario, en cada instancia, la narratividad performativa constituye la interioridad (y la identidad), puesto que la narración (y en particular la AB) es el modo en que nos hemos construido como sí mismos en Occidente. La condición fragmentaria de la identidad abre la posibilidad de la variación en la repetición performativa. Allí radica en último término la posibilidad de resistencia, entendida como las “tácticas” teorizadas por de Certeau<sup>12</sup> (Cf. De Certeau, 2000). Así, la AB es pensada como una praxis subjetivadora de invención de la propia identidad, según la plasticidad performativa de la teoría de Butler.

En síntesis: el movimiento que parte del cuestionamiento de la concepción metafísica del sujeto de la AB desemboca en la proliferación de sujetos y voces singulares dando lugar a una suerte “multiplicidad radical” que podría leerse en clave posmoderna. Pero esta concepción genera inquietud, ya que podría fácilmente derrapar en un individualismo ingenuo. Entonces, la paradoja propia del pensamiento feminista, sobre cómo articular la igualdad en la diferencia podría, quizás, reformularse en los siguientes términos: ¿Cómo pensar una teoría del sujeto y la subjetivación que no devenga normativa y pueda hacer lugar a lo singular, articulando otro lazo social? Es aquí donde me interesa introducir el psicoanálisis, que ofrece herramientas conceptuales para una teoría de la singularidad. Además, brinda una perspectiva “estructural” sobre la “crisis del sujeto” del feminismo, es decir, sobre la imposibilidad de constituir una categoría unificada de las mujeres. Así, Butler sostiene que

“Nadie puede situarse dentro de una definición de feminismo que no haya sido impugnada” (Butler, 2004: 247). Ella atribuye esta imposibilidad al hecho de que las categorías femenino, mujer, feminidad se entrecruzan con otras como clase, etnia, profesión, etc. que las ponen en cuestión. En consecuencia, considera las diferencias como si todas fueran del mismo tipo que la diferencia sexual. En esto difiere irreconciliablemente con el psicoanálisis, en particular con la propuesta de Lacan, tal como mostraré a continuación.

---

del poder dominante. Butler afirma que en el hecho de “citar” reiteradamente la diferencia de los sexos radica el mecanismo de producción y reproducción de esta diferencia que sólo puede estar al servicio del heterosexismo.

<sup>12</sup> Este autor se empeña en demostrar que no todo en la sociedad es vigilancia. La “táctica” es una práctica del desvío, del escamoteo, que tiene lugar en el centro de las fortalezas de la economía y del poder contemporáneo, instaurando *cada vez* alguna diversidad y creatividad. El “cada vez” permite articular este concepto a las variaciones que se introducen en la reiteración, según la performatividad de Butler.

### 3. “La mujer no existe”

El debate sobre la diferencia de los sexos entre el feminismo y el psicoanálisis ha constituido el nudo de la difícil relación entre ambos dominios disciplinares, a lo largo de su historia. También en el marco estrictamente analítico la discusión sobre este punto es de larga data, y ha pasado por diversas fases. No es mi intención abordar este extenso debate y sus complejidades en modo alguno. A los fines de lo que quiero demostrar, me limitaré a introducir los elementos necesarios para comprender cabalmente el provocador aforismo de Lacan “La mujer no existe”. El objetivo es demostrar que con él, Lacan responde por la causa estructural del *impasse* o “crisis del sujeto” de las teorías feministas, tal como se ha puesto en evidencia en el despliegue de los debates sobre el sujeto de lo autobiográfico. El aforismo debe situarse en su contexto teórico, que parte de considerar la diferencia sexual como siendo del orden de lo real (en el sentido lacaniano del término). Esto implica que a diferencia de Butler sostiene que la diferencia entre los sexos no es una diferencia como las otras, y encuentra en la escritura lógica el modo de desenzimar esa diferencia (Cf. Copjec, 2006).

El psicoanálisis ha puesto en evidencia que de la relación sexual sólo su fracaso está inscripto. Esto es lo que expresa otro célebre aforismo que Lacan eleva a axioma fundamental del psicoanálisis: No hay relación sexual. Lejos de desdibujar la diferencia sexual esta fórmula hace de ella un punto irreductible, pero no “condena” al sujeto al heterosexismo. Sólo si pensamos los sexos como opuestos complementarios, los condenamos a la “unión”. Por el contrario el aforismo lacaniano quiere decir que no hay complementariedad entre masculino y femenino. Las fórmulas de la sexuación son la propuesta teórica que pretende subvertir esta lógica, mediante una escritura que no demarca esencias trans-históricas sino modalidades de goce que un sujeto puede adoptar, de manera contingente.

Que “La mujer no existe” sólo es comprensible en el marco de esta teoría sobre la sexuación, tal como es desarrollada en el seminario de 1972-1973 titulado *Encore*. Lo interesante es que esta formulación de Lacan no está desconectada de los avatares del feminismo francés. Tanto en este seminario como en un escrito contemporáneo, denominado “El atolondradicho” [*L’étourdi*], Lacan interpela al MLF (Movimiento de Liberación Femenina)<sup>13</sup>. Además, como ya hemos mencionado al pasar en los estudios sobre AB, dentro del feminismo francés algunas teóricas intentaron dar cuenta de la femineidad apelando a los desarrollos de Lacan. Pero, según señala R. Cevalco (2010) mientras ellas propusieron conceptos “más acá” del falo para dar cuenta de lo femenino, Lacan elaboró la teoría del goce no-todo fálico “más allá” del falo. Por ejemplo, Julia Kristeva también piensa que lo femenino no está enteramente situado por el falo pero ella ubica lo femenino como prefálico, en un campo semiótico preverbal, es decir más acá del lenguaje, que en última instancia remite a lo materno (2000). De hecho muchas teóricas invocan la figura materna o lo preverbal a nivel del cuerpo para dar cuenta de

<sup>13</sup> De hecho, en los años 60, por su diván pasaron muchas importantes figuras de este Movimiento (entre ellas Antoinette Fouque, que llegó a ser diputada del Parlamento Europeo). Lacan retomó los términos del debate de los '30 sobre la cuestión del falo (entre Freud y las analistas inglesas), que lo condujeron a importantes reformulaciones teóricas y formaron parte de un encendido debate que culminó en la expulsión de Luce Irigaray de la Escuela Freudiana de París. Así, en cierto sentido, es posible afirmar que el pensamiento de Lacan considera y responde a los planteos del feminismo.

“lo femenino”, aún cuando resulta irónico este retorno a equiparar lo femenino y lo materno tras la lucha por abandonar ese rol tradicional.

Lacan en cambio introduce la categoría del no-todo fálico para explicar por qué las mujeres no pueden constituir una categoría universal, y lo hace sin abandonar la referencia a la función fálica, colocando lo femenino “más allá” de ella. En consecuencia, desde la perspectiva del psicoanálisis lacaniano, y en palabras de J. Alemán:

El falocentrismo es la metafísica neurótica que se obstina en imaginar al goce del falo como único goce posible. Por ello el auténtico desmantelamiento del falocentrismo no es oponerle identidades que lo reinscriban y se multipliquen en géneros, sino hacer comparecer la lógica de no-todo. ( Cf. Alemán, 2003)

Esta lógica del no-todo es la que Lacan escribió del lado femenino de las fórmulas de la sexuación. Es también la que permite entender el aforismo “La Mujer no existe”, y en definitiva aquello que permitirá dar cuenta de la “crisis del sujeto” del feminismo.

Introducir la lógica del no-todo supone abordar la complejidad de las fórmulas de la sexuación de Lacan. En este trabajo no pretendo dar cuenta de ellas exhaustivamente, por lo cual me limitaré a comentar la parte superior de las fórmulas. Para comenzar es necesario situar la innovación que implica esta teorización de Lacan respecto de desarrollos teóricos previos. Para ello es imprescindible distinguir entre tres registros diferentes, según propone Cevasco: *el sexo* (en sentido biológico), *el género* (en tanto adscripción declarada de sexo y conjunto de normas culturales e ideales sobre lo que ha de ser un hombre o una mujer, efecto de las identificaciones a nivel subjetivo) y *la sexuación*, que se refiere a la modalidad del goce singular de cada sujeto, que es el nivel a introducir para pensar el “no-todo” de la posición femenina.

Lacan reformula la cuestión de la diferencia sexual a partir de ubicar el falo<sup>14</sup> como función, y cambia la perspectiva al plano del goce. En cuanto a la posición femenina, sostendrá que incluye la posibilidad de un goce *suplementario*, pasando del nivel de las identificaciones (inconscientes), al plano del goce organizado según la modalidad masculina o la femenina, a partir de la función fálica. Para sostener esta teorización Lacan apela a la lógica y a la escritura. La función fálica<sup>15</sup> es concebida como una función en el sentido matemático del término, cuyo dominio son los seres humanos en tanto hablantes. La función fálica remite a la castración simbólica, es decir la inscripción, para cada sujeto, de la falta: los imposibles del sexo, el lenguaje y la muerte. En otros términos, el *parlêtre* (hablaser o hablanteser) renuncia al goce pleno por la entrada en el lenguaje – esa operación de castración simbólica – es decir, que si hay lenguaje, hay forzosamente castración, límite al goce pleno.

De este modo Lacan acentúa la imposibilidad de la relación sexual como falla estructural, más allá de la prohibición (del incesto). Pero además, introduce la función fálica para pasar de la lógica de clases a la teoría de los conjuntos. Mientras la primera es

<sup>14</sup> Este giro ha sido generalmente pasado por alto por la crítica feminista (y deconstructivista) Es esta referencia al falo para articular la diferencia sexual lo que siempre ha resultado escandaloso a las feministas, pero también a las mujeres analistas que lo debatían con Freud ya en la década del '30.

<sup>15</sup> Según especifica en “El Atolondradicho”, la articulación de la función como proposición es tomada del trabajo de Gottlob Frege. Los seres hablantes responden según su modo de hacer argumento a esta función.

una lógica de clasificación por exclusión, en la que no hay clase “vacía”, sino que cada elemento pertenece a una clase u otra, la lógica de conjuntos incluye el elemento vacío. Lacan usa este recurso para poder escribir ese goce no-todo del lado femenino.

Así, las fórmulas escriben dos maneras en que falla la relación sexual, según la lógica del “todo” y el “no-todo”, con dos proposiciones de cada lado. Recurriendo a la lógica Lacan escribe dos pares de fórmulas. Del lado *masculino* “Existe al menos una x que no está sujeta a la función fálica” y “Toda x está sujeta a la función fálica”. Del lado *femenino*: “No existe una x que no esté sujeta a la función fálica” y « No-toda x está sujeta a la función fálica”

Destaquemos algunas cuestiones: del lado masculino, Lacan opera de modo inverso a la lógica aristotélica: todo universal es enunciado a partir de un lugar de enunciación, un “decir” que hace excepción y que permite positivizarlo. Es decir, que el conjunto de los “hombres” se sostiene a partir de ese “al menos uno”, que dice No a la castración. Este lugar de “excepción” es necesario para que el universal pueda formularse, para que el conjunto pueda cerrarse, es decir que está cerca de lo que se expresa coloquialmente como “la excepción confirma la regla”. Del lado femenino, x está sometido a la castración pero “no-toda”, es decir no en su totalidad. Lacan sostiene así que del lado femenino hay una doble relación al goce: tiene relación con el goce fálico, ligado a la castración, y tiene una relación con un goce *otro* que el fálico, *más allá* de él, es decir, suplementario. Entonces, de la excepción como necesaria del lado masculino, pasamos del lado femenino a la excepción como imposible. Esta total asimetría entre las fórmulas permite establecer que no estamos construyendo dos universales opuestos entre sí, lo cual implicaría recaer en la lógica binaria. No hay oposición complementaria porque del lado femenino también la x está sometida a la función fálica, sólo que no enteramente, no toda.... Para ello la condición que Lacan remarca es que no se debe que cruzar el “muro” que separa ambos pares de fórmulas, es decir que no se debe deducir del no-todo femenino la excepción necesaria para constituir el universal masculino. La modalidad del “todo” masculino se organiza a partir de una excepción, que en definitiva no es más que una suposición retroactiva según la cual “al menos uno” podría gozar plenamente. En cambio, en la modalidad femenina, no-toda, se trata de una negación, porque no hay ningún significante que se sitúe como excepción.

En definitiva las fórmulas desbaratan la posibilidad de una afirmación o una negación simples. Cada lado está definido tanto por una afirmación como por una negación de la función fálica, de un lado x cumple *totalmente* con la función y del otro también la cumple, pero *no totalmente*. No hay simetría ni complementariedad entre ambos lados.

Aunque el análisis de las fórmulas podría extenderse y complejizarse, en este contexto sólo interesa ahondar en lo que nos dice Lacan sobre el no-todo de lado femenino. En primer lugar, ahora se hace comprensible por qué “~~La~~ mujer no existe”, lo cual significa que no existe como categoría universal que pueda abarcarlas. Puesto que de ese lado de las fórmulas no hay excepción que haga de límite, el conjunto no puede cerrarse, las mujeres, como los evidencian los avatares de pensamiento feminista y sus teorías acerca del sujeto del registro autobiográfico, no pueden formar un Todo. Si del lado masculino tenemos un conjunto cerrado pero incompleto (puesto que hay “al

menos uno” que no es parte de él), del lado femenino el conjunto es inconsistente, es decir que permanece abierto y sólo es posible considerar cada elemento *uno por uno*. Resulta imprescindible destacar, aunque no podemos detenernos a fundamentar o desarrollar este punto, que el goce no-todo no es correlativo de una clínica de las mujeres. De hecho, cuando se trata de dar ejemplos, Lacan recurre a la experiencia de los místicos, Santa Teresa de Jesús, pero también San Juan de la Cruz. Un sujeto puede posicionarse de este lado de las fórmulas independientemente de su sexo anatómico y su género.

Así, Lacan escribe, tomando apoyo y al mismo tiempo subvirtiendo la lógica clásica, que la imposibilidad de agrupar a las mujeres no se debe a los choques entre diversas definiciones históricas o culturales, sino que hay un límite interno a la definición, dado por la ausencia de la excepción que permitiría cerrar el conjunto. En consecuencia, el psicoanálisis no ofrece una teoría general de la mujer, sino que descubre las razones estructurales del *impasse* de toda teoría de esta índole, e insiste en que las mujeres deben ser consideradas *una por una*.

#### 4. Conclusiones

La imposibilidad de construir la categoría universal “mujer” que Lacan demuestra en su teoría, permite dar cuenta de las razones estructurales del *impasse* o “crisis del sujeto” del feminismo. Asimismo, la producción autobiográfica y el debate en torno a ella también acaban poniendo en evidencia lo imprescindible de un tratamiento de la singularidad, “una por una”. Entonces, cabe sostener que es porque permite articularse con la lógica del no-todo que el registro autobiográfico se ha convertido en paradigmático para el pensamiento feminista y la autobiografía es el libro “femenino” – en el sentido lacaniano del término– por antonomasia. Dicho de otro modo: si el pensamiento feminista encontró en el registro autobiográfico un terreno fértil para su producción teórica y estrategia de resistencia y empoderamiento es porque encontró allí el reverso inconsciente de su configuración como campo. Lo cual equivale a decir que lo autobiográfico se configura como síntoma, en el sentido analítico del término, del femenino. Así como el registro autobiográfico queda definido como terreno “fronterizo”, cuya hibridez lo ubica en la tensión irresoluble entre el paradigma metafísico y el post-metafísico, el pensamiento feminista se debate en la cuestión igualmente irresoluble entre la importancia de contar con un universal femenino para sostener las reivindicaciones, y el movimiento que inexorablemente le lleva a contemplar lo singular de cada una de las “voces” en juego.

Por lo tanto frente al uso patriarcal del libro, como elemento de poder que condensa las exigencias de universalidad, verdad y posteridad, el feminismo ha privilegiado el registro autobiográfico como terreno propicio para desbaratar esas pretensiones. Pero además, de modo más o menos inadvertido, ha dado allí con lo que es su propia condición como campo, es decir, con las mismas características de hibridez, discontinuidad, fragmentación, polisemia y polifonía que revelan los usos contemporáneos del registro autobiográfico. Es por eso que podemos afirmar que lo autobiográfico es femenino, sin por ello definir ninguna esencia, sino por el contrario, sostener lo irreducible de la singularidad.

Por otra parte, resulta evidente que tanto el privilegio de lo singular como estos rasgos estéticos característicos han acabado por organizar cierta modalidad de subjetivación en la contemporaneidad, entendiendo por subjetivación los procesos culturalmente pautados para configurar cierta identidad e idea de sí mismo. La proliferación y expansión del registro autobiográfico en la cultura occidental da cuenta de ello, y puede pensarse como correlativa de las profundas modificaciones a nivel del lazo social y de las representaciones de la condición femenina que tienen lugar desde el siglo pasado, cuyo resultado es que la lógica del “uno por uno” ha ido ganando terreno en el funcionamiento socio-cultural, con las fuertes implicancias políticas que ello puede suponer, abriendo un terreno rico a la investigación. Es en este sentido que cabe hablar de un proceso de “feminización” de la cultura, y una vez más, sin que ello implique recurrir a esencia alguna de lo femenino, sino apuntando a lo que se resiste radicalmente a la esencialización.

R. Cevasco, quien ha investigado la condición femenina como síntoma de la modernidad (2010), señala que desde el nacimiento de la modernidad con la Revolución Francesa, la cuestión femenina remite a una contradicción fundamental: en el mismo momento en que se enuncia un “sujeto universal” se excluye a la mitad del género humano, es decir a las mujeres, del derecho al voto. Esta contradicción en el estatuto del sujeto político-jurídico moderno es el punto de partida de la “causa de las mujeres” (que por supuesto no debe confundirse con la posición femenina en el sentido psicoanalítico que acabamos de delimitar), que ha dado lugar al debate y las reivindicaciones sobre la “condición femenina”. Motorizado por esta lucha, y poniendo en jaque los presupuestos de la metafísica y su vertiente patriarcal, el pensamiento feminista teoriza y avanza en conceptualizaciones sobre la identidad y la diferencia de los sexos con lo autobiográfico como herramienta, hasta toparse con su propia crisis, es decir con el hecho de haber deconstruido el sujeto “mujer” en su propio devenir. Lejos de ser un punto de llegada, este no es más que un nuevo comienzo.

### ///BIBLIOGRAFÍA///

#### 1. OBRAS

- ASSOUN, Paul-Laurent y ZAFIROPOULOS, Makos (dir.). *Lógica del síntoma, lógica pluridisciplinaria*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2006.
- BARTHES, Roland. *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1999.
- BUTLER, Judith. *Des hacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006.
- CEVASCO, Rithée. *La discordancia de los sexos. Perspectivas para un debate actual*. Barcelona: Ediciones S&P, 2010.
- COPJEC, Joan. *Imaginemos que la mujer no existe. Ética y sublimación*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2006.
- COPJEC, Joan. *El sexo y la eutanasia de la razón. Ensayos sobre el amor y la diferencia*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2006.

- DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana. Instituto tecnológico y de estudios superiores de occidente, 2000.
- HABERMAS, Jürgen. *El pensamiento post-metafísico*. México: Taurus Humanidades, 1990.
- KRISTEVA, Julia y CLEMENT, Catherine. *Lo femenino y lo sagrado*. Madrid: Universidad de Valencia, 2000.
- LACAN, Jacques. *El Seminario. Libro 20. "Aún" (1972-1973)*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- LISSMAN, Konrad Paul. *Filosofía del arte moderno*. Editorial Herder, Barcelona, 2006
- MARCUS, Laura. *Auto/biographical Discourses: Theory, criticism, practice*. Manchester: Manchester University Press, 1994.
- MORGAN, Janice and HALL, Colette T. (editors). *Gender and Genre in Literature. Redefining autobiography in twentieth-century women's fiction*. New York & London: Garland Publishing Inc 1991.
- POZUELO YVANCOS, José María. *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica letras de humanidad, 2006.
- SELLERS, Susan. *Hélène Cixous. Authorship, autobiography and love*. Cambridge: Polity Press, 1996
- SMITH, Sidonie. *Subjectivity, Identity and the body. Women's autobiographical practices in the twentieth century*. Indiana: Indiana University Press, 1993.
- SMITH Sidonie and WATSON, Julia. *Women, autobiography, theory. A reader*. Wisconsin: University of Wisconsin press, 1998.

## 2. ARTÍCULOS

- ALEMAN LAVIGNE, Jorge. "Lacan, Foucault: el debate sobre el construccionismo". *Virtualia*, Revista digital de la Escuela de Orientación Lacaniana. Buenos Aires: Año 2, N° 7, Abril-Mayo 2003.
- FREUD, Sigmund. "Las fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad" [1908] *Obras completas*, vol. IX Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1992.
- LACAN, Jacques. "El Atolondradicho". *Otros escritos*. Buenos Aires: Paidós 2012. pp. 473-522.
- REVERTER BAÑON, Sonia. "El ruido de la teoría feminista". Madrid: *Cuadernos Kóre*. Revista de historia y pensamiento de género. Universidad Carlos III, 2009.
- SMITH, S. "Performativity, Autobiographical Practice, Resistance". Smith, S., Watson, J. *Women, autobiography, theory. A reader*. Wisconsin: University of Wisconsin press, 1998. pp. 46-59.





//LA PLACE DES IMAGES DANS UNE COLLECTION DE  
VOYAGES: LE CAS DES *GRANDS VOYAGES* DES DE BRY//

---

THE PLACE OF IMAGES IN A COLLECTION OF VOYAGES:

THE CASE OF THE DE BRY'S *GRAND VOYAGES*

SUBMISSION DATE: 20/04/2013 // ACCEPTANCE DATE: 04/07/2013 (pp. 97-114)

WALLERICK GREGORY

UNIVERSITE DE LILLE III - CHARLES DE GAULLE

FRANCE

gwallerick@gmail.com

///

MOTS CLÉS: Amérique, Gravures sur cuivre, Collection de voyages, De Bry, Fin du XVI<sup>e</sup> siècle.

RESUMÉ: La publication, dès 1590, de la collection des *Grands Voyages*, depuis Francfort-sur-le-Main, permet au graveur Théodore de Bry, originaire de Liège, de mettre en avant son talent artistique, en quatorze volumes. La richesse et la particularité de ce recueil de voyages résident dans le nombre (trois-cent-trente illustrations en quarante années) et la grande qualité des images qui accompagnent le récit parfois déjà connu pour les lecteurs européens. La relation qui existe entre les planches gravées sur cuivre et le texte constitue le fondement de notre réflexion. Comment le graveur a-t-il inséré ses images? Qu'apportent-elles par rapport au récit?

KEYWORDS: America, Copper engravings, Collection of voyages, De Bry, End of the XVI<sup>th</sup> century.

ABSTRACT: At the beginning of the 1590s, Theodor de Bry, a Flemish engraver installed at Frankfurt-am-Main, published the *Grands Voyages*, a collection of travels. Between sixteen to eighteen books have been issued, in Latin and German. The collection's particularity lies in the number and the quality of illustrations. More than

three hundred copper engravings are attached to the stories of America's colonization, sometimes already known by European readers. The relationship between the texts and their illustrations comprises the base of this work's argumentation. How did the engraver slot the pictures in his books? How do they contribute to the De Bry publications?

///

À partir de 1590, Théodore de Bry, graveur originaire de Liège, publie depuis Francfort sur le Main, la collection dite des *Grands Voyages*. Grâce au privilège impérial obtenu auprès de Rodolphe II de Habsbourg, privilège publié dans le deuxième livre de la collection en 1591, le graveur peut mettre en images des récits de voyages, afin de permettre à ses lecteurs européens de s'imaginer les terres et les habitants d'Amérique. Il propose alors, dans deux langues principales, le latin et l'allemand, des récits illustrés par une quantité importante de planches réalisées par la technique de la taille-douce<sup>1</sup>. Concernant cette gravure sur cuivre, le procédé est inverse à celle sur bois, en usage au cours du XVI<sup>e</sup> siècle dans les terres germaniques. Le trait est "incisé au burin sur la surface d'une plaque de métal dans sa forme définitive" (Forge, 1987: 106). Ainsi, la forme marquée, qui est ensuite imprimée, est incrustée dans le cuivre, alors que pour le bois, elle était en bas-relief. Cette technique permet une finesse, une complexité et une épaisseur plus grandes et plus diversifiées. La réalisation de figurés spécifiques, tels que des hachures, des entretailles ou des pointillés, a pour résultat la création de volumes plus précis et de nuances subtilement rendues.

Théodore, et ses fils qui ont poursuivi son entreprise, donnent-ils une indication sur la méthode de gravure qu'ils utilisent? Les textes inscrits dans les frontispices ne fournissent pas d'information dans ce domaine, et les indications qui y figurent emploient de manière uniforme le terme "gravé", sans autre précision. Les dédicaces adressées aux souverains constituent une source non négligeable pour ce questionnement. En effet, ces écrits décrivent le travail fourni par les graveurs, et ce afin de le valoriser pour obtenir la grâce et la protection du prince mécène. Dès la première demande de dédicace, Théodore de Bry précise que ses images ont été "in Kupfer gestochen", c'est-à-dire gravées sur cuivre. Cette indication nous informe sur le type de gravure, mais pas sur la technique employée. En effet, la gravure sur cuivre, ou en taille-douce, qui s'oppose à celle sur bois, peut utiliser quatre procédés principaux: le burin, l'eau-forte, la pointe-sèche et l'aquatinte. Ces procédés se distinguent par la manière dont le dessin est gravé sur la plaque de cuivre. La plaque peut être incisée directement par un burin, qui marque alors le cuivre d'un trait. L'épaisseur varie en fonction de l'angle d'attaque de l'incision sur la plaque: lorsqu'elle passe à la presse pour imprimer le motif sur une feuille, ce procédé permet d'insister sur les espaces plus ou moins profonds, qui deviennent, sur la feuille, plus ou moins sombres, plus ou moins noirs. La plaque de cuivre peut aussi être protégée par un vernis, qui a probablement été préparé directement par l'artiste, sur lequel le dessin est inscrit par des rayures, des incisions à l'aide de poinçons. Les zones à graver sont délimitées préalablement par un léger tracé à

---

<sup>1</sup> Giorgio Vasari, dans son ouvrage *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes italiens depuis Cimabue jusqu'à notre temps*, Rome, 1555, attribuée à l'orfèvre florentin Finiguerra la paternité de cette invention.

la pointe. L'illustration est ensuite révélée lorsque la plaque est plongée dans un mélange d'acide nitrique et d'eau, appelé eau-forte ou *aqua fortis*. Cette préparation ronge le métal aux endroits incisés alors qu'une protection, l'épargne, préserve de l'acide la partie de la plaque qui doit rester en réserve. La profondeur est alors marquée par le graveur lorsqu'il retire le vernis, mais aussi par le temps du bain dans l'*aqua fortis*. Les surfaces épargnées peuvent ensuite être reprises au burin ou gravées de nouveau à l'acide suivant le même procédé (Arminjon et Bilimoff, 1998: 147). Hendrick Jansen distingue deux techniques à l'eau-forte, celle usitée par les peintres et celle des graveurs. Cette dernière consisterait à travailler une seconde fois le cuivre, à l'aide d'un burin, après la révélation par l'acide de l'ébauche de la figure. Un passage de la dédicace du neuvième volume, adressée par les De Bry à Louis IV, Landgrave de Hesse-Marburg, précise que leur défunt père avait illustré des ouvrages sur l'Amérique avec de belles eaux-fortes<sup>2</sup>.

L'usage de cette technique de gravure, préférée à la gravure sur bois, sur territoire germanique, comme le montrent les illustrations de l'ouvrage de Hans Staden<sup>3</sup>, permet d'améliorer l'interprétation graphique, "avec un grand souci de précision, [des] images et [des] textes des voyageurs" (Forge, 1987: 105). Cette méthode offre donc des atouts non négligeables pour le dessin nourri par le Liégeois. De plus, son passé d'orfèvre l'avait familiarisé avec le travail des métaux, et il apparaît alors logique de poursuivre avec ce support, plutôt qu'un autre, moins facile à manipuler sans expérience.

Avec près de trois-cents-trente illustrations en quatorze volumes, Théodore de Bry, et ses successeurs<sup>4</sup> produisent en moyenne vingt images par volume, cette moyenne masquant des écarts parfois très importants. La particularité de la collection réside non seulement dans le nombre de planches, mais aussi dans leur qualité, qui permet d'insister sur les détails de la représentation. Il convient de comprendre de quelle manière les planches gravées illustrant les récits qui les accompagnent constituent une plus-value dans une collection de voyages à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Enfin, nous nous intéresserons à la place particulière accordée à la première page illustrée de ces ouvrages.

## 1. Acquérir un *corpus* documentaire pour une collection de voyages originale

La fin du XV<sup>e</sup> siècle est marquée par des changements fondamentaux, dont la majeure partie des Européens ne perçoit pas et ne peut mesurer l'importance, souvent évaluée *a posteriori*. La découverte pour le compte de la Couronne hispanique des terres outre-atlantiques constitue l'un de ces bouleversements qualifiés par Pierre Chaunu de "désenclavement planétaire". Au cours du siècle suivant, les navigateurs veulent raconter leur voyage périlleux, dans une contrée sauvage, que l'imaginaire rend parfois effrayante. Les lecteurs européens ont conservé un intérêt pour le merveilleux, et les récits de Jean de Mandeville<sup>5</sup> continuent de satisfaire le public. Les ouvrages scientifiques, quant à eux, constituent plus du cinquième des éditions en 1555 (Roudaut, 2003: 79). Jusqu'au XVIII<sup>e</sup>

<sup>2</sup> "Mit schönen Kupferstücken".

<sup>3</sup> *Warhafftige Historia und Beschreibung einer Landschaft des Wilden, Nacketen, Grimmigen Menschfredder Leuthen in der Newen Welt America gelegen*, Marburg, 1557.

<sup>4</sup> Les fils de Théodore, Jean-Théodore et Jean Israël, puis le gendre du premier, ont poursuivi l'entreprise familiale, jusqu'en 1634.

<sup>5</sup> *Le Livre des Merveilles du Monde*, 1356.

siècle, ces ouvrages qui compilent les récits de voyages hétéroclites, s'adressent avant tout à des spécialistes. Ils partagent leur intérêt pour ces nouveautés et contribuent à la formation de "cabinet de curiosité" (Requemora, 2002: 264). Dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, Camus établissait la liste des collections de voyages relatives au Nouveau Monde qui précédaient la publication de celle des De Bry<sup>6</sup>, depuis le premier du genre, le recueil italien de Fracanzio Montalboddo, édité à Vicenze dès 1507. Cet ouvrage ne relate que les *Navigationes* d'Amerigo Vespucci, publié sous le titre *Mondo Novo, e paesi nuovamente ritrovati da Alberico Vesputzio Florentino*. L'ouvrage connaît un rapide essor, perceptible par les traductions en latin, allemand et français, dès l'année suivante ainsi que par les nombreuses rééditions (Van Groesen, 2008: 35). Un certain nombre de régions européennes connaissent un engouement pour ces récits de voyages. La péninsule italienne est le premier espace concerné, avec Montalboddo, Jean-Marie Angiolelo (1519), et, plus tard, Antoine Manuce, dont la collection orientaliste, imprimée dès 1541, fut régulièrement rééditée durant la décennie. Les territoires de langue germanique connaissent aussi quelques compilateurs de récits, notamment Ruchamer qui officiait à Nuremberg en 1508, ou encore le chanoine de Strasbourg Jean Huttich, qui fait publier, en 1532, à Bâle et Paris *Novus orbis regionum ac insularum veteribus incognitarum* (Korinman, 1987: 419 et suiv.). Les différents récits constituent alors pour le public une sorte de guides de voyage dans cet ensemble composite (Broc, 1969: 139). La redondance des écrits publiés ne permet pas de déterminer la circulation des ouvrages entre les différents Etats, notamment lors des foires de Francfort. Les lecteurs ont ainsi accès à des textes concernant les Indes occidentales et orientales, aux récits de Vespucci, Colomb, Pinzon qui jouxtent ceux d'autres voyageurs, comme Joseph l'Indien (dont les voyages en Indes ont été exportés dans toute l'Europe) ou encore à la lettre d'Emmanuel, roi du Portugal, relative à ses victoires en Indes orientales. Les auteurs de ce récit ont ainsi contribué à diffuser de nombreuses explorations qui étaient pour certaines passées inaperçues à leur époque (Broc, 1969: 143). Toutefois, malgré de nombreux récits concernant les Amériques, l'intérêt des lecteurs de l'époque se tournait davantage vers les terres orientales, Proche-Orient et Terre Sainte, que vers le nouveau continent (Duviols, 2006: 10).

Dès le milieu du siècle, le caractère impressionnant de ces collections est attesté. Giovanni Battista Ramusio organise par exemple à Venise la publication d'un ensemble de récits de voyages aux Indes, *Delle Navigazioni et Viaggi raccolto Gia Da M. Gio. Battista Ramusio*, édités en trois tomes, et souvent réimprimés durant la seconde moitié du siècle, jusqu'en 1606. Cette compilation est le fruit d'un travail basé sur une expérience personnelle mais aussi sur l'utilisation de récits de voyages antérieurs (Camus, 1802: 8 et

---

<sup>6</sup> Les autres espaces, relevant du partage biblique de l'ækoumène, avaient connu quelques écrits précédemment. Pour l'Afrique, quelques récits de qualité disparate peuvent être indiqués: *Chronique de Guinée* (Gomes Eanes de Zurara, entre 1434 et 1453, d'après les récits d'Afonso Cerveira entre autres), *De prima inventione Guineae* (récit de Diogo Gomes dicté à Martim Behaim avant 1483), ou encore *Voyages en Afrique noire* (Alvise Ca'da Mosto, avant 1463). Pour la Perse, les Indes et la Chine, le franciscain Odoric de Pordenone a laissé un récit avant de mourir en 1331, traduit et publié plus tard sous le titre *Les merveilles de la terre d'outremer*. Quant à l'Asie, nous pouvons citer le voyage dans l'Empire mongol de Guillaume de Rubrouck (milieu du XIII<sup>e</sup> siècle), ou les récits, beaucoup plus connus, de Marco Polo (1298) et de Jean de Mandeville (1356). Sur ce dernier personnage, cf. les travaux de Christiane Deluz, qui a notamment publié une édition critique du *Livre des merveilles du monde*, CNRS, 2000.

suiv.). En outre, cette œuvre offre l'avantage d'être conservée complète, malgré l'absence d'illustration de qualité: seules quelques gravures sur bois y sont intégrées. Devant l'intérêt porté à cette question, le nombre d'ouvrages publiés concernant les voyages et les atlas, tous relatifs aux terres nouvellement découvertes, se multiplie au cours de cette moitié de siècle<sup>7</sup>.

L'Angleterre est aussi concernée par ce mouvement au moment où le Liégeois séjourne à Londres<sup>8</sup>. En effet, dès 1589, un des favoris de la Reine, Richard Hakluyt, sort des presses londoniennes le premier tome de *The Principall navigations, voyages, traffiques and discoveries of the English nation*. L'année précédente, le récit de Thomas Hariot, qui a séjourné en Virginie, est publié sous le titre *A Brief and true report of the new found land of Virginia*. Ce texte narre la deuxième expérience des Anglais sur les terres qu'ils ont nouvellement découvertes, qu'ils ont dénommé Virginie, en l'honneur de la Reine. En 1585, Walter Raleigh débarque avec une flotte de sept navires dirigée par l'amiral Richard Grenville, et composée de cent-quatre-vingts colons, dont Thomas Hariot. Ce jeune et brillant mathématicien, récemment diplômé de l'Université d'Oxford, avait été choisi par Raleigh pour avoir appris l'algonquin, un langage indigène, grâce à deux sujets apportés en Angleterre lors d'une précédente expédition. Il a ensuite tenté de l'enseigner aux Anglais (Ordahl Kupperman, 2007: 1). De son côté, l'artiste John White avait été chargé par Raleigh de produire, avec Hariot, une histoire naturelle complète de la Virginie, du territoire (faune, flore et ressources) mais aussi des habitants et de leur culture.

Cette publication londonienne apparaît comme fondamentale dans le parcours Théodore de Bry pour construire son projet. Les premiers éléments gravés par De Bry portent une signature dans la capitale anglaise. Durant ce séjour, il rencontre aussi un Dieppois exilé, Jacques Le Moyne de Morgues, auteur de dessins d'un récit de voyage dont le thème est la tentative d'implantation d'un Etat huguenot en Floride en 1564, tentative avortée sous la pression des Espagnols (Stallybrass, 2007: 10). Le Moyne aurait lui-même proposé à De Bry de mettre son talent de graveur à son service afin de publier un récit de la Floride (Stallybrass, 2007: 9). Deux éléments marquent alors De Bry: d'abord, les dessins de Le Moyne n'ont jamais été gravés pour illustrer cette expérience. Ensuite, l'ami de De Bry, Hakluyt, s'était procuré, lors de son séjour en France en tant que diplomate au milieu des années 1580, le manuscrit du capitaine de l'expédition, Laudonnière (Van Groesen, 2008: 42). Hakluyt avait alors traduit le texte en anglais, en 1587. De Bry disposerait ainsi de la narration du capitaine et des illustrations inédites d'un témoin<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Dès 1537, avec la publication de l'atlas de Benedetto Bordone, *Isolario di Benedetto Bordone nel qual si ragiona di tutte le isole Del Mondo* (Venise), les représentations cartographiées d'espaces incluant le Nouveau Monde se diffusent lentement, derrière des figures majeures qui inaugurent une ère de prospérité pour ce genre d'ouvrages: Sébastian Munster, *Cosmographie universelle* (Bâle, 1556), Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum* (Anvers, 1570). L'atlas de Mercator a été publié à Amsterdam au siècle suivant (1630).

<sup>8</sup> En 1554, Richard Eden avait compilé différents récits de voyages, publiés sous le titre *Decades of the Newe Worlde or West India*. Près de vingt années plus tard, en 1577, Richard Wiles édite à son tour une *History of Travayle in the West and East Indies*, préparant ainsi le terrain pour la collection d'Hakluyt (Van Groesen, 2008: 42).

<sup>9</sup> "En 1585 ou 1586, Sir Walter Raleigh, qui supervise l'entreprise coloniale en Virginie, s'intéresse aux "carnets" du peintre dieppois et lui demande une série de planches. Mais il a bien vite reculé devant la dépense, laissant sans emploi le travail inachevé de Le Moyne. De Bry, l'homme providentiel, relance donc

De plus, cette entreprise interrompue par les catholiques, eux-mêmes responsables de l'exil de Le Moyne, ainsi que de celui de De Bry depuis sa Liège natale, constituerait un exemple frappant de la violence et de la cruauté dont les Espagnols de Philippe II sont capables (Giuseppi, 1915-1917: 208-209). En effet, devant l'essor du protestantisme aux Pays-Bas espagnols, le souverain a cherché à étouffer les vellétés de ce qu'il considère comme une hérésie. Les soulèvements violents, doublés d'actes iconoclastes, ont renforcé la virulence de la réponse de Philippe II. Nombre de protestants sont exécutés ou fuient cette région pour des espaces plus tolérants. De Bry explique, au moment de la publication de ce récit, en 1591, la manière dont il a obtenu les planches de Le Moyne:

Cependant, quelques années plus tard, alors qu'il se trouvait à Londres, en Angleterre, l'honnête homme Théodore de Bry, liégeois et citoyen de Francfort, se lia d'une amitié non vulgaire avec le grand De Morgues, et en même temps, apprend de nombreux éléments utiles pour son Histoire, au point qu'au sujet de celle-ci, les deux convinrent eux-mêmes qu'il fallait la publier. Entretemps, après que De Morgues eût été arraché au monde des vivants, le Théodore suscita racheta auprès de sa veuve les dessins (Paregon De autore et occasione, *Admiranda Narratio*, 1591).

Hakluyt aurait alors conseillé à De Bry d'attendre pour le projet sur la Floride et de commencer par la Virginie, qui constitue le premier volume de la collection des De Bry. Le Liégeois dispose en effet de l'ouvrage en version anglaise, ainsi que des dessins fournis par son ami (Camus, 1802: 13), que De Bry grave sur cuivre, en les améliorant. L'édition en quatre langues différentes permet aux lecteurs de découvrir la Virginie, colonie sous domination anglaise racontée par les gravures de De Bry. La publication est faite à Francfort, Ville d'Empire au cœur des réseaux d'édition les plus prestigieux d'Europe, notamment grâce aux foires qui s'y tiennent tous les six mois. Le choix de Francfort permet de surcroît d'élargir la diffusion de ces connaissances.

Les lecteurs du premier ouvrage des *Grands Voyages* sont en grande majorité des aristocrates, des marchands, des érudits et des connaisseurs (Stallybrass, 2007: 10), c'est-à-dire l'élite européenne, au sein de laquelle les sympathies pour les protestants ne manquent pas, comme le montrent les exemples français de Coligny, instigateur de la colonie de Floride, des premiers Bourbon ou encore certains princes d'Empire.

Installé à Francfort-sur-le-Main au début de sa carrière<sup>10</sup>, De Bry possède le matériel livresque et iconographique nécessaire pour mener à bien les deux premiers volumes de sa collection. Il possède par exemple les dessins de Le Moyne qui représentent la Floride, dont un est utilisé pour présenter l'idole Kiwasa des habitants de Secota (Duchet, 1987: 36). Pour établir cette confusion concernant la religion des Virginiens, il fallait posséder les deux jeux de dessins, ceux de White pour la Virginie, qui évoque une idole, et ceux du Dieppois. Dans la cité du Main, De Bry s'est associé avec Feyerabend, qui avait lui aussi pris part à la "mode" des publications de *curiositas*, ce qui

---

l'entreprise et la conduit à son terme, en dépit de la mort de l'artiste, survenue dans l'intervalle" (Lestringant, 2004: 282). Toutefois, d'après Daniel Defert, il semblerait que Le Moyne, "graveur et libraire lui-même, se réservait l'édition de ses tailles-douces [et] refusa de les céder" (Defert, 1987: 52).

<sup>10</sup> Dans la préface au lecteur du premier volume, il précise: "I received both of them [les images et le texte sur la Virginie] at London and brought them hither to Frankfurt, where my sons and I have taken earnest pains in engraving the pictures there of in copper, seeing it is a matter of no small importance".

montre l'attachement de cet érudit de Francfort pour le projet de l'orfèvre de Liège. En cela, la relation entre le Liégeois et l'imprimeur s'appuie sur des bases intellectuelles communes et une volonté de transmettre des savoirs peu connus.

La volonté de De Bry de créer une collection<sup>11</sup> apparaît assez clairement dans le contenu de ses livres, notamment dans les présentations que l'auteur-graveur réalise de ses ouvrages. Dans les premières pages, le Liégeois établit un lien avec ses précédentes publications, au sein de la collection des *Grands Voyages*. Chacune des dédicaces, placées en prologue d'un ouvrage nouvellement édité crée un lien avec les publications précédentes. Dès le deuxième ouvrage, la connexion entre les parties de la collection s'établit dans la dédicace adressée au Comte Palatin Guillaume, qui avait déjà reçu le volume précédent: "Voici l'histoire de la région de Virginie que j'ai dédiée et attribuée humblement à Sa Majesté [...] J'ai aussi voulu dévoiler l'histoire de la Floride [...] et elle est ornée de figures plus nombreuses et plus belles que l'autre". La comparaison réalisée entre les deux premiers livres de la collection de voyages montre au dédicataire que Théodore de Bry a fourni davantage d'efforts pour le deuxième volume, peut-être favorisés par une bonne réception du public, pour la suite de son travail, au moins dans les versions latine et germanique. Les dédicaces suivantes rappellent sans cesse le travail déjà fourni par l'édition des *Grands Voyages*.

Après la mort de Théodore de Bry, en 1598, ce procédé de rappel, qui vise à montrer aux lecteurs une continuité dans le travail fourni, est conservé, comme on le voit dans le septième volume le premier ouvrage publié après le décès du Liégeois. A la quatrième page de l'ouvrage, l'auteur adresse quelques remarques saluant son lecteur bienveillant (*Lectori Benevolo Theodoricus de Bry Salutem*), afin de lui présenter le contenu de l'ouvrage en question. Dès les premières lignes, un lien est établi, et Jean-Théodore de Bry précise qu'il, lui ou son père, a déjà permis à son lecteur de découvrir et de comprendre les histoires d'Amérique à partir des six livres précédents. Il énumère ensuite chacune des régions outre-atlantiques déjà présentées, en respectant l'ordre des publications (en premier la Virginie, en deuxième la Floride, en troisième le Brésil) ou l'auteur concerné (dans les volumes quatre, cinq et six)<sup>12</sup>. Cependant, les livres publiés après 1599, même s'ils possèdent toujours une indication aux lecteurs, n'indiquent plus de nom: De Bry ne salue plus son lecteur, mais se contente de préfacer son ouvrage.

## 2. Le rôle des images par rapport aux textes

Dès le XVI<sup>e</sup> siècle et le développement de l'imprimerie, les illustrations, qui autrefois constituaient un luxe, perdent progressivement ce statut pour se multiplier (Roudaut, 2003: 41). Leur qualité s'améliore sans cesse tout au long de ce siècle. Dans leur collection de voyages, les De Bry ont cherché à insérer des images de qualité, dans chacun des volumes. Il convient de comprendre la place qui tient l'image dans chacune

<sup>11</sup> "Les termes qui caractérisent cette collection se nomment: histoire, relation, narration, description, navigation ou voyage" (Duchet, 1987: 11).

<sup>12</sup> *Quaquidam historiae hucusque sex libris descriptae et comprehensae suerunt, quorum primus descriptionem regionis Virginiae, secundus Floridae, tertius Brasiliae, quartus, quintus et sextus, tres libros Benzonis complectitur.*

des parties de ladite collection.

Ce qui résulte du graphique ci-après, c'est un léger décalage entre les deux éditions linguistiques. Alors que les livres en latin sont moins nombreux que les livres en allemand, seize sur la période concernée, le nombre d'images y est cependant plus important, c'est-à-dire en moyenne plus de vingt illustrations par ouvrage publié en latin. Au début de la collection, le nombre d'illustrations est identique dans les versions allemande et latine<sup>13</sup>. C'est à partir du huitième ouvrage qu'apparaît le décalage, en 1599, après la mort du père, et l'édition germanophone contient trois planches illustrées supplémentaires. Du vivant de Théodore de Bry, le nombre d'images est exactement identique entre les deux versions. Les écarts ne sont visibles qu'après son décès. D'une part il y a plus d'illustrations pour l'édition latine, d'autre part des images intégrées dans les parties peuvent être modifiées. C'est le cas par exemple du douzième volume qui, en allemand, est illustré de dix-neuf cartes, alors que la version latine compte dix-neuf illustrations et quinze cartes. Le changement de responsable dans l'entreprise éditoriale des De Bry est également marqué par un écart entre les versions proposées aux acheteurs et aux lecteurs de la collection de voyages. A partir de Jean-Théodore, le fils de Théodore de Bry, la stratégie commerciale est sans doute la principale raison de ces modifications: les différences entre les volumes en fonction de la langue d'édition pousseraient un collectionneur à chercher à acheter les deux versions. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les auteurs insistaient sur la difficulté de réunir l'ensemble de la collection dans toutes ses éditions. L'écart qui sépare les publications en deux versions linguistiques ne fournit cependant pas d'éléments d'explication de cette différence du nombre d'illustrations. En effet, la première partie à connaître ce changement paraît la même année dans les deux langues. Le douzième volume, dans lequel les modifications sont majeures, ne connaît cependant qu'une année de décalage entre les deux publications.

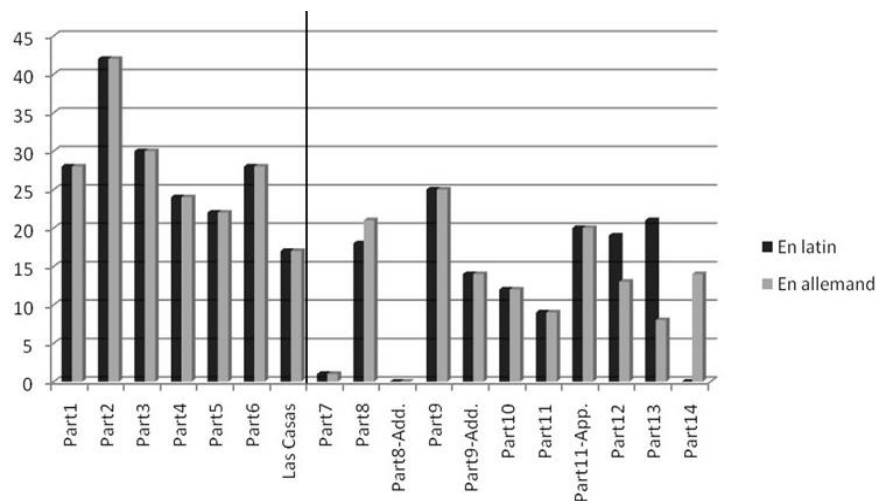


Fig. 1: Nombre d'images par volume.

<sup>13</sup> Sur les dix-huit ouvrages que compte la collection des *Grands Voyages*, quatorze possèdent le même nombre d'illustrations, qui sont en réalité les mêmes d'une version à l'autre. Seul l'ordre des images est modifié.



Le graphique permet aussi de découvrir la répartition du nombre d'images par livre. Une césure démarque l'époque de Théodore de celle de ses successeurs. Il apparaît alors que le nombre d'illustrations est nettement supérieur lorsque Théodore préparait les volumes de sa collection, alors qu'il diminue après sa mort. C'est d'ailleurs peu après que le premier ouvrage sans image, intitulé l'*Additamentum* du huitième livre, est publié, en 1600. Sur l'ensemble de la collection, les autres ouvrages comportent, quant à eux, entre une illustration pour le septième livre (cette planche est d'ailleurs la reproduction d'une des *eicones*<sup>14</sup> consacrées à Staden) et quarante-deux images pour le deuxième volume. Plus de la moitié des livres publiés par Théodore dépassent vingt-cinq images, alors qu'après 1598, plus aucun ouvrage n'atteint ce chiffre. Il convient toutefois de replacer la collection de voyages dans le contexte de l'entreprise éditoriale, qui connaît une expansion sous Jean-Théodore. C'est d'ailleurs durant cette période prospère pour l'entreprise que la publication de nouveaux livres des *Grands Voyages* est interrompue, au profit d'autres ouvrages, la plupart illustrés par les soins de l'entreprise du graveur.

La place que les graveurs donnent à leurs images varie suivant les périodes et les récits illustrés. Les deux premiers volumes de la collection, orchestrés par Théodore, présentent dans un premier temps la narration, puis un chapitre, annoncé par un second frontispice, regroupe l'ensemble des gravures, accompagnées d'un court texte explicatif. Pour le troisième volume, Théodore insère directement les images dans le texte: elles illustrent donc directement le contenu. Le lecteur lit donc l'image en même temps que le récit qu'elle illustre.

L'insertion des illustrations signifiait un double tirage, le texte et l'image faisant appel à deux techniques différentes: les typographes, utilisaient une presse typographique, et les graveurs, une presse à bras. Elle explique aussi la localisation spécifique des planches illustrées, constituant souvent un cahier à part en fin de volume, ce qui facilite la tâche des imprimeurs. En effet, l'intégration des illustrations dans le corps du texte ajoute une difficulté, celle du repérage: les imprimeurs doivent positionner à l'endroit exact les images qui correspondent. L'usage d'une même planche de dessins malgré le changement d'édition linguistique peut apporter des incompréhensions, visibles dans le premier volume de la collection, mais aussi par Théodore, qui constitue, dans ce domaine, un prototype: les images dans la version germanique, portent en leur sein un numéro marquant leur ordre dans le volume. Il en est ainsi pour les planches des premier et deuxième volumes, ainsi que celles de la suite de Benzoni. Pour ces volumes, le graveur a cherché à conserver le même agencement des images. Dans d'autres volumes, notamment le troisième de la collection, l'organisation des illustrations change en fonction de la langue d'édition. De même, certaines planches se retrouvent à plusieurs endroits, tant dans le même volume que dans d'autres. Ainsi, l'absence de numérotation directement sur l'image permet aux graveurs de modifier à leur guise l'agencement des planches. Enfin, pour certains textes, un troisième système vient remplacer les précédents: les numéros qui sont lisibles sur les images correspondent à la page dans laquelle s'intègre l'illustration.

La nécessité du double tirage, la séparation de fait des métiers de la typographie et de la taille-douce ainsi que la réglementation professionnelle entraînent dans le livre

---

<sup>14</sup> Cet hellénisme a été employé par Théodore de Bry lui-même.

une franche séparation du texte et des gravures. Les images, moins fréquentes, s'intercalent à des endroits convenus, déterminant l'organisation du volume. Les images ne constituent pas que des illustrations des textes, mais aussi tout élément graphique incorporé dans ce texte: titre ou frontispices gravés précédant les pages liminaires, planche avant chaque grande partie du texte, bandeaux, lettres ornées ou lettrines, cul-de-lampe cernant chaque chapitre. Ce modèle net et méthodique s'impose dans tous les formats et tous les genres d'édition et il limite les initiatives du libraire (Queniart, 1998: 92). Cette séparation entre le texte et les images aboutit à quelques imperfections ponctuelles, notamment des superpositions du texte et de l'image (vol. V, pl. 7), des illustrations non droites, qui ne respectent pas complètement l'ordonnement de la page (vol. V, pl. 17), ou même des images imprimées à l'envers (vol. VI, pl. 15).

Le fonctionnement même de la gravure sur cuivre permet de préciser que le texte est gravé après l'illustration. En effet, l'encre est répartie en couche épaisse sur la surface de la plaque de manière à combler les creux. La surface est ensuite essuyée, mais l'encre est laissée dans les parties révélées par l'acide, qui s'en imprègnent. La technique d'impression se trouve améliorée lorsque le papier est légèrement humidifié puis recouvert d'une étoffe de flanelle: il apparaît alors peu probable que le texte ait été gravé au préalable, à moins que seule la partie prévue à l'insertion de l'image n'ait été humidifiée. La difficulté consistait à imprimer en deux temps le texte et l'image. De même, les plaques s'usaient rapidement, obligeant le graveur à les retailler.

L'intégration directe des images est très rare dans cette collection de voyages, seuls deux volumes sont concernés, les tomes III et VII, avec une seule image, placée au début du premier chapitre. Pour les De Bry, père et fils, le procédé qui consiste à séparer clairement le récit des illustrations ne permettait pas de réutiliser une image à d'autres endroits du livre, donc d'augmenter le nombre d'images tout en économisant la dépense pour la création d'une nouvelle planche. Le volume consacré à Staden compte trente illustrations, dont près d'une dizaine a été réutilisée deux voire trois fois dans le même volume<sup>15</sup>. Un autre phénomène de réutilisation des images semble courant, lorsqu'elles voyagent dans les différents ouvrages, bien que le territoire et le peuple concernés diffèrent. Ce procédé était déjà employé à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, et une même illustration urbaine ou un portrait servait à représenter différentes villes ou personnages, à l'exemple de la *Chronique de Nuremberg*, vers 1493 (Eisenstein, 1991: 78 et suiv.). Quelques vingt et une illustrations sur cinq volumes sont concernées. Cette méthode permet ainsi aux graveurs d'économiser de l'argent ainsi que du temps en réemployant un travail déjà réalisé, ce qui diminue de surcroît le temps de préparation d'un livre, tout en augmentant sa valeur: une illustration supplémentaire qui n'a pas demandé de travail spécifiquement supplémentaire, comme c'est le cas pour les images qui suivent:

---

<sup>15</sup> Dans la version latine, les planches 3, 4, 13, 14, 18, 21, 23 et 24 ont été utilisées deux fois, celles 1 et 15 à trois reprises; en allemand, les planches 1, 7, 13, 14, 18, 19, 21, 23 et 24 l'ont été à deux moments.

Image concernée	Image d'origine
IV, 2	III, 27
VII, 1	III, 1
XII, 1 à 11, 13, 15 à 18	IX, 1 à 14 (2 fois les planches 8 et 13)
XIII, 18 (latin)	X, 11
XIV, 1 et 11 (allemand)	VII, 1 (donc III, 1) et X, 11

**Fig. 2: La réutilisation d'une même planche.**

Ce procédé, déjà utilisé par Théodore de Bry, est fortement développé par ses successeurs, qui n'hésitent pas à réutiliser des images déjà publiées. C'est le cas du douzième volume, dans lequel seize illustrations proviennent du neuvième livre, et dont deux sont utilisées à deux reprises. Plus de 85% des images de l'ouvrage avaient donc déjà été utilisées auparavant. Toutefois, vingt ans séparent la publication de ces deux volumes et le public a peut-être oublié le contenu du plus ancien. La réutilisation de ces images permet ainsi à Jean-Théodore de lui rappeler son talent de graveur. Ce procédé de réemploi des illustrations ayant déjà servi explique la nécessaire conservation des plaques de cuivre employées à la réalisation d'une illustration, dès lors que plusieurs dizaines d'années séparent les deux volumes évoqués. Ce sont parfois des illustrations provenant d'autres ouvrages que l'officine a publié dont les planches servent de nouveau.



**Fig. 3.**

La première image du troisième ouvrage est particulièrement réutilisée dans les ouvrages successifs. Les De Bry et leur public lui confèrent un statut original: créée en 1592, elle est utilisée de manière récurrente jusqu'en 1630. Dans le volume d'origine, elle est déjà employée plusieurs fois, elle ressurgit comme unique image du septième livre, et

elle revient en première position du quatorzième volume. Cette planche, qui sert cinq fois, illustre un port européen typique, sans élément permettant de l'associer à une ville en particulier. Il représente ainsi Lisbonne en 1592, Cadix en 1601, ou tout autre port ibérique (Duviols, 1992). L'importance de la mer y est marquée par sa part dans la construction de l'image, sur plus des trois quarts de la planche. De plus, l'activité portuaire, symbolisée par le nombre de navires et les personnages qui s'affairent autour de ces derniers, semble intense. L'espace portuaire est réduit à une portion restreinte de l'image, seuls quelques éléments indiquent une ville européenne, comme la tour du premier plan ou les clochers à l'arrière.

Au-delà de cette intégration *in textu* des images, pour quelques ouvrages, l'habitude pour la collection est de regrouper dans un chapitre à part, souvent en fin de volume, toutes les illustrations, dont le lien avec le texte est parfois établi par le numéro du chapitre concerné par l'image, inscrit au-dessus de celle-ci. Séparer les images du texte offre la possibilité pour les graveurs d'éditer uniquement des feuilles d'illustrations, souvent accompagnées d'une simple légende pour les comprendre. La nature même de ces objets rend impossible d'évaluer le choix particulier de certaines images pas plus que la quantité éditée pour être diffusée. Le nombre de plusieurs centaines semble le minimum. Ces feuilles volantes, ou *Flugschriften*, pouvaient atteindre mille exemplaires et circulaient facilement dans la population (Benoist, 2009: 258). Elles occupent alors un rôle double.

D'abord, elles permettent d'annoncer la publication récente ou à venir d'un ouvrage, et le possesseur de ce feuillet peut ainsi chercher à se procurer le livre complet, soit à l'officine ou à la foire aux livres de Francfort. Ensuite, elles permettent aux idées de circuler. En effet, une planche insistant sur la violence exercée par des Espagnols sur des indigènes sans défense, tels que des enfants ou des femmes nourrirait chez le lecteur un sentiment de rejet de ces personnages jugés alors brutaux et barbares. Ce phénomène est amplifié dans les régions d'Europe où le nombre de protestants ayant subi des exactions violentes par les Hispaniques était important. Intrinsèquement, la diffusion des images relatives aux violences perpétrées par les Espagnols renforce la cohésion au sein du réseau de protestants émigrés, tout en permettant à ceux qui n'ont pas subi directement cette cruauté de prendre parti pour leur cause, ou du moins contre les catholiques. L'ensemble des textes illustrés publiés par l'officine cherche à suivre une ligne directrice commune. En effet, les ouvrages publiés par Théodore de Bry comportent une certaine critique de la Couronne ibérique, distillée dans les textes mais davantage encore dans les images. Les publications postérieures à 1598, après la mort de Théodore, conservent cette vision d'une Espagne en perte de vitesse sur la scène européenne, sans pour autant l'accentuer. Aucun des ouvrages ne met en valeur la péninsule ibérique ou ses habitants. Même la publication des récits d'Hispaniques, comme Las Casas, Herrero ou d'Acosta, ne cherchent pas à célébrer la colonisation, mais au contraire à adresser des réserves, voire des critiques vigoureuses, sur la méthode employée par les *conquistadores* pour dominer des peuples souvent décrits comme dociles.

Les graveurs cherchent alors à mettre en avant les idées qu'ils défendent. Cette valorisation de la vision du monde par les De Bry s'effectue de deux manières: soit ils choisissent de montrer une image dévalorisante de leurs ennemis, en l'occurrence, du temps de Théodore, des Espagnols de Philippe II, soit ils prennent parti contre leurs adversaires en choisissant d'illustrer des textes mettant en difficulté les Espagnols. Dans

le premier cas, le risque encouru par les graveurs est important, les autorités exerçant un contrôle à plusieurs niveaux, ce qui pénaliserait la famille des subsides nécessaires à la poursuite de leur entreprise, ou la contraindrait à régulièrement changer de lieux d'édition (Barbier, 1998: 9-21). Or, l'ensemble des publications ne connaît pas une très grande variété des villes de production: Francfort, Oppenheim ou Hanau, principaux sites de l'activité éditoriale. Les De Bry ont donc pris part aux mouvements anti-catholiques par le choix de textes délibérément non-espagnols. Ainsi, les textes ne mettent pas en avant la puissante monarchie hispanique, et il devient alors possible pour les illustreurs de réaliser des images où les Espagnols seraient absents, à moins qu'ils exerceraient une domination par la force contre des indigènes, préalablement présentés comme des êtres non violents.

Lorsque le texte a été modifié par les graveurs, ils doivent alors résoudre une problématique non négligeable: quels éléments doivent être illustrés? A quelle fréquence? En effet, la lecture des ouvrages des *Grands Voyages* permet de déterminer une certaine disparité dans la représentation des passages du texte. Lorsque les images se concentrent en fin de volume, cette irrégularité devient peu lisible, alors qu'elle est flagrante lorsque les textes et les illustrations s'imbriquent. Le troisième volume constitue un des plus épais, avec presque trois-cent pages. Dès lors que trente images le concernent, il semblerait que chaque illustration puisse être positionnée toutes les dix pages. Toutefois, il n'en est rien, et le graveur a davantage cherché, plutôt qu'un équilibre dans la répartition de ses images, à illustrer les moments clés du récit. Ainsi, les scènes d'anthropophagie chez les Tupinamba du Brésil concernent six images, dont trois pour une quarantaine de pages, probablement pour insister sur l'importance de ces cérémonies pour le peuple représenté, ainsi que pour coller au récit. Un peu plus en avant dans le livre, quarante-six pages sans aucune illustration sont dénombrées. Les graveurs doivent effectuer des choix afin de mettre en avant les scènes qu'ils jugent les plus intéressantes pour leurs lecteurs. En effet, la volonté première des graveurs est, nécessairement, de vendre leurs ouvrages richement illustrés afin de pérenniser leur entreprise.

### 3. Les frontispices, une synthèse des livres

Dans la plupart des volumes des *Grands Voyages*, le frontispice permet de montrer une suite de faits majeurs pour l'ouvrage, auxquels le graveur adjoint le thème général, sous la forme d'un titre dans un espace, le cartouche, au centre de l'image. Le frontispice constitue une porte ouverte sur l'univers contenu dans l'ouvrage que les lecteurs possèdent. Riche d'informations, il aborde un des éléments principaux du livre et doit attirer les acheteurs potentiels. Emile Littré, dans son *Dictionnaire*, établit le lien entre cette page et le contenu de l'ouvrage, étendant la définition du mot à la gravure placée "en regard du titre d'un livre et dont le sujet est analogue au but et à l'esprit d'un ouvrage" (article "Frontispice", 1863-1877). De cette définition, la place de cette page est indiquée clairement, et le contenu est censé reprendre l'idée structurante du volume publié.

D'un point de vue pratique, il comporte le titre, les noms de l'auteur et du graveur, le lieu et la date d'édition ainsi que l'officine de vente. Chez Théodore de Bry,



deux cartouches distincts, donc non gravés sur la plaque de cuivre qui comporte le dessin du frontispice, indiquent ces renseignements: l'espace central contient le titre et l'auteur, et un espace plus restreint, en bas de l'image, indique les adresses de l'édition. Lors de l'impression, l'ensemble des lettres doit s'insérer dans les espaces prévus à cet effet. D'autres frontispices ne comportent qu'un seul cartouche, regroupant toutes les informations nécessaires. C'est le cas des tomes quatre à six, ainsi que la plupart de ceux de Jean-Théodore. La concentration dans un même encart des données à imprimer facilite l'illustration, car seul un espace est libéré, afin que le titre, qu'il soit en latin ou allemand, soit inséré.



Fig. 4: Vol. 1.



Fig. 5: Vol. 6.

Un élément apparaît aussi dès cette première page: Théodore insiste sur la protection qui lui a été apportée par l'Empereur, en précisant que ce dernier lui avait octroyé un privilège, indication qui a disparu avec ses successeurs. L'importance de cette mention, dès la page de titre, insiste sur une œuvre acceptée et protégée par le personnage le plus important de l'Empire romain germanique.

Les frontispices constituent la façade principale, ou première page, d'un ouvrage: le terme vient du latin *frontispicium*, signifiant selon Du Cange (1883-1887), *frontis hominis inspectio*, c'est-à-dire regarder le front de l'homme (Marin, 1987: 49). Cette précision marque l'importance de l'architecture de cette page, proche de la façade d'un bâtiment. Dans les trois premiers volumes de la collection, des colonnes ainsi qu'un chapiteau sont

clairement identifiables, avec une évolution au fil des trois ouvrages. Le premier paraît plus simple, formé d'un marchepied, d'un étage, mais avec une fioriture de décorations et d'objets pendants, telles que des guirlandes en forme de lianes. Des indigènes, au nombre de cinq, occupent le devant et le sommet de la bâtisse à l'antique, la masquant et lui offrant un aspect davantage exotique. Dans les volumes successifs, les édifices adoptent une allure plus monumentale, augmentant en volume, ce qui a pour effet de diminuer la taille des Amérindiens, accroissant en même temps leur nombre pour le deuxième volume, mais pas pour le suivant: ce sont des objets proches des amphores qui prennent la place des indigènes. Une différence majeure entre le premier frontispice et les suivants concerne aussi l'espace inférieur: la base de l'arche, fermée pour le premier volume, consiste ensuite en une ouverture sur une scène de la vie quotidienne du peuple présenté, qu'il s'agisse de la préparation d'une Indienne au mariage ou d'un banquet anthropophage.

La construction des frontispices s'appuie sur deux éléments majeurs: le médaillon et le cartouche en creux. De plus, ils sont caractérisés par une ornementation particulièrement foisonnante, notamment avec la présence de torsades ou de *grotesques*, ornement figuré entre l'étrange et l'effroyable, rappelant la fin de la Renaissance, et établissant le lien avec le maniérisme (Bouzy, 2009: 364). Cette construction évolue au fur et à mesure de la collection. Une certaine unité est visible dans les quatre ouvrages suivants, les trois volumes benzoniens et celui de Las Casas. En effet, une scène caractéristique du contenu de l'œuvre encadre le cartouche central qui contient le titre, et semble s'intégrer dans le décor. Qu'il s'agisse de l'idolâtrie indigène (volume 4) ou de celle des Espagnols conquérants, symbolisés par la croix au sommet du dessin du cinquième ouvrage, voire de la capture et de la rançon contre la libération d'Atahualpa (Las Casas), tous les ingrédients entrant dans la motivation de la conquête sont réunis en quelques frontispices: la religion, tant par l'extirpation de l'idolâtrie (Duviols, 2008) que par la conversion, et l'or (Lavallé, 2011).

Les pages de titre s'étaient complexifiées sous Théodore, se chargeant des détails constitutifs du récit relaté. Avec Jean-Théodore, un retour vers davantage de sobriété et d'austérité est perceptible, le septième volume reprenant toutefois un frontispice précédant, celui du troisième livre, alors que le neuvième ressemble, dans le style du bâtiment, à la première partie de la collection. Les autres frontispices paraissent plus simples dans leur édification. Aucun cartouche n'est visible sur les pages de titre des dixième et onzième ouvrages: le rapport entre le texte et l'image semble inversé, et seule une illustration, qui apparaît moins magistrale, est désormais visible.

#### 4. Pour conclure

Les *Grands Voyages* constituent une collection à part à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle: composée de quatorze livres publiés entre 1590 et 1634, elle comporte plus de 330 illustrations, intégrées aux différents tomes. La relation entre les images et le texte est variable suivant les auteurs et le graveur. Les images peuvent permettre de comprendre le texte, mais elles sont aussi employées pour critiquer l'Espagne de Philippe II, et les procédés utilisés pour la colonisation. L'aspect géopolitique prend donc progressivement le pas sur la volonté première affichée dans le privilège impérial, à savoir mettre en images les mœurs

et les coutumes des habitants du Nouveau Monde.

Au final, Serge Gruzinski a défini la triple fonction des images modernes (1992: 39). Elles cherchent d’abord à guider les lecteurs dans la compréhension des illustrations des graveurs, notamment à partir d’éléments permettant de lire ces images: des lettres de l’alphabet, souvent reprises dans le texte explicatif de l’image, sont, par exemple insérées dans l’illustration. Théodore de Bry a aussi inscrit quelques mots directement sur les images, comme le nom des caciques importants ou celui de lieux notamment sur les cartes. L’image consiste aussi en un instrument d’apprentissage, apportant des connaissances sur le Nouveau Monde, dont les illustrations de qualité étaient rares à l’époque. Le graveur ajoute une vision des événements américains teintée sa propre expérience et de ses convictions, notamment religieuses. L’illustration devient enfin “un foyer d’illusion et de fascination” concentrant les peurs et les fantasmes des Européens, associant les terres d’Amérique à la sauvagerie et la barbarie, notamment l’anthropophagie.

L’image est ainsi une image-spectacle, pour divertir les observateurs européens, qui possèdent l’ouvrage pour découvrir un espace et un peuple inconnus, ainsi que les récits des hardis navigateurs. Le lecteur devient alors spectateur, et jouit d’un certain confort en observant les détails apportés par les graveurs, tant dans le décor que dans la description des indigènes, ou lors de la présentation de l’exécution ou des mutilations, parfois sanglantes et violentes, d’un individu. L’image-mémoire, de son côté, permet aux lecteurs d’assister à des événements déjà achevés, que l’illustration permet de revivre. Ils appartiennent au passé, mais leur impact reste présent dans le moyen terme. L’image est alors à interpréter car les convictions personnelles de l’auteur influencent la manière dont elle est créée. Ce dernier fournit parfois des clés pour comprendre le contenu de l’illustration, notamment pour ceux qui partagent ses convictions. Enfin, l’image est aussi un miroir. Les lecteurs s’émeuvent du sort des indigènes, maltraités par les Espagnols, alors que les protestants, en Europe, qui sont pourtant leurs voisins, leurs anciens compagnons, ont subi des exactions proches. Ce dernier statut interroge justement sur la manière dont les habitants de l’ancien continent ont accueilli cette vision de l’Amérique, qui critique de surcroît la plus grande puissance d’Europe catholique, l’Espagne.

### ///BIBLIOGRAPHIE///

#### 1. OUVRAGES

- ARMINJON, Catherine; BILIMOFF, Michèle (dir.). *L’art du métal. Vocabulaire technique*. Ed. du Patrimoine. Paris: Imprimerie Nationale, 1998.
- BENOIST, Pierre. *Affrontements religieux. Europe. s. XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup>*. Quetigny: Atlande, Clefs Concours, 2009.
- CAMUS, Armand-Gaston. *Mémoire sur la collection des Grands et Petits Voyages de Théodore de Bry et sur les collections de M. Thévenot*. Paris: Baudouin, 1802 (réédition en 2011, University of Michigan Library).
- DEFER, Daniel; DUCHET, Michèle; FORGE, Jacques; LESTRINGANT, Frank. *L’Amérique de Théodore de Bry, une collection de voyages protestante du XVI<sup>e</sup> s.: quatre études iconographiques*. Paris: Editions du C.N.R.S., 1987.



- DUVIOLS, Jean-Paul. *Le miroir du Nouveau Monde: images primitives de l'Amérique*. Paris: Presses Universitaires de la Sorbonne, 2006.
- DUVIOLS, Jean-Paul. *La lutte contre les religions autochtones dans le Pérou colonial: l'extirpation de l'idolâtrie entre 1532 et 1660*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2008 (1<sup>ère</sup> éd. 1971).
- DUVIOLS, Jean-Paul. *Le Théâtre du Nouveau Monde*. Paris: Gallimard, 1992.
- EISENSTEIN, Elisabeth Lewisohn. *La révolution de l'imprimé dans l'Europe des premiers Temps modernes*. Paris: La Découverte, 1991.
- GROESEN, Michiel van. *The Representations of the Overseas World in the De Bry Collection of Voyages (1590-1634)*. Ed. Brill, Library of the Written Word 2. Leiden-Boston: The Handpress World 2, 2008.
- JANSEN, Hendrick. *Essai sur l'origine de la gravure en bois et en taillerdouce*. Michigan: University of Michigan Libraries, 1808.
- LAVALLE, Bernard. *Eldorados d'Amérique. Mythes, mirages et réalités*. Paris: Histoire Payot, 2011.
- LESTRINGANT, Frank. *Le Huguenot et le sauvage – L'Amérique et la controverse coloniale, en France, au temps des guerres de religion (1555-1589)*. Genève: Droz, Collection Titre courant, 2004 (1<sup>ère</sup> éd. 1990).
- QUENIART, Jean. *Les Français et l'écrit*. Paris: Hachette, 1998.
- ROUDAUT, François. *Le livre au XVI<sup>e</sup> s. Éléments de bibliologie matérielle et d'histoire*. Paris: Honoré Champion, Etudes et essais sur la Renaissance, 2003.

## 2. ARTICLES

- BARBIER, Frédéric. "La ville, le prince et la bibliothèque. Espaces, savoirs et pouvoirs dans l'Europe de la Renaissance". In COURCELLES, D. (dir.). *Le pouvoir des livres à la Renaissance*. Paris: Etudes et rencontres de l'École des Chartes, 1998, pp. 9-21.
- BOUZY, Christian. "Pouvoirs de l'image dans les frontispices des livres d'emblèmes des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles". In M. COUTON; I. FERNANDES; Chr. JEREMIE; M. VENUAT (Textes réunis par). *Pouvoirs de l'image aux XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Pour un nouvel éclairage sur la pratique des lettres à la Renaissance*. Clermont Ferrant: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009, pp. 361-392.
- BROC, Numa. "Voyages et géographie au XVIII<sup>e</sup> siècle". *Revue d'Histoire des Sciences et de leurs applications*, núm. 22. Paris: PUF, 1969, pp. 137-154.
- GIUSEPPI, Montague Spencer. "The Work of De Bry and his sons, engravers". *Proceedings of the Huguenot Society of London*, núm. 9. London: Huguenot Library, 1915-1917, pp. 204-226.
- GRUZINSKI, Serge. "Colonisation et guerre des images dans le Mexique colonial (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)". *Regards Sociologiques*, núm. 4. Strasbourg: Association Regards Sociologiques, 1992, p. 37-53.
- KORINMAN, Michel. "Simon Grynaeus et le *Novus Orbis*: les pouvoirs d'un collectionneur". In CEARD, Jean; MARGOLIN, Jean-Claude (dir.). *Voyager à la Renaissance*. Paris: Masionneuve et Larose, 1987, pp. 419-431.

- MARIN, Louis. "Les enjeux d'un frontispice". *Esprit créateur*, Vol. 27, núm. 3. Minnesota: University of Minnesota, 1987, pp. 49-57.
- ORDAHL KUPPERMAN, Karen. "Roanoke and its legacy". In HARIOT, Thomas. *A briefe and true report of the new found land of Virginia. The 1590 Theodor de Bry Latin Edition*, Facsimile edition accompanied by the modernized English text prepared by Jay E. Moore and Janet C. Robertson, Introduced by Susan Berg. Charlottesville et Londres: Library at the Mariners' Museum by the University of Virginia Press, 2007, pp. 1-7.
- REQUEMORA, Sylvie. "L'espace dans la littérature de voyages". *Etudes Littéraires*, núm. 34. Paris: Université Laval, 2002, pp. 249-276.
- STALLYBRASS, Peter. "A European best seller". In HARIOT, *Op. cit.* 2007, pp.9-30.

//LITTÉRATURE VISUELLE ET MATÉRIALITÉ DU LIVRE.  
JONATHAN SAFRAN FOER, TOM PHILLIPS ET CHRIS WARE À  
L'AUNE DU LIVRE D'ARTISTE//

-----  
VISUAL LITERATURE AND MATERIALITY OF THE BOOK. JONATHAN SAFRAN  
FOER, TOM PHILLIPS AND CHRIS WARE IN THE LIGHT OF THE ARTIST'S  
BOOK

SUBMISSION DATE: 03/05/2013 // ACCEPTANCE DATE: 04/07/2013 (pp. 115-128)

CÔME MARTIN  
UNIVERSITÉ PARIS IV – SORBONNE  
FRANCE  
come.martin@gmail.com

///

MOTS CLÉS: Livre d'artiste, littérature anglophone contemporaine, bande dessinée, roman graphique, matérialité, transformation, procédés visuels.

RÉSUMÉ: Nous nous proposons d'étudier la possible filiation entre le livre d'artiste, pratique artistique née dans les années 1960, et certains romans anglophones contemporains dont les auteurs affichent un intérêt certain pour l'aspect visuel et matériel du livre. Peut-on pour autant affirmer que les procédés auxquels ils ont recours ont été influencés par les livres d'artiste? Nous tenterons également de montrer en quoi cette question peut aussi être valable pour le médium de la bande dessinée.

KEYWORDS: Artists' books, English-speaking contemporary literature, comics, graphic novel, materiality, transformation, visual techniques.

ABSTRACT: This article aims to study the hypothetical influence of artists' books, an artistic practice developed in the 1960s, on some contemporary English-speaking novels, the authors of which are clearly interested in the visual and material aspect of their

books. However, is it possible to assert that the techniques they are using stem from artists' books? I will also try to show how this question is also valid for comic books.

///

Quelles sont les frontières du livre en tant qu'objet? Depuis l'avènement du codex en tant que forme conventionnelle pour la présentation d'un récit, de nombreux auteurs ont eu la volonté de repenser la forme de ce "gobelet de cristal" que peut être le livre, pour reprendre le terme de Béatrice Ward au sujet des mises en page transparentes. Cette tendance se retrouve également chez des auteurs antiques, comme le souligne Anne Guiderdoni-Bruslé dans un article qui rappelle l'équivalence fréquente entre littérature et architecture.

Mais si l'on s'intéresse spécifiquement à l'époque contemporaine, des ouvrages comme *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski (2000), *Les lettres posthumes de David Feldts* de Mads Brenøe (1997), ou encore *Woman's World* de Graham Grawle (2005) ne peuvent manquer de rappeler, dans les procédés visuels et textuels qu'ils utilisent ponctuellement, la tradition du livre d'artiste, particulièrement développée dans les années 1960-1980. La multiplication des dispositifs visuels, le choix de la typographie et le soin apporté à la mise en page du livre ne sont pas pour ces auteurs seulement des éléments décoratifs ; ils jouent un rôle dans la réception du récit avant même qu'il ne soit véritablement lu. En considérant le cas du livre d'artiste, la filiation peut dès lors paraître évidente, étant donné que ces livres sont également pensés comme objets, comme formes où le contenant va de pair avec le contenu. Peut-on pour autant identifier clairement des pratiques empruntées au livre d'artiste dans les œuvres citées ci-dessus ? Quelles sont les différences entre ces deux types d'ouvrages ? Ces questions sont d'autant plus complexes que le terme même de "livre d'artiste" ne connaît pas de définition sur laquelle les spécialistes se rejoignent. Anne Moeglin-Delcroix, qui en situe la naissance à l'année 1961 (1985: 7-9), en propose la définition suivante:

Par "livre d'artiste" nous proposons donc d'entendre *un livre qui est par lui-même une œuvre* et non moyen de diffusion d'une œuvre. Cela implique que le livre ne soit pas un simple contenant indifférent au contenu (comme dans le cas du roman, par exemple, qui n'est que formellement lié à la structure séquentielle du livre): *la forme-livre y est partie prenante de l'expression de la signification de l'œuvre réalisée par le livre* (plutôt qu'en lui) (1985: 11, soulignement d'origine).

Johanna Drucker, dix ans après l'ouvrage de Moeglin-Delcroix, propose une terminologie différente en séparant le "livre d'artiste" du terme anglophone "artist's book":

It is rare to find a *livre d'artiste* which interrogates the conceptual or material form of the book as part of its intention, thematic interests, or production activities. This is perhaps one of the most important distinguishing criteria of the two forms, since artist's books are almost always at least self-conscious about the structure and meaning of the book as a form, even when they are not entirely about that form or its conventions while the standard distinction between image and text, generally on facing pages, is maintained in most *livres d'artistes* (1995: 3-4).

Plus loin, elle précise: "An artist's book has to be more than a solid craft production or it falls back into the same category as the livre d'artiste or fine print work" (1995: 10). Drucker emploie donc le terme "livre d'artiste" pour qualifier des productions où l'artiste ne fait qu'illustrer un récit indépendant, ou compiler une partie de sa production au sein d'un même ouvrage, ce qui paraît un peu réducteur. Par ailleurs, cette distinction n'est évidemment pas possible en français, où l'on ne dispose que d'un même terme pour désigner des productions qui pourraient être différentes selon la terminologie de Drucker. Finalement, elle explique qu'il paraît plus simple de définir le terme par ce qu'il n'est pas:

Artists' books take every possible form, participate in every possible convention of book making, every possible "ism" of mainstream art and literature, every possible mode of production, every shape, every degree of ephemerality or archival durability. There are no specific criteria for defining what an artist's book is, but there are many criteria for defining what it is not, or what it partakes of, or what it distinguishes itself from (1995: 14).

Historiquement, le livre d'artiste n'est par exemple, pour beaucoup de spécialistes, pas un objet de luxe, davantage réservé aux bibliophiles qu'au large public. Anne Moeglin-Delcroix note cependant, dans un ouvrage publié en 2012, que cela est en train de changer:

On assiste, ces dernières années, au développement, au sein du livre d'artiste, de pratiques empruntées au livre de luxe, qui tendent à l'assimiler à la bibliophilie traditionnelle à laquelle, historiquement, il s'est pourtant expressément opposé en utilisant le support du livre ordinaire (2012: XIV).

Dans un ouvrage plus ancien, Moeglin-Delcroix précise ce qu'est, pour elle, un livre d'artiste, en l'opposant notamment au livre illustré (1985: 9-10) ainsi qu'au roman:

Le livre [d'artiste n'est] pas un simple contenant indifférent au contenu (comme dans le cas du roman, par exemple, qui n'est que formellement lié à la structure séquentielle du livre): la *forme-livre* y est partie prenante de l'expression de la signification de l'œuvre réalisée par le livre (plutôt qu'en lui) (2012: 11).

Les livres que nous analyserons ici cherchent précisément à aller à l'encontre de cette conception peut-être un peu limitée du roman, et à montrer qu'en littérature, la signification de l'œuvre peut être double: par le livre *et* en lui. Trung Tran le montre à propos du *Songe de Poliphile*, récit qui date pourtant de 1546:

Le *Songe* n'est pas qu'un beau livre [...] les effets typographiques participent à la fabrique même du texte, à la poétique qu'il met en jeu. L'espace physique du livre devient plus que jamais mimétique de l'espace narratif et fictif dans lequel se déploie la quête de Poliphile, lieu de circulation des signes qui le remplissent et l'ordonnent. (2012: 50)

Le *Songe de Poliphile* pourrait-il être considéré comme un précurseur du livre d'artiste ?<sup>1</sup> La réponse est sans doute négative, car s'il partage certaines qualités du livre d'artiste, le *Songe de Poliphile*, tout comme *Tristram Shandy* quelques siècles plus tard (1759) ou *Tree of Codes* à l'époque contemporaine (2010), est avant tout soucieux d'offrir au lecteur un récit narratif. Certains livres d'artiste présentent des séquences narratives, mais elles résultent en général d'une volonté de faire manipuler l'objet livre, et non l'inverse.

En tous les cas, on peut tisser une filiation entre ces ouvrages artistiques s'intéressant à la forme du livre et les dispositifs visuels étudiés jusqu'ici. Pour clarifier la différence entre livre d'artiste et roman jouant sur sa matérialité, il peut être intéressant de comparer deux œuvres qui utilisent le même principe de transformation au sein de leur texte: *A Humument* de Tom Phillips, œuvre fragmentaire et en constante évolution (éditée pour la première fois en 1970), et *Tree of Codes* de Jonathan Safran Foer (2010), modification du recueil de nouvelles de Bruno Schulz *Sklepy cynamonowe* (1974, traduit en français en 1992 par *Les boutiques de cannelle*)<sup>2</sup>. Johanna Drucker définit comme suit le "livre transformé":

The transformed book is an intervention. It generally includes acts of insertion or defacement, obliteration or erasure on the surface of a page which is already articulated or spoken for. [...] In a palimpsest, the original bleeds through, interweaves its presence with the new materials to a greater or lesser degree. In a transformed work the presence of the original can be reduced to almost nil, or be so fragmented and restructured as to be a Frankenstein monster of the original (1995: 109).

Cette définition correspond à la fois au livre de Tom Phillips, revendiqué par l'auteur comme livre d'artiste, et à celui de Jonathan Safran Foer, pourtant commercialisé comme un récit narratif, ce qui révèle la mince frontière entre deux pratiques pourtant différentes.

Il sera donc question ici de livres et de lieux textuels pré-existants qui sont repensés par d'autres auteurs, et qui démontrent non seulement que le livre est un objet, mais qu'il n'a, potentiellement, pas de forme figée puisque d'un même objet livre peuvent s'établir plusieurs œuvres différentes (voir Schiff, 1998: 195). Pour élargir notre sujet, nous nous demanderons également dans quelle mesure on peut utiliser le terme de « livre d'artiste » pour parler de l'œuvre du dessinateur Chris Ware, où un soin particulier est accordé aux détails matériels des ouvrages.

*A Humument* est présenté par son auteur comme un roman victorien modifié (son sous-titre est "A Treated Victorian Novel"), et combine les particularités d'être la réinvention d'un texte plus ancien (*A Human Document* de William H. Mallock, paru en 1892) et un travail toujours en chantier. Tom Phillips explique dans la postface de son ouvrage qu'il s'est inspiré des "cut-ups" de William Burroughs et qu'il a voulu expérimenter la même technique à l'échelle d'un livre. Chaque page du roman de

<sup>1</sup> Bien que nous ayons situé la période de développement du livre d'artiste dans les années 1960, Johanna Drucker cite William Blake, William Morris, Gelett Burgess, Stéphane Mallarmé, Gustave Flaubert ou encore Edmond Jabès comme autant de précurseurs possibles (voir 1995: 22-44) ; remonter encore au-delà dans la généalogie de ce type d'ouvrages paraît donc envisageable.

<sup>2</sup> Safran Foer a créé une nouvelle œuvre à partir de la traduction anglophone du recueil de Schulz en évitant la plupart des mots et phrases imprimées. Les mots et fragments restants composent ainsi un nouveau texte qui peut se lire comme une nouvelle.

William Mallock est retravaillée par l'artiste, qui isole certains mots pour créer un nouveau sens et recouvre le reste de la page d'un dessin ou d'un motif visuel. Comme l'explique Johanna Drucker, certaines thématiques sont récurrentes dans ce nouveau texte, mais chaque page fonctionne en tant qu'unité indépendante, bien qu'elles soient présentées dans l'ordre original du recueil de Mallock (1995: 111). Phillips lui-même indique dans un entretien s'être inspiré du *I Ching*, livre de divination chinois, pour la conception de *A Humument* (Walters, 2010: n. pag.).

Dans la *postface* de son ouvrage, Phillips résume l'intrigue du texte de Mallock: "An upper-class cracker-barrel philosopher ex-poet and diplomat, who falls in love with a sexy prospective widow from Hampstead (her husband is out of combat, being a sick man and, being a Jew, beyond the pale in any case)"» (2005b: n. pag.). Plusieurs chercheurs, notamment Jennifer Wagner-Lawlor, ont noté que, bien que *A Humument* soit avant tout une réflexion autobiographique, il contient de nombreux liens, volontaires ou non, avec le récit de Mallock. Ce récit d'origine, note Wagner-Lawlor, est d'ailleurs en lui-même une reconstruction, puisque dans sa préface le narrateur explique qu'il s'agit d'une série de documents sur la vie de deux amants, Irma et Grenville – lettres, journaux, et ainsi de suite (1999: 91). Wagner-Lawlor poursuit en établissant un parallèle entre les récits de *A Human Document* et *A Humument*:

The graphic traces of this self-discovery become Tom Phillips's own self-discovery through the Mallock pretext, the lovers' text metamorphosed into his own, incorporating their actual language as well as their figuration of their love affair as a kind of "fairy tale" [...] Like the Mallock lovers, who see their true identities emerge through a love that is mediated continually by language, the double-heroes of this text, "Tom/Toge,"<sup>3</sup> construct an identity that finds itself through both art and language's mediation of experience. [...] "Identity," as a negotiation of experience and reflection, is Mallock's deepest subject in the 1892 novel. It is also Phillips's, as he constructs the first of his explicitly autobiographical, if still semi-fictional, epics (1999: 92-93).

Wagner-Lawlor indique plus loin que, au contraire du texte de Mallock qui passe sous silence les relations sexuelles des amants, ne les décrivant qu'en termes ambigus, Phillips "célèbre le corps" à travers ses représentations visuelles, dépeignant des scènes érotiques sur les pages où apparaissent à la fois Toge et Irma (1999: 97-98). Le jeu intertextuel avec l'œuvre d'origine est donc double, à la fois hommage et critique ironique des thèmes contenus dans le roman de Mallock.

De plus, Phillips a décidé de maximiser les potentialités du texte de *A Human Document*, en se servant du roman de Mallock comme base d'autres œuvres d'une part (voir Arkady Plotnitsky et Paula Geyh, 2004: 201-202) et en mettant périodiquement à jour *A Humument* d'autre part. Depuis la première édition du livre en 1970, Phillips réalise en effet de nouvelles variations sur les pages de *A Human Document*, et son ouvrage en est aujourd'hui à sa cinquième édition. *A Humument* est donc, y compris au sein des livres d'artistes, un cas particulier dans le sens où il constitue un travail voué à demeurer inachevé. En son cœur, son but est dès lors de révéler les possibilités potentiellement infinies d'un texte source, au sens plastique aussi bien que sémiotique,

<sup>3</sup> Phillips indique en effet avoir créé un nouveau personnage, Bill Toge, à partir des mots "together" ou "altogether" du texte d'origine. Il ajoute par ailleurs qu'un parallèle conscient existe entre l'histoire de Toge et le récit du *Songe de Poliphile* (2005b: n. pag.). "Tom" désigne ici l'auteur lui-même.

puisque comme l'indique James Maynard, Phillips peut s'il le souhaite tirer du texte de Mallock un sens sans aucun rapport avec les thèmes d'origine (2003: 84).

Le livre de Tom Phillips est également un exemple emblématique du livre d'artiste: au-delà de sa riche intertextualité, il souligne l'aspect matériel de l'objet livre et les opportunités que permet un procédé associant texte et image. On peut rapprocher son travail de *Tree of Codes* de Jonathan Safran Foer, qui cite d'ailleurs *A Humument* comme une influence majeure (Heller, 2010: n. pag.). Les deux ouvrages ne suivent pas le même dispositif: en effet, si le travail de Phillips consiste à recouvrir des pages pour leur ajouter un sens, celui de Safran Foer revient à soustraire du sens en découpant les mots de la traduction américaine du recueil de nouvelles de Bruno Schulz *Sklepy cynamonowe* (traduit par *The Street of Crocodiles*). Du recueil de nouvelles originel, ainsi découpé, Safran Foer extrait un nouveau récit linéaire. Dans les deux cas, l'idée est de transformer le texte d'origine; mais il s'agit, pour Phillips, d'y ajouter du contenu, tandis que Safran Foer, au contraire, en retire.

Comme le remarque Kiene Brillenburg, à l'instar de *A Human Document*, le texte que revisite Safran Foer contient déjà l'idée d'une transformation:

The title in Polish is *Sklepy Cynamonowe* (Cinnamon Shops), referring to the story right before "The Street of Crocodiles" in Schulz's collection. [...] Thus, Celina Wieniawska's translation of *Sklepy* —*Street of Crocodiles*— supplants an old with a new world in its title [...] Wittingly or unwittingly, the title change in the English translation doubles the process of a "pseudo-Americanism" overwriting an older and freer trade in the tale. The act of erasure had doubly begun—in the story, in the translation—before Foer even started cutting (2011: 3).

Le texte de Safran Foer ne fait référence qu'obliquement aux thèmes contenus dans le recueil de Schulz: Michael Faber observe notamment que si les nouvelles de Schulz comportent déjà des interrogations métaphysiques, elles se concentrent sur la folie grandissante du père du narrateur, alors que le récit de Safran Foer s'attache davantage à une réflexion sur "l'innocence débordée par la catastrophe sociale" (2010: n. pag., notre traduction). Le parallèle entre les deux textes est donc surtout biographique, ce qui est confirmé par la postface de *Tree of Codes*. En effet, Safran Foer rappelle quelques éléments de la vie de Bruno Schulz: juif austro-hongrois né en 1892 à Drohobycz, Schulz aurait distribué ses manuscrits à ses voisins et amis lors de l'invasion de la ville par les nazis en 1941. Il fut d'abord pris en charge et protégé par Felix Landau, un officier de la Gestapo appréciant ses talents de peintre, mais fut ensuite assassiné en novembre 1942 par un autre officier qui souhaitait se venger d'une bassesse de Landau. Les œuvres qu'il avait confiées à ses amis ne furent jamais retrouvées, et seuls les recueils publiés de son vivant demeurent aujourd'hui. Safran Foer établit un parallèle direct entre la vie de Schulz et celle des autres juifs morts pendant la seconde guerre mondiale:

Schulz's surviving work evokes all that was destroyed in the war: Schulz's lost books, drawings and paintings; those that he would have made had he survived; the millions of other victims, and within them the infinite expressions of infinite thoughts and feelings taking infinite forms (2010b: 138).

L'évidage du texte de Schulz acquiert dès lors une dimension presque politique: le texte manquant évoque à la fois les œuvres perdues de Schulz et les victimes de l'Holocauste.



Par conséquent, comme l'écrit Kiene Brillenburg, une double dynamique de présence et d'absence est visible dans *Tree of Codes*:

Foer has created a ruin in which the past, *The Street of Crocodiles*, remains palpably present as an index: the very physical features of *Tree of Codes*, the contours of its gaping holes, point to that older text [...] What appeared to be a (physical) act of forgetting becomes a roundabout or peripheral mode of remembering (2011: 3).

En outre, évider les pages au lieu de recouvrir le texte comme le fait Phillips permet à Safran Foer de transformer *Tree of Codes* en un véritable volume en trois dimensions: si le récit est linéaire (alors que les pages de *A Humument* sont indépendantes), chaque page de *Tree of Codes* laisse apercevoir les pages suivantes, créant un effet qui n'est pas sans rappeler celui utilisé par B.S. Johnson dans *Albert Angelo* (1987)<sup>4</sup>. Cette possibilité de percevoir<sup>5</sup> le récit à venir peut rappeler le traitement de la temporalité dans le récit de Schulz et celui de Safran Foer, comme le remarque Brillenburg: «Before me all the future lay open, » Schulz's narrator [writes] in *Street of Crocodiles* – he has just been given a puppy, and this puppy opens up a whole world of new experiences. [...] *Tree of Codes* cuts short the viability of this future" (2011: 4). À plusieurs reprises, le récit de *Tree of Codes* fait d'ailleurs allusion à un possible présent perpétuel et uniforme: "Days came and went, everyday events melted, spreading uniformly over the city" (123-124).

La matérialité du livre est un élément important de *A Humument*; néanmoins, l'ordre des pages y est dicté par le texte d'origine, mais ne crée pas un récit chronologique cohérent. La matérialité de *Tree of Codes* semble également être partie intégrante de l'œuvre. C'est l'opinion de Matt Hayler, qui étudie le récit de Safran Foer à l'aune du célèbre texte de Walter Benjamin "L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique":

What you're getting [with *A Humument*] is a facsimile in the same way that a postcard of the Mona Lisa is a facsimile [...] The same is not the case with *Tree of Codes*: every copy is the primary artwork [...] The aura is in the mechanical reproduction, not despite it; that anyone can have access to it holds the wonder (2012: 35).

Contrairement à *A Humument*, qui peut s'ouvrir et se parcourir au hasard, la lecture de *Tree of Codes*, malgré la matérialité de la page, est plus conventionnelle: le lecteur peut choisir de parcourir le livre diachroniquement ou synchroniquement, bien que cette deuxième option ne soit que partiellement possible. L'artiste Olafur Eliasson qui a rédigé la quatrième de couverture du livre, compare en cela l'acte de lecture de *Tree of Codes* au mouvement d'un corps à travers un bâtiment ou une ville: "You can fly over a city or walk through it: your movement influences what you see and how". Si la mise en page du texte d'origine est respectée à la fois par Safran Foer et Phillips, le premier accorde de surcroît une importance au volume dans son ensemble.

L'attention prêtée aussi bien au contenant qu'au contenu semble donc ne pas être l'apanage du livre d'artiste, comme le montre l'exemple de *Tree of Codes* mais aussi celui

<sup>4</sup> Un rectangle de texte évidé court sur plusieurs pages, laissant le lecteur apercevoir un événement à venir (voir Guignery, 2009: 205-213).

<sup>5</sup> Et non lire, car les fragments que l'on peut deviner des pages à venir sont difficilement lisibles ou même compréhensibles.

de la série de recueils *Acme Novelty Library* du dessinateur américain Chris Ware. Il n'est pas incongru de considérer ensemble bande dessinée et livre d'artiste: en effet, Jean-Louis Tilleul trace un parallèle entre le livre d'artiste et le roman graphique, en rappelant la définition de ce second genre selon Joseph Ghosn: «Roman graphique» peut aussi être compris dans une acception très ouverte, se focalisant non pas tant sur le format du livre, mais sur le fait que [...] ce sont l'auteur et l'histoire qui axent la manière dont le livre est lu, perçu, édité, imprimé, conçu» (2011: 10), et note que cette définition a beaucoup de points communs avec celle du livre d'artiste selon Anne Moeglin-Delcroix (1985: 31-32), notamment sur le fait que le roman graphique serait pensé comme objet, souvent en accord entre l'éditeur et l'auteur. Le terme de "roman graphique" ne se distingue en effet des termes "bande dessinée" et "comics" que par son format, par définition ouvert et non limité aux standards de l'industrie américaine ou franco-belge en la matière. Par conséquent, il semble que la production de Chris Ware dans son ensemble, et en particulier avec les numéros de l'*Acme Novelty Library*, puisse être qualifiée de livres d'artiste, et ce pour au moins deux raisons.

D'une part, Ware est connu pour concevoir et superviser individuellement la conception de ses œuvres, non seulement le récit qu'elles contiennent mais aussi leur couverture, leur format et leur type d'impression. C'est ce que relève Jacques Samson quand il écrit: "Dans l'univers esthétique de Chris Ware, il n'existe pas de discontinuité entre l'appareil péritextuel et l'œuvre elle-même, les deux participant d'une cohérence globale [...] parfaitement adapté[e] aux besoins expressifs et thématiques que l'œuvre demande" (2006: 380). Eugene Kannenberg est également de cet avis et qualifie les numéros de l'*Acme Novelty Library* d'espaces conçus comme un tout, ce qui les rapproche pour lui plus des livres d'artiste que des bandes dessinées américaines traditionnelles (2002: 193). Le format des œuvres de Ware est en effet atypique; l'auteur semble délibérément refuser d'enfermer son œuvre dans un format unique, à tel point que Guillaume Laborie écrivait en 1997 qu'au vu des premiers numéros de l'*Acme Novelty Library*, un changement de format dans les numéros à venir était "presque prévisible" (1997: 62)<sup>6</sup>.

Un entretien avec Benoît Peeters permet à Ware de préciser sa position quant au format des numéros de l'*Acme Novelty Library*. À la question de Peeters "Pourquoi changez-vous si souvent le format et le style des albums que vous publiez? Cela les rend plus difficiles à rassembler ensuite en livres...", Ware répond:

À mon avis, chaque type d'histoire appelle son propre format d'album et de papier. Je dessine des pages dans toutes sortes de formats et c'est peut-être moins ennuyeux comme ça. Je n'aime vraiment pas le format des *comic books* traditionnels, mais à mes débuts proposer quelque chose dans un autre format, c'était sacrément difficile. Il a fallu que j'insiste. [...] J'ai fait des albums de formats différents parce que je les préférais comme ça. Je n'avais jamais imaginé gagner ma vie grâce à ça (Peeters, 2010: 54-55).

Plus loin, Peeters demande à Ware de préciser sa relation avec ses éditeurs, et le degré de délégation dans la conception de ses livres:

<sup>6</sup> On notera, pour infirmer cette impression de changement permanent, que douze numéros sur les vingt de l'*Acme Novelty Library* sont publiés dans un format à l'italienne relativement homogène dans les dimensions (mais cependant pas dans le nombre de pages ni le type de reliure).

C'est moi qui fais tout de A à Z [...] Je suis en relation directe avec l'imprimeur et je lui envoie ce que je fais. [...] N'oublions pas que ce qu'on crée, ce sont des livres, pas seulement des histoires entre deux bouts de carton. L'album est un objet en soi, enfin il devrait l'être, et en tant qu'artiste, je veux assurer la plus grande part possible du travail (2010: 57-58)<sup>7</sup>.

Cette position revient très souvent dans les propos de l'auteur ; ainsi, dans un entretien avec Urs Bellermann, il déclare avoir décidé d'auto-publier l'*Acme Novelty Library* à partir du numéro 16 parce que les discussions avec l'éditeur d'alors (Fantagraphics Books) se passaient mal, soit parce que Fantagraphics refusait les choix de Ware, soit parce que l'auteur était trop timide et "anxieux" pour imposer ces choix qu'il jugeait cruciaux (Bellermann, 2011: 19)<sup>8</sup>. Dans un article de Christopher Irving, Ware précise qu'il souhaitait montrer aux autres auteurs de bandes dessinées que d'autres formats étaient possibles, et compare le livre à un corps humain, dont l'apparence affecte le contenu (Irving, 2012: n. pag.). Cette image du livre comme entité physique et pensante se retrouve au dos de l'édition en couverture souple de *Jimmy Corrigan*, où figure une histoire courte racontant les aventures du numéro 58463 du livre. Pour Emma Tinker, cet exemple souligne que, malgré la production en masse et l'apparence identique de chaque livre, chaque copie a son identité propre, en grande partie sentimentale (2008: 263-264).

Mais le choix de formats différents pour chaque numéro ne sert pas qu'à une simple démonstration de ce dont les bandes dessinées seraient capables, ni ne se réduit à une déclaration sur la valeur affective d'une bande dessinée ; pour Ware, chaque format est véritablement adapté au récit qu'il présente. On peut constater, dans des extraits de ses carnets de dessins, de très nombreuses réflexions aussi bien sur les couvertures de ses ouvrages que sur leur format et leur apparence, s'inspirant par ailleurs souvent de parutions du début du XX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, à côté de croquis répétés du même livre, Ware note: "[The book] should look old, outdated" (2003: 50).

Notons au passage qu'Anne Moeglin-Delcroix inclut dans les livres d'artiste les ouvrages "qui se présentent comme des *fac simile* ou des transcriptions imprimées de carnets de travail" (1985: 91) ; les deux volumes de l'*Acme Novelty Date Book* pourraient donc également être considérés comme des livres d'artiste. Plusieurs chercheurs et journalistes ont en outre jeté les bases d'une analyse systématique des numéros de l'*Acme*

<sup>7</sup> Ici, Chris Ware se définit comme artiste. Cela est cohérent en ce qui concerne sa position sur le livre en tant qu'objet ; être artiste permet de qualifier sa production de "livres d'artistes" et donc de considérer ses ouvrages à l'aune de la définition d'Anne Moeglin-Delcroix. Cette position peut paraître paradoxale pour un auteur qui déclare, un peu plus tôt dans le même entretien : "J'essaie vraiment d'être le plus clair possible sur chaque page, de faire en sorte que tout soit le plus finement et le plus précisément défini pour que le résultat soit neutre de toute émotion. Je suis à l'opposé du dessin pour le dessin dans mes histoires" (ANNÉ, 42). Certes, considérer le dessin comme un outil narratif n'empêche pas d'utiliser le terme d'artiste à l'égard de Ware, mais cela souligne le statut ambigu de la bande dessinée, entre art et littérature.

<sup>8</sup> On note que c'est d'ailleurs à partir du numéro 16 que les numéros de l'*Acme Novelty Library* changent de format presque définitivement, notamment en adoptant une couverture rigide et plus luxueuse alors que les quinze numéros précédents sont dotés d'une couverture souple, le plus souvent reliée avec une simple agrafe. Le numéro 16 étant paru en 2005, après la parution de *Jimmy Corrigan* et de *Quimby the Mouse*, on peut se demander si le détour de Ware par la publication traditionnelle, ainsi qu'une reconnaissance critique et publique récente, ont joué dans cette décision de changement de format.

*Novelty Library*, analyse qu'il serait intéressant de voir menée à son terme<sup>9</sup>. Gary Groth écrit par exemple en introduction à un entretien avec Ware:

The *ACME Novelty Library* is immediately distinguished by its scrupulous packaging and design, which is, for once, not a sales gimmick, but a necessary component of content: the oversized issues, #s 2 and 4, require the space to display Ware's formal playfulness; [...] the huge *Book of Jokes* (#7), measuring 10" x 15" reflects its big, broad, visual humor; and the small issues featuring the "Jimmy Corrigan" serial echo the claustrophobic nature of the narrative (1997: 118).

On notera que le petit format des numéros dans lesquels a été prépublié *Jimmy Corrigan* (soit les numéros en format à l'italienne) est le même que celui des numéros plus récents, prépubliant le récit de *Rusty Brown* qui semble être de la même "nature claustrophobe", puisque la plupart des protagonistes expriment à un moment du récit le sentiment d'être enfermés dans leur vie actuelle. C'est également le cas du numéro 18, seule publication par Ware qui préfigure son ouvrage *Building Stories* paru en octobre 2012; pourtant ce numéro 18 est de format vertical, comme pour mieux faire corps avec le récit et rappeler l'immeuble où se passe l'essentiel de l'action. En résumé, et pour reprendre Jacques Samson, "dans l'univers esthétique de Chris Ware, il n'existe pas de discontinuité entre l'appareil péritextuel et l'œuvre elle-même, les deux participant d'une cohérence globale qui atteint aux dimensions d'un langage idiomatique (que l'auteur qualifie de *pictographique*) parfaitement adapté aux besoins expressifs et thématiques que l'œuvre demande" (2006: 380). Pour certains chercheurs, le soin de Ware en matière de conception artistique va au-delà d'un simple souci esthétique, et même d'une volonté d'accorder contenant et contenu.

Eugene Kannenberg note par exemple que la concordance entre l'apparence du livre et le récit qu'il contient rappelle le soin qu'accorde Ware à l'espace de la page, où texte et image se répondent de façon tout aussi harmonieuse (2002: 178). Il poursuit plus loin en parlant des "livres-objets" de Ware comme d'une critique envers "l'optimisme utopique du vingtième siècle":

Ware demonstrates the cultural path which has led so many of his stories' characters to their downtrodden loves: Society conditions these responses by building unrealistic utopian goals which cannot be fulfilled by the products and services which are produced and advertised to do just that. (2002: 197)

Jacques Samson ajoute que le format et l'apparence des livres de Ware relèvent également d'une posture à la fois déconstructive et ludique (2006: 382), démontrant que leur choix ne doit rien au hasard et rend en effet explicite la fascination pour l'auteur pour l'époque historique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle, semblant constituer pour lui une sorte d'*acme* de la production artistique et artisanale:

I think I just prefer the craftsmanship and care and humility of design and artifacts from the earlier era. [...] It seems [there is] this arrogant sexuality to the modern world that I find very annoying, [...] There seems to be a sort of dignity to the way we were creating

<sup>9</sup> La plupart s'arrêtent en effet à la parution du numéro 15, en 2001; cinq numéros supplémentaires sont parus depuis.

the world a hundred years ago that I find much more comforting. (Arnold, 2000: n. pag.)

Il convient cependant, pour infirmer l'impression de changement permanent et le caractère unique de chaque ouvrage de l'auteur, de mentionner que douze numéros sur les vingt de l'*Acme Novelty Library* sont publiés dans un format à l'italienne relativement homogène dans le format (mais non dans le nombre de pages ni le type de reliure). En outre, c'est à partir du numéro 16 que les numéros de l'*Acme Novelty Library* changent de format presque définitivement, notamment en adoptant une couverture rigide et plus luxueuse alors que les quinze numéros précédents étaient dotés d'une couverture souple, le plus souvent reliée avec une simple agrafe. Les changements permanents de format, jusqu'alors une habitude chez Ware, laissent place, après sa rupture avec Fantagraphics, à des livres plus similaires formellement. Ce soudain changement, surprenant pour un auteur aussi hétéroclite, peut pourtant s'expliquer de diverses façons.

Tout d'abord, le numéro 16 de l'*Acme Novelty Library* étant paru en 2005, après la parution de *Jimmy Corrigan* et de *Quimby the Mouse*, on peut se demander si le détour de Ware par la publication traditionnelle, ainsi qu'une reconnaissance récente, ont joué dans cette décision de changement de format. Jusqu'en 2000, soit avant la parution de *Jimmy Corrigan*, Ware n'est pas un auteur d'une grande notoriété; quelques articles ont déjà été écrits à son sujet, et son nom est connu dans les cercles de spécialistes. Mais c'est surtout la sortie de ce premier ouvrage qui lui apporte le renom et l'installe comme chef de file d'une certaine bande dessinée alternative. L'impact de cette reconnaissance sur sa production est difficile à évaluer; mais la multiplication des apparitions de Ware à des salons, conventions ou forums sur la bande dessinée, ainsi que les entretiens qu'il accorde en nombre croissant, ont certainement dû freiner un rythme de travail déjà lent. Dès lors, la création et réalisation de formats différents pour chaque volume de l'*Acme Novelty Library* aurait pu être abandonnée par gain de temps<sup>10</sup>. La bande dessinée de Ware trouverait alors ici sa limite en tant que livre objet, soigneusement conçu et réalisé, tout en étant commercialisé en masse et considéré désormais comme auteur grand public<sup>11</sup>.

Comme le notent Arkady Plotnisky et Paula Geyh, les livres d'artiste ne sont pas seulement une forme d'art unique en son genre mais également un art de transition, tirant son inspiration de "pratiques de tous les mouvements artistiques majeurs de ces cent dernières années", et inspirant à son tour une littérature plus conventionnelle en mettant en avant la matérialité du livre et sa capacité à faire cohabiter plusieurs médiums (202). L'influence des livres d'artiste sur la littérature postmoderne en général est manifeste. Par souci de concision, n'ont été abordés ici que les aspects de quelques œuvres se rapprochant de la définition du livre d'artiste donnée par Anne Moeglin-Delcroix: le choix du format, la modification de textes antérieurs, et le soin apporté à la réalisation du livre dans son ensemble. Ces exemples constituent des exceptions dans le

<sup>10</sup> Il est à noter, pour soutenir cette hypothèse, que le rythme des numéros de la revue s'est également considérablement ralenti après la parution de *Jimmy Corrigan*; ainsi, on compte 15 numéros de l'*Acme Novelty Library* entre 1993 et 2001, puis, après une pause de 4 ans, seulement 5 numéros entre 2005 et 2010.

<sup>11</sup> Même si l'auteur continue de déjouer les attentes, comme le montre la parution récente de *Building Stories* sous forme de boîte contenant quatorze récits interdépendants de longueur et format divers.

sens où les livres cités sont pensés en tant qu'objets et en tant que totalité, contrairement à d'autres ouvrages qui contiennent des procédés mettant en relief la matérialité du livre de façon ponctuelle. Tout comme les développements technologiques récents permettent de commencer à penser le livre comme objet digital, là aussi promis à de nombreuses expérimentations, l'art du livre d'artiste continue d'éclairer une certaine pratique de la littérature, soucieuse d'utiliser toutes les potentialités du livre pour développer ses récits.

### ///BIBLIOGRAPHIE///

#### 1. OUVRAGES

- BRENØE, Mads. *David Feldts efterladte papirer*. Viborg: Samleren, 1997.
- DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*. New York: Pantheon Books, 2000.
- DRUCKER, Johanna. *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books, 1995.
- GABILLIET, Jean-Paul. *Des comics et des hommes*. Nantes: Éditions du Temps, 2005.
- GRAWLE, Graham. *Woman's World*. New York: Atlantic, 2005.
- GUIGNERY, Vanessa. *Ceci n'est pas une fiction: les romans vrais de B.S. Johnson*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2009.
- JOHNSON, B.S. *Albert Angelo*. 2<sup>e</sup> édition. New York : New Directions, 1987.
- KANNENBERG, Eugene. « Form, function, fiction: Text and image in the comics narratives of Winsor McCay, Art Spiegelman, and Chris Ware ». Thèse de doctorat. University of Connecticut, 2002.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Livres d'artistes*. Paris: Éditions Herscher et Centre Georges Pompidou/B.P.I., 1985.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste*. Paris: Le mot et le reste / Bibliothèque Nationale de France, 2012.
- PHILLIPS, Tom. *A Humument: A Treated Victorian Novel*. 4<sup>e</sup> édition. Londres: Thames & Hudson, 2005.
- SAFRAN FOER, Jonathan. *Tree of Codes*. Londres: Visual Editions, 2010.
- SCHIFF, Karen. "Composing Fictions: Experiments with Books and Reading". Thèse de doctorat. Philadelphia University, 1998.
- STERNE, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, volume I. Londres: R. et J. Dodsley, 1759.
- TINKER, Emma. "Identity and Form in Alternative Comics, 1967-2007". Thèse de doctorat. University College of London, 2009.
- WARE, Chris. *Jimmy Corrigan, the Smartest Kid on Earth*. New York: Pantheon Books, 2000.
- WARE, Chris. *The Acme Novelty Date Book*. Montréal: Drawn & Quarterly, 2003.
- WARD, Beatrice. *The Crystal Goblet: Sixteen Essays on Typography*. New York: Cleveland and New York Publishing Co., 1956.

## 2. ARTICLES

- ARNOLD, Andrew. "Q and A With Comicbook Master Chris Ware". *Time U.S.* Time, Inc., 1<sup>er</sup> septembre 2000. En ligne. Consulté le 24 août 2012. <<http://www.time.com/time/nation/article/0,8599,53887,00.html>>.
- BELLERMANN, Urs. "A Sense of Thereeness". Entretien avec Chris Ware. *Mono.Kultur* 30 (hiver 2011): 3-23.
- BRILLENBURG WURTH, Kiene. "Old and New Medialities in Foer's *Tree of Codes*". *Comparative Literature and Culture* 13.3 (septembre 2011). Purdue University Press. En ligne. Consulté le 24 août 2012. <<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/14/>>.
- FABER, Michael. "*Tree of Codes* by Jonathan Safran Foer – review". *The Guardian*. Guardian News & Media Limited, 18 décembre 2010. En ligne. Consulté le 16 août 2012. <<http://www.guardian.co.uk/books/2010/dec/18/tree-codes-safran-foer-review>>.
- GROTH, Gary. "Understanding Chris Ware's Comics". Entretien. *The Comics Journal* 200 (décembre 1997): 118-178.
- GUIDERDONI-BRUSLE, Anne. "Rébus de pierre et calligrammes dans *le Songe de Poliphile* (1546): les architectures parlantes de la langue parfaite". *Interfaces* 24 (2006): 59-83.
- HAYLER, Matt. "The Extent of Text: Producing Meaning Beyond Intuition". *Writing Technologies* 4 (2012): 20-42. Nottingham Trent University. En ligne. Consulté le 20 août 2012. <[http://www.ntu.ac.uk/writing\\_technologies/current\\_journal/124935.pdf](http://www.ntu.ac.uk/writing_technologies/current_journal/124935.pdf)>.
- HELLER, Steven. "Jonathan Safran Foer's Book as Art Object". *The New York Times*. Entretien avec Jonathan Safran Foer. The New York Times Company, 24 novembre 2010. En ligne. Consulté le 24 août 2012. <<http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/11/24/jonathan-safran-foers-book-as-art-object/>>.
- IRVING, Christopher. "Chris Ware on Building a Better Comic Book". *NYC Graphic Novelists*. Seth Kushner et Christopher Irving, 6 mars 2012. En ligne. Consulté le 25 août 2012. <<http://www.nycgraphicnovelists.com/2012/03/chris-ware-on-building-better-comic.html>>.
- LABORIE, Guillaume. "La Petite Bibliothèque de Chris Ware". *Scarce* 51 (automne 1997): 62-65.
- MAYNARD, James L. "'I Find / I Found Myself / and / Nothing / More than That': Textuality, Visuality, and the Production of Subjectivity in Tom Phillips' '*A Humument*'". *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 36.1 (printemps 2003): 82-98.
- PEETERS, Benoît. "Entretien avec Chris Ware". *Chris Ware – La bande dessinée réinventée*. Éd. B. Peeters et J. Samson. Bruxelles: Les Impressions Nouvelles, 2010, pp. 39-67.
- PHILLIPS, Tom. "Notes on *A Humument*". Postface. *A Humument: A Treated Victorian Novel*. Par Phillips. 4<sup>e</sup> édition. Londres: Thames & Hudson, 2005.
- PLOTNITSKY, Arkady et Paula GEYH. "Writing Images, Images of Writing: Tom Phillip's *A Humument* and Peter Greenaway's Textual Cinema". *Literature and Visual*

- Technologies*. Éd. J. Murphet et L. Rainford. Londres: Palgrave MacMillan, 2004, pp. 197-214.
- SAFRAN FOER, Jonathan. "This Book and The Book". Postface. *Tree of Codes*. Par Safran Foer. Londres: Visual Editions, 2010, pp. 137-139.
- SAMSON, Jacques. "Jimmy Corrigan: entre le mythe et le monde". *Mythe et Bande Dessinée*. Éd. V. Allary et D. Corrado. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, pp. 375-390.
- TILLEUL, Jean-Louis. "Gemma Boverly ou l'art de déjouer les contraintes". *Formules* 15 (été 2011): 19-33.
- TRAN, Trung. "L'art typographique au XVI<sup>e</sup> siècle, entre esthétique du livre et poétique des textes: le cas du *Songe de Poliphile* (1546)". *Calligraphie Typographie*, Éd. J. Dürrenmatt. Paris: Éditions L'improviste, 2009, pp. 35-52.
- WAGNER-LAWLOR, Jennifer A. "A Portrait of the (Postmodern) Artist: Intertextual Subjectivity in Tom Phillip's *A Humument*". *Post Identity* 2.1 (hiver 1999): 89-103.
- WALTERS, John L. "The app of *A Humument*". *Eye Magazine*. Entretien avec Tom Phillips. N. p., 16 novembre 2010. En ligne. Consulté le 15 août 2012. <<http://www.eyemagazine.com/blog/post/the-app-of-a-humument>>.



//LES LIVRES FAITS DE PIERRE ET DE PEINTURE.  
HUYSMANS ET LA CATHÉDRALE//

-----  
BOOKS MADE OF STONE AND PAINT. HUYSMANS AND THE CATHEDRAL  
SUBMISSION DATE: 02/05/2013 // ACCEPTANCE DATE: 04/07/2013 (pp. 129-140)

SIMON-RENAUD MONSEGU  
UNIVERSITÉ NORMALE DE L'ANHUI  
FRANCE  
renaudmsg@live.fr

///

MOTS CLÉ: naturalisme, symbolisme, architecture, sculpture, exégèse, Moyen Âge.

RESUMÉ: Le livre en tant qu'objet perd, avec Huysmans, ses caractéristiques habituelles. Dans *La Cathédrale*, l'architecture, les images et la sculpture prennent l'aspect de pages, de poèmes, de récits, de descriptions. Toutes les formes d'art semblent investies du pouvoir du texte et la cathédrale devient un livre lisible. Ainsi, le lecteur de cette cathédrale, Durtal, se trouve confronté à toutes les difficultés de l'exégèse et il doit recourir à des approches critiques pour déterminer le sens à donner à l'édifice dans tous ses détails. Devant les questions qui naissent de cette étude des œuvres d'art, le livre devenu pierre interroge finalement sur la critique littéraire et sur la nature même du signe, devenu symbole et allégorie, et dont le sens reste à découvrir par le lecteur.

KEYWORDS: naturalism, symbolism, architecture, sculpture, exegesis, Middle Ages.

ABSTRACT: The book, as an object, loses with Huysmans its usual characteristics. With *The Cathedral*, architecture, images and sculpture become pages, poems, stories, and descriptions. All the forms of art seem to be invested with the power of the text and the cathedral becomes a readable book. In so doing, the reader of this cathedral, Durtal, is confronted with all the difficulties of the exegesis and he has to use critical approaches

to determine the real meaning to give to the edifice with all its details. This is why, confronted with the issues that arise from the study of these works of art, this book made with stones finally questions literary criticism and the nature of the sign as a symbol or an allegory that remain to be interpreted by an ideal reader.

///

*La Cathédrale*, comme le rappelle Dominique Millet (1996: 7-9), a longtemps été considérée comme le “code du symbolisme” qui ouvrait la voie à la compréhension des beautés de l’art chrétien et du christianisme. L’un des mérites de ce roman est d’avoir su rappeler qu’une cathédrale n’est pas simplement un édifice qui se regarde ou se contemple pour ses beautés plastiques mais qu’elle est aussi un livre de pierre pour celui qui veut en comprendre le sens. Elle se lit et elle est un objet dont on peut, et peut-être doit-on, faire l’exégèse.

Pour Durtal qui explore et étudie la cathédrale de Chartres, l’architecture, la peinture, la sculpture viennent toutes ensemble se rejoindre pour recréer une nouvelle forme de livre qui narre, exprime et illustre une vision particulière de l’homme et du monde, propre aux XII<sup>ème</sup> et XIII<sup>ème</sup> siècles. Le livre, comme sorti de lui-même, transforme ses pages en une série de codes, de symboles et d’allégories qui utilisent les ressources des beaux-arts pour assurer la double transformation de l’art en livre et du livre en art. La cathédrale toute entière devient un livre. Mais il ne s’agit pas de n’importe quel livre. La cathédrale est le lieu du savoir, de l’encyclopédisme médiéval. Elle renvoie à l’image d’un livre qui est tout à la fois expression du savoir et expression de la beauté plastique.

Pour autant cette métamorphose du livre en pierre, verre et peinture, n’ôte en rien les difficultés de l’interprétation qui demeurent semblables pour le signe linguistique devenu représentation sculptée, tangible et colorée. Tel du moins semble être le postulat de Huysmans lorsqu’il écrit ce roman. En effet, *La Cathédrale* est un roman particulièrement riche en métaphores, parallélismes et comparaisons qui mêlent les arts au livre et le livre aux arts. Mis sur un même plan que le livre, tous ces arts nécessitent, pour leur compréhension, une étude et une analyse éclairées et similaires à celles utilisées pour l’interprétation des textes. Mais les clefs de la lecture ne se laissent pas aisément trouver. Redécouvrir le sens originel des symboles et des allégories s’apparente à un travail d’archéologue, de paléographe ou encore de codicologue. C’est bien là pourtant l’une des intentions affichées de Huysmans. Il envisage en effet l’insertion d’éléments à caractère encyclopédique comme une possibilité qui permettrait de développer un nouvel art du roman.

Mais une telle approche nécessiterait un niveau d’expertise qui est plus celui d’un spécialiste que celui d’un écrivain. Là n’est cependant pas l’essentiel, car l’un des intérêts majeurs de *La Cathédrale* se trouve dans la recherche d’une exégèse qui soit commune aux arts et à la littérature. Œuvre de foi, ouvrage sur l’art, étude sur la symbolique médiévale, *La Cathédrale* n’en demeure pas moins un roman. L’analyse et l’étude de l’architecture ne s’éloignent jamais tout à fait du littéraire. L’équivalence postulée entre le livre et l’édifice, finissent par se rejoindre dans une vision plus large du signe qui s’incarne aussi bien dans la pierre que dans l’encre. La sémantique des cathédrales rejoint celle des livres. La lecture des pierres, l’interprétation des postures de la statuaire, la

compréhension des codes, des symboles, des allégories, entraînent des questionnements qui renvoient à l'acte même de la lecture d'un texte littéraire. Ce ne sont plus seulement les arts et le livre qui se rejoignent à Chartres, c'est aussi l'art de leur lecture. C'est pourquoi ce roman peut aussi être entendu non seulement comme une série de prolégomènes à l'étude de signes dont le sens résiste aux efforts d'interprétation, mais aussi comme une introduction à la mise en place d'une problématique de la représentation et de la réception.

### 1. De la conversion d'un écrivain à la cathédrale devenue livre

Lorsque Huysmans entreprend d'écrire *La Cathédrale*, il s'est converti au catholicisme depuis trois ans et il vient juste de faire publier *En route* (1895). Roman de la conversion, *En route* est reçu par la critique de l'époque comme un roman catholique qui manifeste la nouvelle direction que Huysmans entend donner à son œuvre. Depuis la publication d'*À rebours*, en 1884, Huysmans a en effet renoncé à suivre le modèle zolien dans son intégralité. Pour autant, il hésite encore sur la direction à donner à ses choix d'écriture. Après avoir initié le décadentisme avec *À rebours* et s'être intéressé au symbolisme, Huysmans tâche de trouver sa propre voie comme il le déclarera par la suite dans la préface qu'il écrira en 1903 à l'occasion de l'édition du vingtième anniversaire d'*À rebours*.

Il y avait beaucoup de choses que Zola ne pouvait comprendre; d'abord, ce besoin que j'éprouvais d'ouvrir les fenêtres, de fuir un milieu où j'étouffais; puis, le désir qui m'appréhendait de secouer les préjugés, de briser les limites du roman, d'y faire entrer l'art, la science, l'histoire, de ne plus me servir, en un mot, de cette forme que comme un cadre pour y insérer de plus sérieux travaux. Moi, c'était cela qui me frappait surtout à cette époque, supprimer l'intrigue traditionnelle, voire même la passion, la femme, concentrer le pinceau de lumière sur un seul personnage, faire à tout prix du neuf (Huysmans, 1929).

Fidèle à ce désir de renouvellement, Huysmans n'hésite pas à insérer de nombreux éléments à caractère encyclopédique dans le roman, quitte à en faire un roman d'érudition. L'étude d'un édifice tel que la cathédrale de Chartres offre un cadre idéal à la mise en place d'une telle approche.

Mais Huysmans tient aussi à se démarquer du naturalisme zolien et d'une approche qu'il juge trop terre-à-terre. Le choix de l'étude d'une cathédrale, de ses symboles et des valeurs chrétiennes, offre un terrain de prédilection pour l'écriture d'un roman qui offre une large place à la spiritualité. Dès *Là-bas* (1891), la volonté de dépasser le modèle zolien, sans le renier complètement, avait pris une forme plus précise, en intégrant la dimension religieuse, ou spirituelle, et en installant celle-ci au premier plan.

Il faudrait, en un mot, suivre la grande voie si profondément creusée par Zola, mais il serait nécessaire aussi de tracer en l'air un chemin parallèle, une autre route, d'atteindre les en deçà et les après, de faire, en un mot, un naturalisme spiritualiste; ce serait autrement fier, autrement complet, autrement fort! (Huysmans, 1985: 31)

Ce naturalisme spiritualiste se manifeste ainsi aussi bien dans un changement de thème autant qu'un changement de forme et, à partir de 1895, Huysmans envisage de se consacrer à des œuvres dans lesquelles la foi catholique jouera un rôle central. Le projet d'hagiographie est déjà ébauché<sup>1</sup> mais il choisit tout d'abord de s'atteler à la tâche de parler du symbolisme médiéval qu'il connaît, à ce moment-là, assez peu.

C'est donc en néophyte, dans tous les sens du terme, que Huysmans veut redécouvrir l'art religieux catholique. Ce caractère de néophyte n'a d'ailleurs pas échappé à la critique, notamment à R. Amadou (1963: 249-256) qui a relevé quelques-unes des faiblesses d'analyse de Huysmans, en particulier les confusions portant sur les limites entre allégories et symboles.

Cette étude de la cathédrale de Chartres permet à Huysmans de faire œuvre de critique d'art et ainsi de valoriser l'héritage artistique de l'Église ainsi qu'il l'écrit à l'un de ses plus fidèles correspondants, l'écrivain néerlandais Arij Prins:

Mon livre avance tout de même. Il sera assez ennuyeux pour un lecteur profane, mais je crois que comme travail sur une cathédrale, sur toute la haute symbolique du 13<sup>e</sup> siècle, sur les églises, la sculpture, les pierreries, les plantes, les bêtes, les couleurs, il sera intéressant comme condensé existant sur ces choses perdues.

Puis après cela –En Route et la Cathédrale- j'aurai fait le grand art du catholicisme- et alors, vive le cloître. J'irai auparavant sans doute à Schiedam et à La Haye pour ma Ste Lydwine dont je veux écrire la vie (Huysmans, 1885-1907: 296).

Cette démarche s'inscrit parallèlement à la conviction que le message originel des bâtisseurs de cathédrales s'est perdu, au moins en partie. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle la redécouverte du Moyen Âge par les romantiques avait marqué un renouveau dans les études médiévales. L'approfondissement des recherches avait permis de prendre toute la mesure des difficultés d'interprétation que peuvent présenter des manuscrits anciens et les philologues<sup>2</sup> avaient renouvelé leurs méthodes pour essayer de comprendre le sens et la genèse de ces textes. Un mouvement parallèle se produit aussi avec les monuments et les œuvres d'art légués par le Moyen Âge. Ils suscitent eux aussi un vif intérêt, en particulier les édifices religieux dont on redécouvre la symbolique.

Écrire sur la cathédrale de Chartres est aussi destiné à permettre de retrouver le sens originel, à rendre limpides les symboles présents dans la cathédrale, à lire de façon avisée ce livre de pierre hérité du Moyen Âge, livre que le monde moderne ne comprend plus. Ces "choses perdues" renvoient aussi à une difficulté de compréhension du message originel due tout autant au passage des siècles qu'aux changements de valeurs et de critères esthétiques. C'est pourquoi, en se mettant dans une position de décrypteur de textes qui cherche à redécouvrir le sens caché de la cathédrale, Huysmans investit aussi le champ d'une remise en valeur, à l'instar d'un archéologue ou d'un herméneute (Solal, 2012: 179-203), des œuvres artistiques chrétiennes du Moyen Âge et de leur symbolique. Le sanctuaire de Chartres apparaît aux yeux de Huysmans comme le lieu le plus approprié pour tenter de réaliser tout à la fois une œuvre de piété et un roman sur la

<sup>1</sup> L'unique hagiographie de Huysmans, *Sainte Lydwine de Schiedam*, sera finalement publiée en 1901, à Paris chez Stock.

<sup>2</sup> On peut songer en particulier à Karl Lachmann, en Allemagne, pour la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, et aux Français Gaston Paris et Paul Meyer pour la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

symbolique chrétienne du XIII<sup>ème</sup>. En effet, en tant que lieu de culte marial, il répond à ses aspirations religieuses et à sa volonté de dédier un livre à la Vierge (Cogny, 1986: 10-12). Plus encore, la cathédrale de Chartres est devenue, depuis l'époque romantique, l'une des cathédrales les plus étudiées de France. L'édifice est en effet l'un des plus complets et des plus représentatifs de l'architecture médiévale des XII<sup>ème</sup> et XIII<sup>ème</sup> siècles comme l'affirment Bulteau (1850: 7-9) et Didron.

Mais il existe des encyclopédies du moyen âge beaucoup moins complètes que celle de Vincent de Beauvais [...]. De même aussi plusieurs cathédrales de France, on peut même dire la plupart d'entre elles, sont moins complètes que Chartres (Didron, 1843: 19).

Cette richesse de Chartres en fait un lieu idéal pour découvrir la symbolique médiévale et comprendre la pensée d'une époque durant laquelle on affirmait et l'on croyait que "l'Univers tout entier est un système d'allégories et de symboles" (Guiette, 1954: 109). Les lieux de cultes se devaient eux aussi de refléter cette conception d'un monde vu comme une somme de symboles et de messages. Ils se devaient de donner et d'exprimer des informations qui pouvaient enrichir les connaissances et la foi des fidèles. Didron n'hésite pas à pousser sa description jusqu'à la métaphore. Pour lui, Chartres est plus qu'un édifice, c'est un livre.

Cependant, toutes ces cathédrales indiquent au moins par huit ou dix figures les principaux chapitres du Miroir universel, de l'encyclopédie générale. La cathédrale de Laon, plus exclusive et plus incomplète sous ce rapport que plusieurs autres, donne néanmoins l'argument ou le sommaire du livre que développe Chartres. Voilà pourquoi on a dû, dans le travail qui suit, s'attacher avec autant de soin à l'ordre suivi par Vincent de Beauvais, et qui est reproduit par la cathédrale de la Beauce (Didron, 1843: 19).

Livre, certes. Mais pas n'importe quel livre. Il s'agit d'un livre qui contient le savoir, d'un livre qui veut rassembler et expliquer ce qui est connu, à l'instar de l'encyclopédisme médiéval qui voulait "regrouper un maximum de connaissances dans plusieurs champs du savoir" (Dahan, 1999: 2-3). Mais c'est aussi un livre qui fait appel à des symboles, à des allégories, un livre qui ne dévoile pas d'emblée son sens et qui nécessite, pour parvenir à l'interpréter, de vastes connaissances.

Un tel édifice ne pouvait que motiver Huysmans dans sa recherche d'une nouvelle forme au roman. Le symbolisme omniprésent l'éloignait irrémédiablement du naturalisme. La complexité du sujet et la richesse encyclopédique de la cathédrale correspondaient aussi à son désir d'écrire des romans d'érudition. Lecteur de Didron, Huysmans ne pouvait que se laisser séduire par ces pierres qui ne demandent qu'à être lues.

## 2. L'archéologie du signe : le livre de pierre

Cette métaphore de Didron, Durtal la fait sienne et d'emblée il la considère comme un livre de pierre, comme un édifice qui se lit, s'étudie et se comprend. Les deux dimensions s'opposent pourtant: relief et volume pour l'édifice, surface plane pour la

feuille, mots pour le texte, symboles pour l'architecture et la statuaire, noir et blanc du papier imprimé, couleurs vives des vitraux. Toutes ces formes d'art sont néanmoins envahies par les isotopies portant sur la lecture, sur l'exégèse. Elles apparaissent en particulier dans les descriptions détaillées des statuares du chapitre IX. Durtal voit un "texte de pierre" (Huysmans, 1898: 232) contemple des "strophes de pierre" (Huysmans, 1898: 235), étudie des "almanachs lapidaires" (Huysmans, 1898: 233). Toute la cathédrale se transforme ainsi, sous le regard de lecteur de Durtal, en livre, en poème, en texte didactique. L'exaltation de cette vision prend sa véritable dimension lorsque cette cathédrale dévoile peu à peu ses secrets, passant du statut d'œuvre d'art à celui de livre universel.

En effet, une lecture superficielle pourrait amener à penser que la cathédrale n'est qu'une suite de récits tirés de la Bible puisque la majorité des sujets traités renvoie aux Écritures ou aux personnages bibliques. Mais même si elle "contient une traduction de l'Ancien et du Nouveau testament" (Huysmans, 1898: 235), elle est aussi le lieu où viennent se greffer la *Légende dorée*, de nombreuses *Vies* de saints et même des apocryphes. Mais plus encore, en approfondissant sa lecture Durtal découvre qu'elle est non seulement recueil de poésies et de récits, mais qu'elle est aussi une encyclopédie qui reflète le monde, la manifestation visible de l'encyclopédisme médiéval, un *speculum* qui reflète avec précision le *Speculum maius* de Vincent de Beauvais.

Cette encyclopédie médiévale, écrite entre 1244 et 1259, offre le double mérite d'être à la fois l'une des plus riches du XIII<sup>ème</sup> siècle et d'être aussi l'une des quelques encyclopédies qui ont inspiré les architectes du Moyen Âge. Vincent de Beauvais, avait eu l'ambition de créer un "Miroir de l'Univers où l'homme peut trouver une voie de perfection" (Schneider, 2002: 20). Les bâtisseurs de cathédrales avaient la même ambition et ils l'ont manifesté en particulier à Chartres en s'inspirant du *Speculum maius*.

Didron, l'un des promoteurs des recherches archéologiques entendait "rendre l'intelligence et l'estime des œuvres du passé et les faire respecter". Pour lui, le *Speculum maius* présente "un ordre analytique et chronologique, naturel et historique tout à la fois...des plus remarquables". Or pour Didron, cet ordre est précisément celui dans lequel sont rangées les dix-huit cent statues qui décorent l'extérieur de la cathédrale de Chartres. Cette comparaison entre l'art et les textes qui devaient se révéler féconde, resta à ce moment-là sans écho (Schneider, 2002: 32).

Mais si la cathédrale se transforme peu à peu en livre, elle n'en devient pas pour autant, un simple réceptacle d'information, passif et figé. La cathédrale semble mue d'une vie propre, créée et développée par la dimension artistique qui l'habite. C'est ainsi que le portail nord est personnifié, il "prononce" (Huysmans, 1898: 237) un panégyrique. La vie de Jésus est narrée par les deux cents statues des chapiteaux. Plus loin, le portique de l'Occident échappe à la personnification pour se transformer en un poème dédié à la Vierge et structuré par un refrain et des strophes de pierre. Mais ce poème ne s'inscrit pas non plus dans la passivité. Il est une "salutation angélique de l'art" (Huysmans, 1898: 235), une célébration de la foi, un mélange parfait entre les mots, la musicalité et les arts plastiques. Le parallélisme entre poésie et sculptures se met au service de la louange ; il insiste sur la forme, l'art de la composition, la recherche d'échos qui imitent les rimes. Il souligne aussi la similarité des approches qui, dans les deux arts, s'appuient sur une transmission d'informations par les seules ressources de l'émotion esthétique. Les statues

elles-mêmes semblent devenir des êtres vivants qui non seulement expriment des sentiments mais paraissent aussi les ressentir :

Elle regarde, la tête un peu baissée, attentive à on ne sait quoi, sans voir. A-t-elle atteint le dénuement parfait de toute chose? Vit-elle de la vie Unitive au-delà des mondes, Dans l'absence des temps? [...] L'on se demande alors qui la plaça en sentinelle près de cette porte et pourquoi, fidèle à une consigne qu'elle seule connaît, elle observe, de son œil lointain, jours et nuits, la place, attendant, immobile, quelqu'un qui depuis sept cents ne vient point? (Huysmans, 1898: 248).

La statue ainsi décrite prend vie, à l'instar des personnages de fiction. Les sculpteurs du Moyen Âge ont cherché à donner l'illusion que la statue est un être doué d'une conscience et de sens, qu'elle peut prendre des rôles, certes limités car figés, mais qui renvoient à ceux que peuvent prendre les personnages d'un récit. La description de la statuaire s'oriente dès lors vers un renforcement de l'idée d'équivalence entre sculpture et livre, grâce à la création de personnages qui, entre pétrification et vie, donnent une impression presque surnaturelle aux figures qu'ils représentent. L'attente multiséculaire à laquelle est condamnée cette statue de la maritorne royale, son regard insaisissable et qui semble perdu dans un au-delà, le mystère qui semble régner autour de son origine, tout cela contribue à rendre l'attitude de cette statue particulièrement saisissante, entre personnage, expressions énigmatiques et allégorie.

Bien sûr cette vision est le fruit de la lecture de Durtal qui est celui qui étudie et qui laisse courir ses pensées sur ce qu'il voit. Elle ne reflète qu'une des possibilités de lecture de la cathédrale. Les deux univers, celui du texte écrit et celui des beaux-arts, se rejoignent ici dans l'importance du rôle du lecteur dans la construction du sens à donner à l'œuvre d'art. Mais avant de souligner l'influence du lecteur sur le texte, le chapitre IX de *La Cathédrale* met en avant le travail de l'exégèse et du critique. Durtal doit en effet affronter des difficultés semblables à celles que peut connaître n'importe quel lecteur soucieux d'avoir une vision critique de ce qu'il lit. Il lui faut tout d'abord s'assurer d'une bonne compréhension du code et du langage utilisés. Le Moyen Âge usait abondamment du symbolisme et sans la connaissance de ces clés que sont les symboles, l'étude d'une cathédrale médiévale aussi complexe que celle de Chartres relève de la gageure. Un autre obstacle que rencontre Durtal en feuilletant ces pages de pierres réside dans le fait que le texte est parfois tronqué, détérioré, comme cela arrive aussi aux manuscrits anciens et aux parchemins.

Mais plus encore, le fait que les artistes qui se sont succédé, ont repris, modifié et ajouté leur propre vision au modèle initial rend la compréhension du message encore plus incertaine.

Le texte de pierre qu'il s'agissait de comprendre était sinon difficile à déchiffrer, au moins embarrassant par des passages interpolés, par des répétitions, par des phrases disparues ou tronquées; pour tout dire, aussi, par une certaine incohérence qui s'expliquait du reste, quand on constatait que l'œuvre avait été poursuivie, altérée ou augmentée, par différents artistes, pendant un espace de plus de deux cents ans (Huysmans, 1898: 232).

La cathédrale-texte, prend l'aspect d'un livre immense, aux multiples auteurs, presque tous anonymes. Elle se transforme en un palimpseste de pierre, de verre et de peinture

sur lequel est venue inscrire leurs messages une foule d'auteurs et d'artistes. Cet incroyable travail collectif rend évidemment l'édifice difficile à déchiffrer et il convient, pour mieux le comprendre, de se référer à des critiques réputés. C'est pourquoi, dans un deuxième temps, Durtal s'intéresse aussi aux écrits de ceux qui ont étudié la cathédrale. Il cite en particulier Adolphe Napoléon Didron (Didron, 1839), l'un des plus éminents archéologues à s'être intéressé à la cathédrale de Chartres dans la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Le fait est qu'à l'entendre, nos feuillets de pierre doivent se tourner de la sorte : s'ouvrir par le chapitre du Nord pour se fermer sur les aliénas du sud. Alors, l'on y trouve, selon lui, narrés : d'abord la Genèse, la cosmogonie biblique, la création de l'homme et de la femme, l'Éden - ensuite, après l'expulsion du premier couple, le récit de son rachat et de ses peines (Huysmans, 1898: 239).

Mais si Durtal reprend les thèses et les pistes de lecture du critique, il prend aussi une certaine distance avec les conclusions de cet archéologue, allant même jusqu'à les critiquer sans ambages.

Il n'y a qu'un malheur à cela, c'est d'abord que le *Speculum Universale* de ce dominicain serait postérieur de plusieurs années à la construction de la cathédrale, ensuite, que Didron ne s'inquiète nullement des valeurs et des distances de la statuaire, dans sa thèse. Il attribue à une statuette enfouie dans le cordon d'une voussure une importance égale à celle des grandes statues qui émergent bien en évidence et accompagnent l'image en relief de Notre-Seigneur et de sa Mère. [...] Au fond, les idées de cet archéologue titubent (Huysmans, 1898: 240).

Peu satisfait des thèses des spécialistes, Durtal choisit de les laisser de côté et de s'orienter finalement vers l'élaboration de ses propres conclusions. Pour ce faire, le travail d'exégète de Durtal prend la forme d'une création de pistes de lecture. Mais le travail qu'il entreprend ne semble guère plus heureux que celui de Didron car, dès lors qu'il tente de bâtir des hypothèses, les interrogations naissent, se multiplient et prennent le pas sur toute mise en place d'une piste stable. Ainsi, lorsque Durtal contemple les statues des reines du porche royal, il se perd en conjectures. Les verbes au conditionnel se multiplient et les phrases interrogatives ponctuent les descriptions jusqu'à ce que Durtal finisse par s'avouer sa difficulté à déterminer une interprétation aux attitudes de ces personnages sculptés.

Peut-être pourrait-on discerner aussi, se dit-il, dans la première, une image de la vie contemplative, comme l'on pourrait alléguer que la seconde implique l'idée de la vie active et que la dernière incarne, ainsi que Ruth, dans l'Écriture, les deux ? Quant aux autres statues de Prophètes, coiffés de la calotte juive et de Rois tenant des missels ou des sceptres, elles sont elles aussi indéchiffrables (Huysmans, 1898: 251).

Après avoir passé en revue la critique contemporaine, après avoir puisé aux sources de la tradition, après s'être noyé en conjectures, Durtal ne peut que le conclure, il y a de l'inaccessible, de l'indéchiffrable dans cette statuaire. Loin des certitudes, Durtal doit s'abandonner au vertige d'un sens ultime qui donne l'impression d'être à jamais mystérieux et inaccessible. La troisième statue du porche royal prend dès lors une



dimension d'exemple, représentant tout à la fois la richesse du signe et la difficulté à le saisir dans sa totalité.

La vérité c'est qu'elle demeure à jamais mystérieuse, cette créature angélique, fluide, parvenue sans doute aux pures délices de l'âme qui s'écoule en Dieu, et avec cela, elle est si avenante, si serviable, qu'elle nous laisse l'illusion d'un salutaire geste, le mirage d'une bénédiction visible pour ceux qui la désirent. En effet, son bras droit est brisé à la hauteur du poignet et sa main n'est plus; mais cette main paraît exister encore, à l'état de reflet, d'ombre quand on la cherche (Huysmans, 1898: 250).

Ce bras brisé, absent, porte toute la richesse du signe qui se laisse deviner et non voir. La statue, faite "créature", objet du travail de création par un artiste, renvoie à l'idée même du personnage de fiction qui peut être regardé comme une création illusoire, comme la simple représentation d'un être imaginé. Mais cette statue n'est pas seulement décrite sous son aspect plastique. Les adjectifs "serviable" et "avenante", renvoient à la description de son caractère, comme s'il s'agissait de l'envisager comme un personnage de roman. Parallèlement, la description semble quitter le domaine de l'ekphrasis pour s'installer dans celui de l'éthopée. Tout est jeu d'apparences, tout est affaire de choix de lecture car ce sont bien les lecteurs qui créent un sens à l'œuvre même quand celui-ci semble n'être ni complètement ni parfaitement exprimé.

Les bâtisseurs et les artistes, qui s'étaient succédé pendant près d'un siècle, avaient manifesté une très grande ambition artistique comme le confirmera Émile Mâle une douzaine d'années après la publication de la *Cathédrale*:

Cependant, la sculpture du moyen âge était trop idéaliste pour ne pas tenter d'exprimer l'inexprimable. Au moins une fois, au portail de Chartres, l'art essaya de rendre l'infinie béatitude des élus (Mâle, 1910: 447).

Tenter de reproduire des sentiments appartenant au domaine de l'inexprimable peut sembler une gageure. Mais c'est compter sans l'intervention du lecteur, ou plutôt d'un lecteur imaginaire, qui rappelle le "lecteur modèle" d'Umberto Eco (Eco, 1979). C'est ce lecteur le maître du jeu car c'est lui qui donne l'ultime interprétation. C'est lui qui, s'il le désire, verra le "mirage" de ce qu'il désire voir. Ce "mirage d'une bénédiction visible pour ceux qui le désirent", ce travail du lecteur sur le sens, c'est peut-être là aussi, une autre image du livre.

Car, finalement, cette recherche sur l'art révèle les limites de la représentation. En effet, tout n'est pas représenté dans l'art, comme tout n'est pas écrit dans le livre. C'est aussi dans les vides, comme dans les non-dits et les à-côtés de l'œuvre, que peut résider aussi le sens ultime à donner. Les lecteurs feront les choix qui leur sembleront légitimes. Les statues s'en veulent les témoins.

### 3. Conclusion

Entre les rêves de des Esseintes (Huysmans, 2004: 227) d'un livre ultime qui se résumerait à quelques pages et la cathédrale de Chartres devenue un livre immense, véritable somme du savoir du XIII<sup>ème</sup> siècle, les images du livre apparaissent multiples

et variées dans l'œuvre de Huysmans. Elles trahissent aussi le questionnement de Huysmans sur la forme à donner au roman. *La Cathédrale* marque ainsi une étape importante dans l'œuvre de Huysmans, elle est l'occasion de s'essayer au roman d'érudition en s'attachant à un sujet particulièrement complexe et vaste.

En effet, la cathédrale de Chartres s'impose au roman. Elle occupe l'espace romanescque, elle écrase l'intrigue, elle est le centre d'intérêt des personnages. Le titre laconique semble manifester cette toute-puissance de l'édifice devenu le symbole d'une quête d'art et de foi. Durtal explore, s'instruit, consulte. Les œuvres d'érudition s'invitent, les personnages les discutent, ils les expliquent. Le roman prend une forme nouvelle qui l'éloigne irrémédiablement du roman naturaliste.

Plus encore, la cathédrale est revisitée, avec bonheur, à la lumière de la métaphore de Didron. C'est elle le livre, elle est le lieu qui rassemble et exprime la connaissance de l'homme sur le monde. Le savoir s'inscrit dans la disposition des statues, dans leurs attitudes, dans la forme de l'édifice, dans les vitraux. Reprenant l'idée, chère au Moyen Âge, que tout est symbole et que tout est message, la cathédrale se veut sénéfiance.

Mais Huysmans ne s'arrête pas à cette première approche. Certes, les pierres deviennent livres et cette image d'une cathédrale devenue un livre immense ouvre les portes à de nombreuses mises en parallèle entre les arts. Mais la contemplation cette cathédrale-livre est loin d'être suffisante, il convient aussi de la comprendre et d'apprendre à la lire. En effet, en postulant que le livre peut aussi être une œuvre de pierre et de peinture et que les beaux-arts et l'architecture sont à même de narrer et de représenter des sentiments et des valeurs morales, Huysmans invite les belles-lettres à s'unir aux beaux-arts.

Mais le sens ultime résiste, il ne se laisse pas plus trouver dans l'art que dans la littérature. Il semble toujours s'échapper, soit à cause des imperfections de la représentation, soit à cause de difficultés à donner un sens global à l'œuvre pour celui qui la contemple. Toutes les difficultés de la lecture apparaissent: manuscrits tronquées, textes abîmés, palimpsestes nombreux, sens originel perdu à jamais, difficultés d'interprétation, méconnaissance du contexte, ambiguïtés, erreurs... rien n'est épargné au personnage principal, Durtal. Car c'est finalement à celui qui regarde, ou qui contemple, qu'appartient le choix d'une interprétation, définitive ou non. Le rôle du lecteur s'en trouve revalorisé. La cathédrale, relue à la lumière de cette quête de la compréhension des textes de pierre, devient un livre ouvert, le symbole même de la relation entre le lecteur et le texte.

### ///BIBLIOGRAPHIE///

#### 1. LIVRES

BULTEAU, abbé. *Description de la cathédrale de Chartres*. Paris: Sagnier et Bray, 1850.

COGNY, Pierre. "Préface", in J.-K. Huysmans, *La Cathédrale*. Saint-Cyr-sur-Loire: Éditions Christian Pirot, 1986, pp.10-12.

DIDRON, Adolphe Napoléon. *Iconographie chrétienne*. Paris: Imprimerie royale, 1843.

- ECO, Umberto. *Lector in fabula : la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani, 1979.
- GUERIN-MARMIGERE, Stéphanie. “Le roman d’érudition et ses rapports avec l’Encyclopédie médiévale dans *La Cathédrale* de Joris-Karl Huysmans”, in Bonnet, Gilles et Seillan, Jean-Marie (sous la direction de) *Huysmans et les genres littéraires*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- HUYSMANS, Joris Karl. *En Route*, édition présentée, établie et annotée par Dominique Millet, Paris: Gallimard, 1996.
- MALE, Émile. *L’art religieux en France au XIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Armand Colin, 1910.
- PRIGENT GAËL. *Huysmans et la Bible, intertexte et iconographie scripturaire dans l’œuvre*. Paris: Honoré Champion, coll. “Romantisme et modernité”, 2008.
- PRINGNAUD, Joëlle. *Figures littéraires de la Cathédrale, 1880-1918*. Presses Universitaires du Septentrion, 2008.
- SCHNEIDER Jean. “Vincent de Beauvais à l’épreuve des siècles”, in Serge Lusignan (Sous la direction de), Monique Paulmier-Foucart (Sous la direction de), *Lector et compiler Vincent de Beauvais, frère prêcheur : Un intellectuel et son milieu au XIII<sup>e</sup> siècle*. Créaphis, Grâne, 2002.

## 2. ARTICLES

- AMADOU, Robert. “Huysmans et la symbolique”. *Cahiers de La Tour Saint Jacques: J-K Huysmans*, N° 8, 1963, pp. 249-256.
- DAHAN, Gilbert. “Encyclopédies et exégèses de la Bible aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles”. *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, N°6, 1999, pp. 2-18.
- GUIETTE, Robert. “Symbolisme et sénéfiance au Moyen Âge”. *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, 1954, N°6, pp. 107-122.
- JEANNEROD, Aude. “La critique d’art de Joris-Karl Huysmans entre discours journalistique et discours littéraire”. *Interférences littéraires/Littéraire intertextuelle*, nouvelle série, n° 6, “Postures journalistiques et littéraires”, s. dir. Laurence van Nuijs, mai 2011, pp. 61-78.
- MILLET-GERARD, Dominique. “Un étrange Huysmans du XII<sup>e</sup> siècle: L’idiome symbolique de *La Cathédrale*”. *Bulletin de la Société JK Huysmans*, 1999, no 92, pp. 15-33.
- RUSSO, Daniel. “Les lectures de l’art chrétien en France et en Europe au tournant des années 1880-1920. Autour du “médiévalisme””. *Cahiers de civilisation médiévale*. 49<sup>e</sup> année (n°196), Octobre-décembre 2006. La médiévistique au XXI<sup>e</sup> siècle. Bilan et perspectives. pp. 373-380.
- SOLAL, Jérôme. “Huysmans herméneute”. *Les Lettres Romanes*, volume 66, numéro 1-2, 2012, pp. 179-203.



//RESSENYES





// LAS NARRATIVAS TRANSMEDIA: UNA OPORTUNIDAD PARA  
LAS HUMANIDADES EN LA ERA DIGITAL//

---

TRANSMEDIA STORYTELLING:  
AN OPPORTUNITY FOR HUMANITIES IN THE DIGITAL AGE  
SUBMISSION DATE: 05/10/2013 // ACCEPTANCE DATE: 20/11/2013 (pp. 141-146)

ANTONIO ROJAS CASTRO  
UNIVERSITAT POMPEU FABRA  
SPAIN  
antonio.rojas@upf.edu

*Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*  
Carlos A. Scolari  
Centro Libros PAPF, S. L. U. - Deusto  
Barcelona, 2013  
342 pp.

Aunque se pueden encontrar antecedentes en otras épocas, las narrativas transmedia -en adelante, NT- son un fenómeno reciente asociado con la Web 2.0, el modelo de red de redes en que los usuarios participan como generadores de contenidos. El último libro del profesor de Comunicación Audiovisual Carlos A. Scolari, *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*, define los límites del nuevo objeto de estudio, analiza sus principales modalidades y señala algunos desafíos futuros, a la par que entronca con la reflexión sobre el multimedia y el hipertexto de la década del noventa del siglo pasado. Todo ello se lleva a cabo con gran sentido común e iluminando el camino con el análisis de algunos ejemplos seminales, como las sagas *Star Wars*, *Harry Potter*, *El Señor de los Anillos* o la serie *Lost*, a fin de ayudar a crear sus propias NT a guionistas, periodistas, documentalistas, directores de cine, diseñadores, artistas y profesionales del mundo de la comunicación (p. 17).

El libro se divide en siete capítulos que van de lo más general a lo más concreto, de lo más teórico a lo más práctico y de lo más cultural a lo más industrial. En el primero de ellos, Scolari relata el origen del término *transmedia storytelling* acuñado por Henry Jenkins en 2003 en un artículo aparecido en *Technology Review* sobre la “convergencia de medios” y la aparición de “múltiples canales” para contar historias (p. 23). A continuación, el autor propone una primera definición basada en la expansión de la historia a través de diferentes “sistemas de significación” (verbal, icónico, audiovisual, interactivo, etc.) y medios (cine, cómic, televisión, videojuego, teatro, etc.). Las NT no se pueden reducir a la simple adaptación de un medio a otro, por ejemplo, de una novela al cine, porque construyen un “mundo narrativo” alrededor de nuevos personajes y situaciones (p. 24). Ahora bien, esta definición es incompleta porque falta el otro ingrediente indispensable en toda NT: la participación de los usuarios como generadores de contenidos, es decir, los “prosumidores”. Por tanto, y para recapitular, las NT pueden definirse como “un tipo de relato donde la historia se despliega a través de múltiples medios y plataformas de comunicación, y en el cual una parte de los consumidores asume un rol activo en el proceso de expansión” (p. 46).

En el segundo capítulo Scolari se ocupa del proceso de producción de las NT. Si las NT se caracterizan por expandirse por varios medios y plataformas, sus creadores, por el contrario, están viviendo un momento de convergencia y concentración. Los actores principales del proceso de producción de las NT pueden ser empresas predigitales, posdigitales o especializadas en el nuevo fenómeno. Sea como sea, todo proyecto transmedia necesita contemplar seis aspectos: narrativa, experiencia, audiencia, medios / plataformas, modelos de negocio y ejecución (p. 80 y ss.). A grandes rasgos, las NT deben incluir una geografía o localización emblemática, una historia potente y unos personajes reconocibles; asimismo, deben buscar la complicidad con el consumidor construyendo historias abiertas que permitan y premien su participación. Por último, el creador de NT debe saber gestionar el flujo informativo y tener siempre presente que cada medio tiene un fin específico. Así, por ejemplo, la televisión, el cine y los libros deben contar los eventos principales y utilizarse para precuelas y secuelas; los webisodios y los mobisodios son los formatos idóneos para resumir y para adelantar información; la web es el sitio ideal para informar e interactuar, mientras que las redes sociales permiten conversar y compartir. En cuanto a los modelos de negocio, Scolari ofrece un recuento de nuevas modalidades de financiamiento como el *freemium* y el *crowdfunding*. Por último, señala una diferencia fundamental respecto al modelo de negocio tradicional en que la búsqueda de capitales resulta indispensable: en las NT el primer paso puede ser construir una audiencia dándole contenido gratuito y luego vender otros productos derivados para recuperar la inversión inicial y producir beneficios. Scolari advierte de que todo proyecto transmedia debe contar con un plan general, una “Biblia”, que preserve la coherencia del mundo narrativo, defina el tipo de audiencia y marque los tiempos de las expansiones a través de otros medios.

En los capítulos tercero y cuarto se traza una taxonomía de las especies transmedia: por un lado, tenemos las NT de carácter ficcional; por el otro, las NT que van más allá de la ficción, como el periodismo o el documental interactivo. En el primer grupo, se distinguen los distintos modelos o géneros a partir de su origen. Así, tenemos en primer lugar las NT de origen literario como *Harry Potter* o *El Señor de los Anillos* que se caracterizan por su fidelidad a la letra; por ello, según Scolari, lo más interesante se



encuentra en las expansiones realizadas por la comunidad de fans que se apropian de sus personajes favoritos e inventan nuevas historias y situaciones publicadas en YouTube o en portales como FanFiction. En segundo lugar, se distingue las NT de origen audiovisual como *Star Trek*, *Indiana Jones* o *Fringe*. El tercer lugar pertenece a las NT originadas en los cómics como *Superman*, *Batman* o *The Walking Dead*. El cuarto tipo corresponde a las NT originadas en los videojuegos, tales como *Resident Evil* o *Halo*. El quinto tipo se origina en los dibujos animados como *Los Simpsons*. Por último, Pokémon o Barbie son ejemplos de NT originadas a partir de muñecos que han dado lugar a videojuegos, series de televisión, libros y películas. Por lo que respecta al segundo grupo, para demostrar que el periodismo puede considerarse una NT, Scolari se fija en la noticia de la muerte de Bin Laden, que apareció como un rumor primero en Twitter y luego se anunció de manera oficial por televisión. Nuevos subgéneros asociados con el periodismo, como el *News gaming* o las infografías interactivas, junto con el análisis de algunos documentales como *Proyecto Walsh* se dan cita en el capítulo cuarto dedicado al análisis de la realidad a partir de varios medios y en colaboración con los consumidores.

Con independencia de su naturaleza y de su origen, la mayoría de NT siguen un patrón constructivo similar basado en cuatro estrategias identificadas por la retórica clásica: adición, omisión, transposición y permutación. Así, por ejemplo, la serie *Lost* incorpora en sus novelas y videojuegos nuevos personajes nunca vistos en la serie, y en sus webisodios y mobsodios muestran a los personajes ya conocidos en nuevas situaciones que complementan la historia principal. En otras palabras, estas adiciones completan los huecos narrativos que en el relato original desaparecen dentro de las elipsis lógicas de toda narrativa (p. 162). Los avances y recapitulaciones son mecanismos de compresión u omisión; la secuencialización sincronizada de distintas escenas en multipantallas es un ejemplo de transposición; por último, las parodias, *mashups* y finales alternativos creados por los consumidores pueden entenderse como permutaciones del original.

El quinto capítulo está dedicado a las transformaciones vividas por los consumidores. Desde la aparición de Internet y la difusión de la banda ancha las audiencias no solo están cada vez más fragmentadas sino que las nuevas generaciones pasan más tiempo delante de la pantalla del móvil o del ordenador que del televisor. Dicho con otras palabras, si las audiencias del *broadcasting* eran *media-centered* ahora se han convertido en *narrative-centered* (p. 221-222). Pero éste no es ni de lejos el cambio más importante. Si bien es cierto que la lectura y la interpretación de un mensaje es un proceso activo que requiere la cooperación del consumidor, en los últimos años la audiencia ya no se limita a encender y apagar el televisor o a cambiar de canal sino que produce nuevos contenidos “bajo las banderas del *remix* y la *posproducción*” (p. 222). Se trata, por tanto, de un cambio de actitud alentado por la digitalización de los contenidos, que los productores de NT, según Scolari, no deberían penalizar sino redirigir y utilizar a su favor.

El sexto capítulo se ocupa de una cuestión en apariencia más marginal pero de la que Scolari reivindica su importancia como una pieza más dentro del mundo narrativo; me refiero al *branding* y al *merchandising*, que puede manifestarse de varias maneras, desde la venta de licencias como una franquicia, pasando por el *product placement*, hasta los juegos de realidad alternativa (en inglés ARG) con los que se busca promocionar un producto a través de historias y experiencias, tales como *The Beast* o *I love Bees*. En el

capítulo séptimo, finalmente, Scolari se ocupa de los derechos de autor de los “prosumidores”, de la necesidad de fijar unos límites al concepto de transmedia y de las posibilidades de otra palabra de moda, la *gamification* (p. 296 y ss.).

El libro de Scolari tiene muchas virtudes: ante el caos semántico de los nuevos fenómenos, ofrece claridad con su propuesta de definición; ante la improvisación con que a menudo actúa la industria cultural, ofrece un plan y valiosos consejos para crear NT; ante la inestabilidad de los nuevos formatos, ofrece una taxonomía completa y ordenada en distintas especies. Sin embargo, quizá porque su cometido es más práctico que analítico, el autor evita algunas problemáticas que afectan de manera directa a las humanidades como los mundos narrativos y el trabajo sobre el mito, la relación entre texto e imagen, la idea de obra de arte total, la herencia de la retórica clásica y sus mecanismos de transformación, el análisis intertextual y algunos fenómenos afines, como la *imitatio*, la cita, el homenaje y la parodia, los momentos de hibridación genérica, la actitud de los artistas de vanguardia y sus prácticas *ready made...* Si se bordean todas estas cuestiones, o simplemente se mencionan brevemente al paso, es porque la tradición humanística es muy heterogénea y en ella también se puede encontrar mucha resistencia al estudio de la cultura de masas y, en general, del presente. El apego por el canon y por la literariedad, la actitud elitista que no permite un verdadero diálogo entre los llamados intelectuales y las masas, o simplemente la nostalgia por el pasado, que a menudo adquiere un tono apocalíptico, son fenómenos de sobra conocidos en los últimos cincuenta años.

*Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan* se sitúa en un terreno interdisciplinar y reelabora con inteligencia muchos de los hallazgos de la semiótica, la narratología, la literatura comparada, la sociología, la economía y la teoría de la comunicación. El resultado es un “libro polifónico” (p. 18) en el que se dejan oír las voces de los más de veinte expertos entrevistados y en el que el texto principal se alterna para predicar con el ejemplo con el resumen en forma de *twit*, la imagen y la infografía. Aunque no están convocados de manera explícita en este libro, los humanistas tienen mucho que aportar al estudio de las NT detectando nuevos objetos de estudio, poniendo a prueba sus teorías e inventando nuevos métodos de análisis.

## CONSELL EDITORIAL//

- |  |  |
|--|--|
| Bécard, Lorraine<br>(Université de Paris IV,<br>França)                | Janeiro Torres, Fernando<br>(Universitat Pompeu Fabra-<br>Espanya)     |
| Caputo Jaffé, Alexandra<br>(Universitat Pompeu Fabra,<br>Espanya)      | La Parra, Pablo<br>(New York University, Estats<br>Units)              |
| Castro Godoy, Jimena<br>(Universidad de Santiago de<br>Chile, Xile)    | Lévy, Gillian P.<br>(Northwestern University,<br>Estats Units)         |
| Chang, Clio<br>(Cornell University, Estats<br>Units)                   | Rametta, Valentina<br>(Università di Palermo, Itàlia)                  |
| Clariana Rodagut, Ainamar<br>(Universitat Pompeu Fabra,<br>Espanya)    | Rivoal, Solène<br>(Lycée Evariste Galois Beaumont<br>sur Ôise, França) |
| Gandul Galiano, Maximino<br>(Universitat Pompeu Fabra,<br>Espanya)     | Saccone, Daria<br>(Universitat Pompeu Fabra,<br>Espanya)               |
| Gómez Villar, Antonio<br>(Universitat Pompeu Fabra,<br>Espanya)        | Soto, Andrea<br>(Universitat Autònoma de<br>Barcelona, Espanya)        |
| Grosso, Chiara<br>(Universitat Internacional de<br>Catalunya, Espanya) | Wickberg, Adam<br>(Stockholm University, Suècia)                       |

## CONSELL CIENTÍFIC//

Brown Sartori, Rodrigo F.  
(Universidad Autónoma de Chile, Xile)

Cussen, Felipe  
(Universidad de Santiago de Chile, Xile)

Cusset, François  
(Université de Paris Ouest Nanterre, França)

Fernández de Rota, Antón  
(Universidade da Coruña, Espanya)

Mariscalco, Danilo  
(Università di Palermo, Itàlia)

Mazzone, Massimo  
(Accademia di Bella Arti di Brera di Milàn, Itàlia)

Ponce Cárdenas, Jesús  
(Universidad Complutense de Madrid, Espanya)

Primiero, Giuseppe  
(Universiteit Gent, Bèlgica)

Rosàs, Mar  
(University of Chicago, Estats Units)

Saccone, Serena  
(Università degli Studi di Napoli l'Orientale, Itàlia)

Sáez, Begonya  
(Universitat Autònoma de Barcelona, Espanya)

Silva, Víctor Manuel  
(Universitat de València, Espanya)

Wilhite, Valerie  
(Miami University, Estats Units)

