



La virtud en La dama de las camelias: tránsito entre literatura y ballet clásico

Alakxter Xiltaxter Oyola Villamizar

Artículo de investigación Especialista en Literatura Comparada

Tutor

Franklin Jhonatan Barreto Ordoñez, Magíster (MSc) en Estudios Latinoamericanos

Universidad de Antioquia
Facultad de Comunicaciones y Filología
Especialización en Literatura Comparada
Medellín, Antioquia, Colombia

2022

Cita	(Alakxter, 2022)
Referencia	Oyola, Alakxter (2022). <i>La virtud en La dama de las camelias: tránsito entre literatura y ballet clásico</i> [Trabajo de grado especialización]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Especialización en Literatura Comparada, Cohorte II.

Grupo de Investigación Lenguaje, Cultura y Sociedad.

Centro de Investigaciones y Posgrados Facultad de Comunicaciones y Filología.



Seleccione biblioteca, CRAI o centro de documentación UdeA (A-Z)

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes

Director: Pedro Antonio Agudelo Rendon

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Dedicatoria

Näj mäm Elda kuniskva trovoltig mere wanamume xilanchte pochlovikte, mookte, make, na wuananke zuunichka... y a todos aquellos que vienen de ella.

Agradecimientos

Al arte, a la danza y, especialmente, a quienes ven en la creación y las letras, un camino para escapar de este insomnio llamado realidad.

Tabla de contenido

Resumen	7
Palabras clave.....	7
Abstract	8
Keywords	8
Introducción	9
1. Planteamiento del problema	13
1.1. Antecedentes	14
2. Justificación.....	19
3. Objetivos	20
3.1. Objetivo general.....	20
3.2. Objetivos específicos	20
4. Problema de investigación	21
5. Hipótesis	22
6. Marco teórico.....	23
7. Metodología.....	25
8. Resultados e interpretación	30
8.1. Vestigios temáticos y axiológicos en <i>La dama de las camelias</i> : aportes a la modernidad.....	30
8.2. El tema y el valor de la virtud o la expresión de una máxima areté (ἀρετή)	36
8.3. La imagen y la palabra: huellas para los estudios comparatísticos	39
8.4. Un arquetipo o expresión de un máximo ideal de virtud: ἦθος (ethos) y πάθος (pathos) colectivo e individual	46
8.5. El principio de la καλοκαγαθία (Kalokagathia) en el realismo de la obra literaria y la obra dancística.....	50
8.6. Cambios y permanencias en medio de las crisis en la Literatura Comparada y el ballet....	54

Conclusiones61

Referencias63

Webgrafía67

Anexos.....68

Siglas, acrónimos y abreviaturas

F.N.	Foco Narrativo
F.C.	Foco Coreográfico

Resumen

Actualmente, la Literatura Comparada abarca grandes campos de estudio; muchos de ellos cobijan investigaciones entre literatura y otras artes o áreas del conocimiento humano. Precisamente, este artículo se concentra en comparar el tema de la virtud entre la obra literaria La dama de las camelias, de Alejandro Dumas (hijo) y el ballet del mismo nombre, coreografiado por John Neumeier, para el Teatro Académico Estatal Bolshoi de Rusia. Se parte de la hipótesis de que en ambas obras se presenta y se mantiene un modelo, arquetipo o ideal de la mujer para la modernidad. Margarita Gautier encarna la mujer con discurso y voluntad. Por encima del rol que cumple en una sociedad que la determina como una simple cortesana, ella representa un ideal de belleza física y espiritual, es el centro de un ἦθος (ethos) y un πάθος (pathos) singular y colectivo y termina encarnando el sacrificio y la abnegación por una idea de amor sincero y empeño de su palabra. Tanto el personaje literario como el dancístico constituyen la expresión y el contenido de un rol actancial que modifica el imaginario social, sentando las bases de una nueva forma de ser y de proceder de la mujer con representación de su voluntad.

Palabras clave: Virtud, mujer, ideal, arquetipo, belleza, literatura, ballet.

Abstract

Nowadays, Comparative Literature Studies encompasses wide fields; many of them cover searches between literature and arts or other human area of knowledge. Precisely, this scientific article focuses to compare the topic of virtue between the novel *The Lady of the Camellias*, by Alexander Dumas (son) and the ballet with the same name, choreographed by John Neumeier, for The Bolshoi Theatre of Russia. The main hypothesis is that both artistic works are represented and kept as a model, archetype, or ideal of women for modernity. Margarita Gautier embodies the woman with discourse and will. Besides the role that she has in that society that determines such a merely courtesan, she represents the main ideal of physical and spiritual beauty; she is the place of representation of a singular and collective ἦθος (ethos) and πάθος (pathos), and she embodies the sacrifice and abnegation for an idea of true love and pawn word. Such the literary character as the dancer makes up the expression and content of an actantial role that modifies the social imaginary, laying down the field of a new way to be and act as a woman with her representation of will.

Keywords: Virtue, woman, ideal, archetype, beauty, literature, ballet.

Introducción

La novela *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas (hijo), es la más importante de sus obras literarias. Está situada en 1848, justo entre el Romanticismo y la Modernidad; es una obra que está marcada en el ámbito literario por el *realismo* y el *naturalismo*. Por otro lado, el ballet del mismo nombre fue creado por John Neumeier en el 2015, para el Teatro Nacional Bolshoi, precisamente durante el esplendor del Ballet Neoclásico. Ambas obras comprenden el objeto de interés para este estudio de literatura comparada, el cual busca demostrar que, tanto en la obra literaria como en la obra de ballet, se presenta la construcción del ideal de virtud del nuevo arquetipo de la mujer de la modernidad.

Así como Raymond Trousson (citado en Naupert, 2003, p. 123) encontró que Prometeo es símbolo del pensamiento progresista, igualmente, en Margarita Gautier se encuentra que hay un intento de simbolizar el modelo o arquetipo de una mujer de la modernidad: una mujer con discurso propio. Antígona, Hécuba, Electra, son personajes literarios que conforman *temas*¹, Raymond Trousson conviene con otros teóricos en ubicarles dentro de la noción *Stoffgeschichte*; con esto, adopta para su análisis lo que Pichois y Rousseau (citados en Naupert, 2003, p. 130) denominan personajes literarios. Estos juntan arquetipos sociales y profesionales con los psicológicos; ejemplo: el loco, el misántropo, el avaro, la prostituta, etc. *La dama de las camelias* enseña, con el personaje de Margarita Gautier, otro de esos personajes literarios que se comprende como arquetipo, no precisamente de la cortesana, sino más bien, de un tipo de mujer virtuosa, con discurso propio: la heroína.

No es que una figura, un mito o una fábula tengan que mantenerse incólumes, tanto diacrónica como sincrónicamente; ya lo explicó Manfred Beller que "la transición a la Era Moderna no requiere necesariamente al gran héroe mítico" (citado en Naupert, p. 118). El tema (como

¹ El término que en Literatura Comparada se utiliza es *Stoff*, de ahí la preferencia por la *Stoffgeschichte*. Esta la comprende Raymond Trousson, Elizabeth Frenzel y Manfred Beller, como *Tematología*, muy significativa para una metodología como esta de Literatura Comparada. La adscripción a esta tendencia de pensamiento estriba en la idea de que la búsqueda comparativa se formula desde el cómo dos o más obras literarias, dancísticas, teatrales, musicales o plásticas, pueden llegar a dar forma a un contenido que transversaliza el pensamiento y la creación estética. Desde luego, el examen aquí es solamente en el ámbito de la literatura y el ballet.

contenido) se adapta a la expresión del género y la disciplina artística. Tal adaptación es una forma de evolución, en la que sucede toda una serie de reinterpretaciones temáticas; ejemplo de esto: la guerra, el amor abnegado, un ideal, un arquetipo, etc. Trousson asocia la noción *Die Stoffgeschichte* (figurativos o abstractos, tales como: el océano, la montaña, un animal; o un sentimiento, una idea, respectivamente) a arquetipos (citado en Naupert, 2003, p. 90), una noción del psicoanálisis de Carl Jung, acuñada por S. Jeune, quien clasifica los temas en: legendarios (Ulises), mitológicos (Medusa), bíblicos (Jesús), literarios (Emma Bovary), históricos (Napoleón), sociales (el loco), profesionales (el juez).

Hay que señalar que este análisis comparatista adopta algunos elementos de la estética comparada y la semiótica, dado que los dos objetos estudiados, la obra literaria y la obra dancística, tienen diferentes formas de enunciación; sus recursos atienden a la naturaleza misma del arte que les corresponde. Muy seguramente, tal estudio llegará a proporcionar algunas respuestas a la historia de las ideas, y con esto, se fortalecerá aún más el campo de la literatura comparada en el escenario hispanohablante. Por supuesto que, permitir luces en la historia de las ideas, lleva a tomar una posición teórica a favor de lo que Manfred Beller buscaba con sus experimentos y teorías, esto es, fundamentalmente, realizar estudios comparativos literarios para robustecer los campos denominados en lengua alemana *Ideengeschichte*, o historia de las ideas y *Geistesgeschichte*, o historia del espíritu (citado en Naupert, 2003, p. 105). Este análisis busca también robustecer tales campos, pues asume a la obra literaria y la obra dancística como productos estéticos que contienen ideas, emociones, sentimientos, en suma, formas de vida².

La Literatura Comparada contemporánea tiene muchos campos de investigación, ricos en expresiones, pero también en problemáticas, dadas las condiciones del mundo moderno, un escenario donde la obra de arte ya no está cifrada y anclada en un lugar de culto. El arte está aquí y allá. En los inicios de esta disciplina, autores como Paul van Tieghem visionaban que la literatura comparada alcanzara una panorámica mucho más amplia, aunque se limitaban los análisis por temor a la hibridación de los métodos y los conceptos. De todas formas, con el tiempo se buscó

² El nivel Formas de vida pertenece a las estructuras profundas que la semiótica de la Escuela francesa desarrolló. Jacques Fontanille, luego que su maestro Algirdas Julien Greimas produjera los esquemas de análisis elemental en semántica estructural y semiótica generativa, completó dichas investigaciones, contribuyendo con tres niveles más de pertinencia; a saber: Formas de vida, Estrategias de vida y Escenas prácticas (Fontanille, 2013, p. 74).

abrir la mirada comparatista a nuevas corrientes, ideas, obras, etc., con tal de garantizar un suelo más fértil al campo disciplinar; no en vano la aparición de corrientes como el Petrarquismo, el Humanismo, el Manierismo, el Romanticismo, el Realismo, denoten una posición estética frente al mundo (Vega y Carbonell, 1998, p. 65).

No es una exageración equiparar a *La dama de las camelias* con *Madame Bovary*. El parentesco no es por unos simples elementos temáticos; es que ambas obras, “instauran el feminismo literario del siglo XIX y XX” (Asensi Pérez, 1998, p. 370). En estas obras como en muchas otras, ocurre, como normalmente tiende a ocurrir, una suerte de “reencarnación temática”. Sobre esto asevera Yves F.-A. Giraud, el *Stoff* aparece como un objeto de igual valor en cualquier campo de la expresión estética (1970, p. 970). Una cosa es la reencarnación de un mito (tema) en distintas expresiones estéticas, y otra cosa es cómo influye un personaje prototípico o arquetípico en una obra literaria y luego en una dancística o cualquier otra manifestación humana.

Desde luego, la expresión y el contenido son muy importantes para el esclarecimiento de los contactos y las influencias. Los análisis requieren del esclarecimiento de estos medios, como también requiere de la estructuración de un adecuado marco teórico y metódico. Por ello, resulta tan pertinente el trazo categorial, ya que con las categorías se lleva a cabo la investigación desde un principio hipotético deductivo. Para la investigación en la literatura comparada estas categorías comprenden instrumentos mentales de análisis, guías para la observación, para describir el objeto y hacer posible la comparación de objetos examinados, señala Douwe Wessel Fokkema (citado en Vega y Carbonell, 1998, p. 106).

En este orden de ideas, Giraud afirma que "estudiar un tema solo tiene sentido si nos esforzamos en rendir cuentas al mismo tiempo de su difusión en las artes plásticas, en la historia de la música, en la vida social y en las obras literarias" (citado por Manfred Beller, en Naupert, p. 113). Esto es cierto, si se tiene en cuenta que los temas evolucionan de manera directa o indirecta; devienen en distintos modos de expresión y en diferentes artes, por esta razón se conviene con la idea de que es necesario implementar el método comparativo de forma “diferenciadora en lugar de sumaria” (Naupert, 2003, p. 35). Saber distinguir las diferencias es reparar en la *aspectualidad* de las obras, su manifestación estética, en la cual subyacen los temas, el contenido. Siguiendo con la cuestión de los préstamos, Giraud afirma que estos ya eran una realidad en la Antigüedad, “algunas

piezas de esculturas, frescos, mosaicos de la época romana y helénica son prueba de la popularidad de la fábula de Apolo y Dafne” (citado por Manfred Beller, en Naupert, p. 114). Es de aclarar, sin embargo, que la actualización temática se da de acuerdo con unas condiciones materiales y estructurales del entorno social, histórico y político del momento.

Todo esto deja entrever la filiación conceptual y metodológica del presente estudio, en el que la lectura e interpretación de los materiales de análisis se realiza considerando los aportes de la tematología, entendiendo este ejercicio no solo desde la evolución de un tema, como señala Raymond Trousson, sino en “la durabilidad o permanencia de dicho tema” (citado en Naupert, 2003, p. 33). Por consiguiente, en *La dama de las camelias* interesa mostrar los cambios y las permanencias, tanto de un tema o más, un argumento, un motivo, un arquetipo, una fábula, un mito, o una leyenda, y, especialmente, las razones de dichas transformaciones.

1. Planteamiento del problema

Esta propuesta busca hacer un artículo académico. El tema de interés investigativo es la idea de la virtud en la mujer del siglo XIX y XX representada en la obra literaria “La dama de las Camelias”, de Alexandre Dumas y su representación en el Ballet Clásico de la Academia del Teatro Nacional Bolshoi de Rusia. Esto porque fundamentalmente se comprende esta temática desde la óptica del ejercicio de la Literatura Comparada como relación; relación crítica y reflexiva que propende por nuevas lecturas de mundo y experiencias estéticas. Sin lugar a dudas, esta comprensión obedece a que se sigue que la literatura comparada es ante todo idea; es decir, “resultado de la reflexión crítica del intérprete” (Maestro, 2008:17). Como filósofo hay un interés profundo en las ideas, y la idea de la virtud es, quizás, una de las más importantes en la historia de la humanidad, pues no solo subyace en los paradigmas cognitivos y potestativos, sino también en los volitivos y deónticos.

En este sentido, la Literatura Comparada resulta oportuna cuando se tienen intereses en dos prácticas generadoras de significados como la literatura y la danza. Por mi formación como académico (escritor) y artista (bailarín), estudiar una obra, que ha estado representada en diversas expresiones, es un camino de apertura, con el que pueden llegar a surgir muchas lecturas para el enriquecimiento del debate académico y artístico. Al tomarse la Literatura Comparada como “comparación de esta con otras literaturas o de esta con otros ámbitos de la expresión humana” (Vega y Carbonell, 1998:89), se asume la responsabilidad de lograr un tratamiento analítico de los elementos constitutivos, con los cuales la obra literaria se constituye, y así entonces, influye en la concepción coreográfica. La literatura y el ballet de los siglos XIX, XX y XXI están inmersos en una tensión entre realismo e idealismo. Es en este escenario social, político, económico y cultural, en el que la novela de Dumas nace, tal y como señala Arnold Hauser, en medio de un máximo de “tensión dramática” (Hauser, 2009:263), o mejor aún, en el más alto realismo; a diferencia del ballet coreografiado por John Neumeier, que surge en las pléyades del más exquisito idealismo. Y exquisito porque la música de este ballet, hecha por Frédéric Chopin, también resulta en extremo deliciosa y sutil; expresión de un máximo virtuosismo creador.

1.1. Antecedentes

Trabajos comparativos entre otras disciplinas artísticas y la novela *La dama de las camelias* son pocos. De hecho, son escasos también los trabajos sobre la danza y su relación con otros ámbitos artísticos, como la literatura. Las razones saltan a la vista, entendiendo que el conocimiento, la ciencia y la filosofía (por no hablar de otros orbes) han estado bajo la potestad y el dominio masculino. Un dominio que, como señala Margarita Tortajada Quiroz, “ha identificado a la danza con las mujeres; siendo esta una actividad subjetiva, improductiva y propia para débiles” (Tortajada Quiroz, 2001, p. 9).

Aún hoy, en muchas aulas de clases del medio de la literatura comparada, la estética, la historiografía, la semiótica, se discurre muy poco sobre la danza. Los temas giran en torno al arte, la experiencia estética y la obra, tanto en la arquitectura, como la música, la plástica, la literatura, la fotografía, el cine, etc., pero cuando la mirada atisba alguna manifestación donde el cuerpo aparece en todo su esplendor y desembrague kinésico, ahí rechinan los frenos de esa gran locomotora del conocimiento y se vira la mirada para otro lado. ¿Por qué? Son múltiples las razones, pero una de las que más revelan el sesgo académico, es la que vuelve a dar Margarita Tortajada Quiroz, “el discurso racionalista de la ciencia no ha reconocido la importancia del actuar corporal porque no lo reconoce como fuente de conocimiento y de poder” (2001, p. 14). En la danza se ve una representación fútil del entretenimiento y una huera diversión; simple explosión de la energía vital del movimiento corporal. De ella la antropología ha dicho que “ofrece una extraordinaria posibilidad de descargar por vía motora tensiones psíquicas, y dar expresión a sentimientos de agrado y desagrado mediante la activación del instrumento primario, es decir, el cuerpo humano” (Dittmer, 1954, p. 133). El cuerpo es visto, en muchos casos, como instrumento primario; sus efectos, raras veces considerados, hasta tanto no llegó el psicoanálisis y escarbó en las profundidades de la mente. El cuerpo, básicamente, fue entonces el lugar de reacción de la actividad psíquica, donde en sus distintas zonas se canalizaba toda la actividad de la pulsión fetichista, por ejemplo, (Freud, 1992, p. 144).

Paul Valéry es otro pensador que, al igual que el etnólogo Kunz Dittmer, ve en la danza una actividad motora que expresa emociones. En esta oportunidad señala, desde una reflexión un tanto lacónica:

El hombre se dio cuenta de que poseía más vigor, más flexibilidad, más posibilidades articulares y musculares de las que necesitaba para atender a las necesidades de su subsistencia, y descubrió que algunos movimientos le procuraban, por su frecuencia, secuencia o amplitud, un placer que podía conducirle hasta una especie de embriaguez tan intensa en ocasiones que solamente el agotamiento total de sus fuerzas, una suerte de éxtasis del agotamiento, podía poner fin al delirio, al desenfreno de gasto motriz (2016, p. 10).

La danza, como el ballet, va más allá de una simple forma expresiva de emociones y sentimientos. Tanto en las pautas de comunicación cotidiana, como en las pautas de comunicación interpretativa en la escena, los sujetos alcanzan la condición de miembros de ese reducto social, en tanto consiguen dominar las mismas pautas de comunicación, con esto logran incorporarse al entramado social o colectividad (Birdwhistell, 1970, p. 18). No es simple y llanamente, como asevera Valéry, que “el bailarín cree un estado excepcional, un estado que sería solo acción, una permanencia construida y apuntada gracias a una producción incesante de trabajo” (Valéry, 2016, p. 17), el bailarín crea una semiosfera³ donde se materializa la obra, pero la obra de arte, una obra cuyos materiales son el cuerpo humano (sus gestos, movimientos coordinados e intencionados), el espacio, el tiempo, el ritmo (con música o sin música, mejor aún, la sonoridad), y la escenografía. Todo esto último lo constituye la coreografía, la cual “consiste justamente en inscribir figuras en los cuerpos de los bailarines, como se hace de ordinario sobre objetos, y son siempre esos cuerpos danzantes los que manifiestan el principio de resistencia y de permanencia propia del nivel objetal” (Fontanille, 2016, p. 54). El cuerpo aquí, como el de la heroína, es un lugar de inscripción.

Aclarado lo anterior, hay que indicar que este capítulo no es un plañido por esa situación. Lo que se busca aquí es presentar al lector un balance somero de algunos trabajos que sí han concentrado su atención en la obra *La dama de las camelias*, tanto en lo literario, como en la adaptación de otras disciplinas artísticas, como el ballet, la ópera o el cine, por ejemplo.

³ Los gestos y los movimientos técnicos y dancísticos se constituyen como símbolos; esto es, como estructuras sígnicas, cuyos anclajes no son necesariamente emociones o sentimientos, sino también ideas, conceptos, abstracciones (Lotman, 1996, p. 101).

Es preciso decir que hay varias obras literarias de las que se han inspirado la pintura, la música, el teatro, el cine y, por supuesto, la danza. Sin lugar a duda, el trabajo que más aciertos ha dado en los análisis comparativos entre literatura y danza ha sido “De la literatura al ballet: del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha al ballet Don Quijote”, de Laura María Velásquez Cadena. Este trabajo básicamente busca presentar las relaciones entre la literatura y el ballet, en una comunión donde el ballet asume algunos elementos narrativos de base para el montaje coreográfico. Con ello es que se consigue la identificación temática de la pieza dancística con la obra literaria. No es solamente la adopción de un nombre, es más bien, una *adaptación* para surtir otros efectos de sentido, que mantienen ciertas permanencias temáticas y actanciales.

En este mismo trabajo, la autora presenta varios ejemplos de ballets que han hecho adaptaciones con obras literarias; tal es el caso de La bella durmiente del bosque, de Charles Perrault; El lago de los cisnes, una leyenda celta de la cual se ha hecho la más famosa adaptación al ballet; Giselle, basado en l'Allemagne, de Heinrich Heine; Romeo y Julieta, de William Shakespeare. Todas estas adaptaciones, porque así se denominan en el discurso dancístico, procuran ciertos grados de fidelidad para con episodios importantes de la obra de referencia. Sobre los episodios, más adelante, en otro capítulo, se discurrirá, pues no son más que hitos semionarrativos que fungen como sostén para el cometido de la adaptación dancística.

El trabajo “Lo fantástico y la identidad femenina en el ballet Giselle, una relación indirecta con la literatura”, de Isabel Segura Moreno, también presenta varios elementos de interés. Aquí la atención se centra en identificar las convergencias y divergencias entre los textos literarios de base y el ballet realizado por Jean Coralli y Jules Perrot. El elemento fantástico, asevera la autora, es el eje principal de convergencia, en este se sostienen los roles temáticos y los roles actanciales. Los mismos personajes del ballet están contruidos desde esa óptica de aparición fantástica y experiencia real. Un factor importante en la literatura, y la influencia hacia otras disciplinas artísticas (especialmente en el siglo XIX), deviene por “la relación directa con su presente, su sentimiento de la vida y sus propósitos vitales” (Hauser, 2009, p. 247). La literatura aquí cobra un sentido social; se asume como filtro de las experiencias sociales y así se vierte en sus afluentes narrativos.

Qué más cierto que el carácter testimonial de la obra de arte literaria. Como obra, es una huella, como referente es deixis temática y axiológica; la obra literaria es, dice Franco Rella, escritura que tiene una doble verdad, testimonio y presencia de lo pasado (2010, p. 84). Así también sucede con la danza, la música, la ópera, el teatro; estos integran valores, los adaptan y los transforman en espacios de sentido con pretensiones de ajustabilidad a lo que ha sido. Tales ajustes son sostenes semánticos y temáticos que las artes buscan garantizar; son una suerte de fidelidad con el original, sea este una *obra literaria* o una obra de otra disciplina desde donde se establece la referencia de enunciación.

En fin, sobre este último punto trata un trabajo titulado “Ballet y tradición clásica: el diálogo entre las artes y la literatura”, de Eliana Miranda Cancela. En esta oportunidad, la autora demuestra que las relaciones entre las artes son un sostén de recepciones y pervivencias, más que de dominios o copias con originales. Lo testimonial de la obra, en una relación disciplinar, estriba en que, como en los repertorios dancísticos cubanos, que han adaptado obras literarias, sucede un diálogo disciplinar. Diálogo que surge de la influencia de la lectura narrativa y las constantes necesidades semionarrativas de la expresión corporal. Es así como se han construido muchos ballets en Cuba, como adaptaciones de obras literarias, ballets que deben su argumento a autores grecorromanos. Con esto pareciera ser cierta esa especie de sentencia filosófica de Michel Serres, “que no hay nada en el conocimiento que no haya estado primero en todo el cuerpo, cuyas metamorfosis gestuales, posturas móviles, evolución misma, imita todo cuanto lo rodea” (2011, p. 77).

También el tema de la imitación kinésica hace brotar muchas discusiones en la crítica dancística y la producción estética. Desde la época de Juan Jorge Noverre, con sus “Cartas sobre la danza y los ballets”, de 1759, se ha buscado tal mimesis. Esto es un punto crucial de crítica y reflexión sobre el papel de la danza como simple imitación temática y discursiva. Paradójicamente, Noverre asevera que no es que la danza o el ballet sean simple imitación de argumentos e historias de otras disciplinas, aunque manda que la composición coreográfica “sea una pintura viviente de las pasiones, costumbres, usos, ceremonias y vestimenta de todos los pueblos de la tierra” (1946, p. 68).

¿En qué queda entonces la creación dancística? ¿Simple adaptación o construcción estética desde otros lenguajes? Algunas respuestas para esto se pueden encontrar, en parte, en el trabajo

“Análisis de la presencia literaria en el ballet romántico: Giselle el efecto de la literatura en la puesta en escena”, de Abigail Villagrán Mora. En esta investigación se toman en consideración *las presencias*, los rastros de épocas e influencias que quedan en las obras artísticas. La autora denomina presencias a todas aquellas huellas temáticas que de la literatura del siglo XIX hacen ósmosis con el ballet romántico. Fundamentalmente, todos los contenidos de las obras de ballet están fundados en temas literarios, también la construcción de ideales en los roles sociales son fruto de influencias. De la literatura emergen visiones de estos roles hacia artes escénicas como el ballet; así entonces, elementos como la eterealidad, la evanescencia y la pureza, propios de los personajes literarios, pasan a ser elementos que caracterizarán al modelo de mujer social, pensando, por ejemplo, en el caso de *La dama de las camelias*.

Muy seguramente existan más trabajos de literatura comparada en este campo, pero por cuestiones metodológicas y alcances de este estudio, resultan suficientes tales referentes. Especialmente, cuando, en las búsquedas y rastreos de fuentes secundarias, tales referentes no conciernen ni a la obra literaria de estudio ni al ballet en contraste.

2. Justificación

La propuesta responde a un interés teórico que se subsume en los estudios comparativos entre literatura y danza. Tal interés, a partir de la hipótesis de que tanto la obra literaria como la obra dancística representan la construcción de la idea de la máxima virtud en el modelo de la mujer de los siglos XIX, y posteriormente, XX, la modernidad. Se construye una nueva idea del rol de la mujer en su papel social, político, económico y cultural. La dama de las camelias, con el personaje de Margarita Gautier, es una muestra de tal sospecha que se buscará estudiar para verificar la validez o el desacierto. Sobre esto último hay que aclarar que se sigue la idea de Paul Van Tieghem, de que los análisis en literatura comparada deben procurar concentrar la atención “en el estudio de fuentes e influencias, préstamos e imitaciones, de las relaciones bilaterales entre literaturas” (Tieghem, citado por Vega y Carbonell, 1998:44). Adicionalmente a esto, además de relaciones entre literaturas, también las relaciones entre literatura y otras artes como, por ejemplo, la danza. Pareciere que de la literatura emanaran ideas, temas, personajes y hasta valores estéticos hacia otras expresiones artísticas. La danza, sin lugar a dudas, se ha apoyado en repetidas ocasiones en la literatura. Por ello es necesario estudiar esas relaciones, pues han sido pocos los estudios sobre estas temáticas y relaciones, aun cuando significarían un importante acierto para la comprensión de la primacía de la influencia del logos sobre la praxis, o mejor aún, del discurso lingüístico sobre el discurso kinésico. En esta oportunidad, tal discurso, se presenta como un verdadero órgano en perfecta armonía, al tratarse de coordinación y dinámica rítmica, tal cual se arriesga a aseverar Paul Valéry cuando dice que la danza “es un arte que surge de la vida misma, pues no es sino la acción del conjunto del cuerpo humano” (Valéry, 2016:10). Prácticamente, una investigación así, supone apertura para el campo de análisis y reflexión que aseguran nuevas miradas y lecturas sobre el papel de la literatura como agente de modalización de las artes en general.

3. Objetivos

3.1. *Objetivo general*

Demostrar que tanto en la obra literaria “La dama de las camelias”, de Alejandro Dumas, como en la obra del mismo nombre, representada por el Ballet Clásico de la Academia del Teatro Nacional Bolshoi de Rusia, se presenta la construcción del ideal de virtud del nuevo papel de la mujer del siglo XIX, y posteriormente, XX.

3.2. *Objetivos específicos*

- Describir los cambios y las permanencias temáticas de una obra literaria y una obra dancística
- Analizar con los elementos de la tematología las relaciones e isotopías semánticas y temáticas de una obra literaria y una obra de ballet
- Comparar los hitos semionarrativos de la obra literaria con los de la obra de ballet

4. Problema de investigación

¿Qué configuración discursiva y temática consigue el personaje de Margarita Gautier, de la obra literaria *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas (hijo) y la obra de ballet del mismo nombre, del coreógrafo alemán *John Neumeier*?, y ¿cómo se develan los cambios y las permanencias temáticas y discursivas del desembrague enunciativo del personaje de ambas obras?

5. Hipótesis

La dama de las camelias, tanto la novela como la obra de ballet, presenta un modelo, arquetipo e ideal de la mujer para la modernidad, esto se demuestra en el desembrague enunciativo literario y en el desembrague semioquinésico de la obra de ballet clásico.

6. Marco teórico

Los ejes conceptuales de referencia aquí son tres: 1) la idea de la máxima ἀρετή (virtud) como estructura basilar del ἦθος (ethos) y πάθος (pathos) de la mujer del siglo XIX y XX; 2) el principio de καλοκαγαθία (Kalokagathia), con el que se erige la enunciación enunciada (Courtés, 1997:356) del personaje principal de la obra, tanto literaria como dancística, Margarita Gautier; y 3) las nociones de danza y literatura como manifestaciones de expresión y contenido de valores y significados espacio-temporales. El primer eje se analiza desde los aportes teóricos e históricos que da Werner Jaeger desde los estudios realizados a la cultura nicho de tal concepto: el mundo helénico. Sobre esta resulta de vital importancia el acierto sobre tal ideal como núcleo de una “paideia de lo bello y la máxima búsqueda de la realización del sujeto mismo” (Jaeger, 1992:538).

Entre muchas acepciones que tuvo la idea de la máxima areté en la búsqueda del ideal de vida griego, la consecución de la libertad como principio general, fue quizás, el más importante. En este sentido, también la obra literaria y la obra dancística expresan esa tendencia de la voluntad rectora del actante de la enunciación (Greimas, 1989:76) Margarita Gautier; ella representa una voluntad emancipadora. El segundo eje también se analiza desde la perspectiva histórica del concepto Kalokagathia presentado por Jaeger, solo que de la mano con la idea hegeliana del arte como presentación bella de la realidad prosaica a través del milagro de la idealización (Hegel, 1976:216). Finalmente, el tercer eje, se analiza desde las apreciaciones de: Juan Jorge Noverre, quien señala que la danza consiste en escenificar el carácter heroico del personaje trágico (1946:42); y los acercamientos de Paul Valéry, quien indica que la danza, al igual que el poema, es dicción, enunciación, porque está en acto y supone la creación de un estado o forma de ser (Valéry, 2016:23).

A guisa de complemento, el esbozo de un trabajo comparativo entre literatura y danza atiende a querer ampliar las bases analíticas y los estudios multidisciplinarios. Las ideas y los conceptos del entendimiento, del juicio moral y estético (como la virtud), se hallan reproducidos en cualquier práctica de sentido. En el arte no habría posibilidad de excepción; al contrario, no es vano pensar que un concepto como este último esté en tránsito en las diferentes formas de expresión artística sin indicar los modos de concepción con los que actúa en los dispositivos discursivos.

Precisamente, esto es lo que sucede cuando este está en la literatura y en el ballet clásico; en ambos campos logra manifestarse, ya sea para dar cuenta del mundo ideal o del mundo real con el que se da la experiencia existencial.

La obra literaria de Dumas presenta el personaje de Margarita Gautier como un modelo de mujer, la mujer en la que se encarnan valores antinómicos. A simple vista, el antes y después de lo que denota y connota el ser-mujer para una sociedad en la que esta está relegada a una suerte de deixis masculina. El ideal de virtud o ἀρετή, concepto vetusto que en la Grecia Clásica funcionaba como “vector de la Paideia del hombre libre” (Jaeger, 1992:421), subyace en ella como experiencia liberadora, opuesta al ethos y pathos que la convención social del siglo XIX le atribuía a ella, la mujer. La representación del Bolshoi maximiza el virtuosismo del personaje de Gautier. Aunque hay unos ligeros cambios en la enunciación enunciada y las escenas prácticas, se conservan tres características del personaje: belleza, virtud y voluntad. En su desembrague discursivo también acontecen ciertas similitudes, pero es el factor belleza física y espiritual el que define la apercepción de los personajes que interactúan en las escenas prácticas de las dos obras; allí, la belleza es como señala Santayana, un elemento emocional, un placer que en modo alguno se considera como cualidad (1999:58). El ballet del Bolshoi muestra a la protagonista como un personaje virtuoso no solo en lo paradigmático sino también en lo sintagmático; la intérprete de dicho personaje, Svetlana Zakharova, bailarina rusa de excepcional desenvolvimiento técnico y escénico, vivifica todo el valor simbólico de la Dama de las Camelias exultante y liberada del yugo masculino, social, político y económico y el potencial técnico de la danza clásica, con la que un personaje como este se ejemplifica en el máximo ideal.

7. Metodología

La dama de las camelias (obra literaria/obra dancística) es un objeto de estudio interesante para la Literatura Comparada y la Literatura General porque permite comprender cómo funcionan las relaciones dialécticas entre un campo disciplinar artístico y otro; en este caso, entre literatura y danza. Son pocos los trabajos de esta naturaleza, pero resultan esclarecedores de los dominios e injerencias que uno pueda ejercer con respecto al otro o viceversa. Importa aquí, especialmente, el tema. El tema como factor de comparación, aun reconociendo que hay otros elementos metódicos con los cuales realizar el análisis comparativo, y esto porque, al centrar el interés en las relaciones dialécticas, se le ubica fundamentalmente en la comprensión de la vida de un tema (su constancia en el tiempo y en el espacio), tanto en una esfera diacrónica como en una sincrónica.

Desde luego, en esta parte solo se abordará la diacronía, entendiendo por esta un “estudio de corte longitudinal, que evalúa la procedencia y la pervivencia de los motivos y los temas con los que una obra se sustenta” (Frenzel, citada por Naupert, 2003, p. 36). De esta manera, la obra literaria de Alejandro Dumas (hijo), *La dama de las camelias*, mantiene un propósito discursivo similar con el ballet coreografiado por John Neumeier, *La dama de las camelias*, del Teatro Bolshoi de Rusia. Este último, un ballet en un prólogo y tres actos, representado ciento sesenta y siete años después, es decir, desde 1848 (la obra literaria) hasta 2015 (estreno del ballet por el Bolshoi). Es menester aclarar que durante todo el siglo veinte este ballet, como la adaptación titulada “*La Traviata*”, también fueron montados. Sin embargo, para la versión dancística analizada, se decidió tomar la del Bolshoi por su ejemplar desarrollo. Con esto se puede prever que tantos años suponen cambios, pero también permanencias. De esto se ocupará en gran parte el trabajo.

Por supuesto, para un análisis comparativo así, se requiere un método y una metodología que cobije literatura⁴ y danza a la vez. Cada una demanda de una lupa distinta. No se pueden

⁴ En materia literaria resultó muy pertinente la clasificación de Manfred Schmeling. Básicamente, presenta cinco tipos de comparación: 1) comparación monocausal, basada en la relación directa genética entre dos o más miembros de la comparación; 2) comparación extraliteraria, donde se compara la obra con factores sociales, políticos, ideológicos, etc., es fundamental aquí una posición analítica y reflexiva de la recepción; 3) comparación por analogías de contextos, no solo se tiene en cuenta contextos intraliterarios (historia de los motivos) o relaciones interliterarias, fundadas en contactos, sino en los trasfondos extraliterarios, donde se esclarecen los intereses políticos, sociológicos, histórico-

estudiar los elementos constitutivos y discursivos del ballet con los de la literatura porque son dos lenguajes diferentes, aunque compartan un *nexo temático* en común. Lo que sí se analiza de manera transversal a los dos campos artísticos es el tema, y se decide utilizar este término dado que es más abarcante; “el tema subsume no solo argumentos que sirven de base para relatar acciones y crear entramados narrativos, sino también un sinfín de ideas, problemas, sentimientos, conceptos abstractos como la amistad, la muerte...” (Naupert, 2003, p. 22), y en ese orden de ideas, conceptos como virtud, belleza y amor abnegado. Estos últimos, especialmente el concepto de virtud, como máximo exponente temático que transversaliza los dos fenómenos artísticos.

Hay que decir que, a simple vista, *La dama de las camelias*, al ser una de las obras que inaugura la modernidad en la literatura, no solo plantea el tema de la prostitución, sino que también instaaura un nuevo paradigma de rol actancial, *el modelo de la mujer moderna*, cuyo discurso demuestra la apropiación de la voluntad y la expresión.

El lector puede notar que lo anterior abre un panorama de análisis que contempla conceptos y métodos de la estética de la recepción, y esto, porque se busca redescubrir problemas antiguos y nuevas percepciones. Así mismo, se sigue un enfoque epistemológico con fuerte acento historicista y social. Se atiende al hecho de que la emergente literatura de la modernidad “comenzó como expresión de una época de dura lucha interna por la existencia” (Hauser, 2009, p. 254). En esta se manifiestan no solamente los ideales contra el romanticismo sino también un prototipo de héroe que, como asevera Arnold Hauser, “padece la desilusión y el dolor cósmico, está enajenado del mundo y su soledad es una renuncia a la realización de su ideal, siente desprecio por la sociedad, y yace en medio de un desesperado cinismo por las normas y convencionalismos” (2009, p. 252). Todos estos elementos están en la heroína o la denominada agente del relato, como señala Tzvetan Todorov sobre las reglas de acción de los agentes narrativos (citado por Barthes, 2001, p. 175). El personaje de *Margarita Gautier* es así, creación y tematización de la identidad femenina en el discurso literario; el uso y las funciones que le dan la obra literaria y la dancística, obedecen a una suerte de “correspondencia entre las artes” (Souriau, 2016, p. 14), donde los préstamos y correlatos funcionan como discursos estéticos con lenguajes propios, pero de ideas temáticas en común.

culturales y de visión de mundo; 4) comparación estructuralista, que se detiene en la expresión formal de la obra; y 5) comparación mediante una crítica literaria, en la cual se analizan desde los niveles de la descripción, la interpretación y la valoración, todos los componentes de las obras comparadas” (1984, p. 20-27)

Ahora bien, el método de este análisis es tematólogo. Por tanto, sugiere el foco de atención sobre la temática. La relación comparativa es por antonomasia el método de la Literatura Comparada y en el ejercicio de establecer relaciones entre temas o motivos, esta recibe de la tematólogía aportes valiosos para proponer los nexos de sentido y significación entre los materiales de análisis. Junto con Cristina Naupert se está de acuerdo que tal método ha tenido problemas a lo largo de su historia. La “inseguridad terminológica, el endeble marco metodológico, la delimitación de prioridades temáticas objetivas de un texto literario” (Naupert, 2003, p. 20), han sido constantes que evidencian la labilidad del asunto metodológico. No obstante, aquí se busca dar también respuesta a esas debilidades.

Primero, se han planteado (metodológicamente hablando) unos términos de referencia; a saber: el concepto de virtud, (ἀρετή), noción fundamental en el desarrollo de la cultura helénica, que funciona en la obra literaria como vector del modelo de la heroína; los conceptos ἦθος (ethos) y πάθος (pathos), que edifican el arquetipo de la mujer del siglo XIX y XX a través del desembrague enunciativo de dicha heroína o agente enunciativo; y el principio de la καλοκαγαθία (Kalokagathia⁵), con el que se configura el desembrague enunciativo de la obra literaria y la obra dancística, donde la heroína es el centro de la tensión discursiva. Segundo, se presenta una metodología de análisis tanto para la obra literaria como para la obra dancística, mediante el esquema⁶ de disección funcional “Cuadro de análisis del texto enunciado (Literatura) y las escenas coreográficas (Ballet)”, no sin advertir que para el ballet, por su naturaleza, se procederá a aplicar el modelo de esquema semioquinésico con el cual se determinan los niveles de pertinencia enunciativa y sus correlatos con los hitos narrativos de la obra literaria de la cual se apoya; y, finalmente, para establecer las prioridades temáticas objetivas se cuenta con tres tipos de prioridades objetivas: ideas, símbolos e imágenes, de acuerdo a lo que sugiere Manfred Beller (citado en Naupert, 2003, p. 31).

⁵ La καλοκαγαθία (Kalokagathia) es una noción griega que funciona como principio de lo que es bello. De hecho, el término significa *conducta intachable* (Pabón S. de Urbina, 1975, p. 322), aduce lo bello y lo sublime; esto es, una forma de ser ejemplar, por encima de las debilidades, propias de quien sufre y lucha en una sociedad tiránica.

⁶ Este esquema, entre otras cosas, permite establecer las isotopías semánticas entre los dos objetos artísticos. Estas posibilitan isomorfismos discursivos que generan imágenes similares, gracias a que los esquemas, como modelos de análisis facilitan “una descripción más detallada del objeto analizado, con ello se posibilitan las generalizaciones” (Greimas, 1989, p. 8).

Al focalizar el análisis en los temas no se soslayan los motivos. El tema, ya se ha dicho, es más abarcante. Para esto se requirió unas rutas metodológicas que obligaron a separar el análisis en lo literario y en lo dancístico. Por separado se estudiaron los dos fenómenos estéticos; primero, porque la obra literaria está en un objeto soporte (el libro) que permite “asir” y manipular al antojo la revisión de las estructuras discursivas y narrativas con las que está compuesta; segundo, porque el ballet, al ser una expresión artística temporal, es decir que ocurre en un *aquí* y un *ahora* (en el instante, en lo momentáneo), rebaza, como indica Susanne Langer, “el hecho físico y es pura apariencia en la que debe hacerse caso omiso a los músculos del bailarín y de las materialidades escénicas” (citada en Islas, 2001, p. 25). Por esto último, por la instantaneidad del ballet, que demanda ver la obra el día de la presentación, es que se optó por verla y analizarla a través de videograbación. Se descargó la obra desde YouTube, y así entonces, se pudo proceder a separarla en sus partes constitutivas. Cabe señalar, que este procedimiento atiende a una heurística orientada hacia el estudio de los objetos estéticos como el ballet o la danza, desde estos soportes, pues, como se advirtió, un estudio *in situ* sería muy difícil. La estancia en el teatro o el espacio alternativo de presentación es para el deleite estético; un estudio como este, que requiere de revisiones y ajustes en las búsquedas, no funciona así.

No solamente la literatura comparada y la temalogía han buscado estudiar los temas, los motivos y las fuentes, también la estética comparada se ha ocupado de “los motivos de los actos de los artistas” (Souriau, 2016, p. 32). Desde luego, este acercamiento no se hace desde esta última disciplina, tan importante para la comprensión de los estamentos del gusto principalmente. La estética comparada aporta referentes interesantes para poder esclarecer el desembrague enunciativo de la heroína, de Margarita Gautier, tanto en la obra literaria como en la obra dancística, pero no resulta conveniente si se quiere observar, además del gusto estético, los correlatos simbólicos, narrativos y temáticos.

De otra parte, es importante señalar que, en la construcción de un modelo de análisis para el ballet, resultó vital acopiar un gran aporte de la semiótica greimasiana. Las *competencias modales*, o “la modificación del predicado por parte del sujeto” (Greimas, 1989, p. 79), se constituye en un elemento esclarecedor del hacer modal del actante discursivo y semionarrativo. En la novela y, especialmente en el ballet, ambos focos ópticos indican: 1) *una competencia*

cognitiva, 2) *una competencia potestativa*, 3) *una competencia volitiva* y 4) *una competencia deóntica*. En el capítulo 2.1 se dilucidarán estos aspectos en detalle, pues constituyen un cincuenta por ciento del grueso teórico y analítico del trabajo.

Conviene subrayar que tanto en la obra literaria *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas (hijo), como en la obra del mismo nombre, representada por el Ballet Clásico de la Academia del Teatro Nacional Bolshoi de Rusia, se presenta la construcción del ideal de virtud del nuevo papel de la mujer moderna. Por ello, se hace necesario un sistema analítico integrador, pues no se puede dejar por separado la discusión de los dos lenguajes estéticos. Una investigación en literatura comparada requiere, por tanto, que se adopten medidas integradoras, donde el discurso fluya y haga confluir las relaciones de las dos disciplinas comparadas. Por esto, la metodología estableció los siguientes trayectos: 1) en principio se leyó la obra literaria y se la diseccionó de acuerdo a los denominados hitos semionarrativos, los cuales no son más que las estructuras elementales del relato; 2) después se vio tres veces la grabación de la obra, la cual ha sido presentada también en las salas de Cine Colombia, y en la cuarta vez se analizó aplicando métodos de disección de las escenas a través de capturas de imagen o pantallazos; 3) luego se estableció el instrumento de análisis o esquema de disección funcional denominado “Cuadro de análisis del texto enunciado (Literatura) y las escenas coreográficas (Ballet)”; 4) posteriormente, con tal esquema se procedió a hacer el análisis entre los dos objetos de estudio, el literario y el dancístico; 5) acto seguido, la información obtenida en el esquema, se pasó por el tamiz de las tres categorías que transversalizan y buscan demostrar y verificar la hipótesis de inicio de la investigación, estas fueron (el discurso de la virtud o ἀρετή), los conceptos ἦθος (ethos) y πάθος (pathos), como catalizadores del arquetipo de la heroína o la mujer; y el principio de la καλοκαγαθία (Kalokagathia), con el que se configura el desembrague enunciativo; y 6) finalmente, se procedió a redactar el informe final, cuyos resultados del análisis demostrarán que la hipótesis de inicio fue cierta.

8. Resultados e interpretación

8.1. Vestigios temáticos y axiológicos en *La dama de las camelias*: aportes a la modernidad

El análisis de la obra literaria y la obra de ballet *La dama de las camelias* ha arrojado tres respuestas sustanciales para la comprensión de un “posible” funcionamiento o injerencia del arte en los imaginarios sociales⁷; a saber: 1) con el tema de la virtud en una mujer como Margarita Gautier, cortesana en la época de la Francia del siglo XIX, se sugiere un nuevo paradigma arquetípico e ideal; 2) los nuevos valores presentados en el *desembrague enunciativo*,⁸ tanto de la obra literaria como del ballet, que conserva ese interés y propósito discursivo, instauran nuevos horizontes de interpretación y construcción de sentidos, que funcionan en la modernidad como modelos y sientan las bases de una ética y una estética diferentes a la del romanticismo; y 3) otros temas estéticos y otros valores como los que construyen entramados literarios y dancísticos, mantendrán un discurso en el que reposa la voluntad y la decisión de la mujer como actante social.

Este capítulo, para poder defender tales aseveraciones, se valdrá del análisis puntual en *los Focos Narrativos*⁹ (F.N.) 1b, 1c, 2, 4, 8, 14, 17, 18, y los *Focos Coreográficos* (F.C.) 1b, 2, 3, 4, 5, 8c, 14. Se determinó llamar Focos Narrativos y Focos Coreográficos a esos puntos de inflexión temática y discursiva que, mediante el *desembrague enunciativo* literario y dancístico, logran catalizar toda la fuerza estética. Se determinaron de acuerdo con los hitos semionarrativos, tanto de la obra literaria como de la obra dancística; es decir, de acuerdo a la fuerza enunciativa que garantiza un efectivo *hacer-saber* sobre lo que está sucediendo en la escena presentada, surge una serie de coyunturas en la historia que consiguen evidenciar la temática en cuestión.

⁷ Los imaginarios sociales son construcciones que devienen de acuerdo con la necesidad de patrones de conducta, por ello se comprende que “la función en este aspecto más simple y básico de la conducta humana puede ser definida como la satisfacción de un impulso orgánico por medio del acto apropiado” (Malinowski, 1978, p. 100), acto que no solamente debe ser biológico, sino también de necesidad cultural, así entonces, el comportamiento ideal trazado desde el arte.

⁸ *Jacques Fontanille* llama *desembrague enunciativo* a la realización predicativa, donde se dice algo, y esto, desde la exposición axiológica con la que se menta el mundo (2016, p. 366). Por otra parte, *Joseph Courtés* explica que todo acto enunciativo es un acto de comunicación, es una operación donde ocurre un *hacer-saber*; así la enunciación es un *hacer-saber* (1997, p. 359).

⁹ El Esquema de disección funcional “Cuadro de análisis del texto enunciado (Literatura) y las escenas coreográficas (Ballet)”, en adelante denominado Esquema de análisis, está dispuesto en la web con el propósito de ahorrar espacio aquí, en el artículo, y también para ofrecer al lector interesado una demostración rápida, fácil y efectiva del modo de análisis y los recursos heurísticos desarrollados. URL: <https://online.flippingbook.com/view/3381689/5/>

Principalmente, se puede observar que la obra dancística (como póstuma creación estética y artística¹⁰) presenta, con respecto a su referente temático, la obra literaria, más convergencias que divergencias. En los contrastes hallados entre F.N. 1c y F.C. 2¹¹ se conserva la convergencia temática y semionarrativa en la que Armando Duval conoce a Margarita Gautier, y en ese lapso puede este observar cuán virtuosa es, aunque su comportamiento en ese momento sea un tanto altanero y pedante, muestras del donaire que ya vislumbra en su talante y sensibilidad para con el mundo que les rodea.

Más adelante, en otras convergencias temáticas, actanciales y funcionales, se halla la reiterativa conclusión a la que llega Duval con respecto a Margarita Gautier. F.N. 2 y F.C. 3, F.N. 4 y F.C. 14, F.N. 18 y F.C. 18¹² permiten detallar esos puntos de inflexión y convergencia que ratifican las expresiones del máximo ideal de virtud con el que hace su desembrague enunciativo, tanto el personaje literario, como el personaje dancístico; la Margarita Gautier de Dumas simboliza toda humildad en medio de una belleza de carácter, tal cual se expresa en el personaje de Manon Lescaut, del cual Armando Duval sostiene los ejes de comparación. Este personaje, de la obra del abate Prevost, es como Margarita Gautier, expresión de la virtud. Como estos personajes, la literatura moderna presenta ideales de comportamiento y, con ello, ideales o arquetipos de mujer; tales son los casos de las heroínas Marion de Lorme, de Víctor Hugo; Bernadette, de Musset; Fernanda, de Alejandro Dumas (padre); y Emma Bovary, de Gustave Flaubert. Cada una, a su manera y con los recursos estilísticos del drama narrativo que les toca, enseñan un rol actancial particular, presentan a un tipo de mujer naciente que posee criterio, tienen un (λόγος) logos con el cual enfrentan el mundo y sus convenciones. En su figuratividad subyace y se expresa todo un mundo de valores, pasiones y modos de vida. Así ocurre con el personaje dancístico, aunque con los elementos expresivos y semionarrativos del ballet, y su tecnicismo y pantomima.

¹⁰ Hay que tener presente que la obra de *Alejandro Dumas (hijo)* es de 1848 y la obra coreográfica montada por el Teatro Bolshoi es de 2015.

¹¹ Esquema de análisis. URL: <https://online.flippingbook.com/view/3381689/5/>

¹² Esquema de análisis. URL: <https://online.flippingbook.com/view/3381689/5/>

La Margarita Gautier interpretada por Svetlana Zakharova, deja entrever con cada *pirouette*, cada *développé*, o cada *sissonne fermée*¹³, todo ese ideal de belleza y expresión de la máxima virtud. No es solamente perfección técnica o dramática, es más que eso, es conjunción de todos los elementos axiológicos y actanciales de la apropiación del personaje. La intérprete presta su “cuerpo” a un personaje que va dejando en su desembrague semionarrativo toda una historia de lo que es la vida, el amor y el sufrimiento, a cambio de la libertad y la decisión. El cuerpo aquí funciona como medio de la expresión y el contenido. Es la vivificación de los valores, las pasiones, la voluntad; cada acción es convertida en una narrativa gestual y quinésica que deja entrever, por medio de asociaciones y referencias visuales, eso que se comprende como virtud, libertad y carácter. A esto es a lo que Alberto Dallal llama el aura del cuerpo, esa capacidad para presentar forma y contenido a la vez, mediante el movimiento limpio y virtuoso (Dallal, 1990, p. 20).

Sin embargo, el tema de la virtud en una mujer como Margarita Gautier puede resultar paradójico. Ella es una cortesana, una mujer de mundo que ha perdido toda valía en medio de una sociedad fuertemente machista y que recrimina el estatus del individuo. Para la época, este es un avance sustancial en el ámbito de la literatura, porque señala un nuevo camino con el cual se dilucida a la mujer y su papel social. Se traza un nuevo paradigma dado por una escala de valores y atributos en la identidad, no solamente por las características normales impuestas por la convención, sino por las nuevas formas de concepción y autodeterminación. Tales características se expresan en la obra literaria con el discurso verbal de la heroína y en la obra de ballet con el discurso quinésico y coreográfico de la bailarina. La mujer que se presenta en la obra literaria de Dumas y la que subsiste en el imaginario coreográfico de John Neumeier, más de cien años después, es una mujer que sabe, puede, siente y asume el deber como compromiso para consigo

¹³ El término *pirouette* es reconsiderado por la maestra *Agripina Vaganova*, quien expresa que dicho término, en desuso, debe sustraerse al complejo de giros, una *pirouette* es un giro sobre una sola pierna, mientras la otra (con el pie) se sostiene o en el tobillo del otro pie o rozando con la punta de los dedos la rodilla de base. Por otra parte, dentro de los múltiples pasos y movimientos técnicos y dancísticos de la danza académica, todos los *developpeés* (desenvolvimiento de la pierna hasta dejarla a más de ciento setenta grados suspendida con respecto a la distancia del piso) y los *sissonne* (o saltos en donde se abren las piernas súbitamente hasta formar una abertura mayor a los sesenta grados entre una pierna y la otra), ya sean estos *fermée*, *ouverte* o *renversée*, constituyen un desafío para los intérpretes, dados los niveles de complejidad, que se “subsanan” con una técnica impecable y una capacidad histriónica ejemplar (Vaganova, 1942, p. 115).

misma. Es la expresión de su libertad lo que le importa. Su voluntad como representación de sus máximos ideales, entendiendo que tal representación es “representación del mundo” (Schopenhauer, 1985, p. 17), de su mundo.

En este sentido, Margarita Gautier se distingue del resto del mundo, “es un ser diferente al común de la gente” (Dumas, 1969, p. 35); en cada paso que da (en la obra literaria) y con cada cosa que dice con su cuerpo (en la obra de ballet), sostiene una *deixis corporal*¹⁴ y un discurso transversalizado por un sentido profundo de la belleza y la búsqueda del bien. A esto es a lo que atiende esa (καλοκαγαθία) Kalokagathia, tanto literaria como dancística. Los personajes que transitan por las páginas de la obra literaria, reflejos de esa sociedad francesa del siglo diecinueve, están divididos entre los papanatas (la gente) y los virtuosos (personajes como Margarita Gautier). Margarita Gautier se alinea en este último grupo, y en la obra es posible apreciar su virtuosismo no solamente en la percepción del amado, de Armando Duval, sino también en la apreciación que manifiestan el sepulturero, cuando señala: “creedme caballero, jamás he conocido a esa señora, pero a pesar de eso la amo... es mi muerta predilecta” (Dumas, 1969, p. 44), y el padre de Armando Duval, cuando logra finalmente que ella abandone a su hijo en favor de su nombre y apellido y, sobre todo, de la reputación de una familia que se sabe en riesgo por tales relaciones y amoríos, así entonces, el señor le dice “sois una noble joven” (p. 220).

De igual forma, Margarita Gautier expone sus razones con dignidad, coherencia y humildad, al dirigirse desde una suerte de (σωφροσύνη) sofrosine, herencia de los máximos valores griegos, que deja entrever el *reconocimiento de sí mismo*, la moderación, la discreción. En el pasaje en el que esta discurre con honestidad y conocimiento sobre la prostitución señala que:

esta tiene su fe y hace que se arruine paulatinamente el corazón, el cuerpo, la hermosura... motiva a que a estas mujeres se les tema como a las bestias feroces y se las desprecie como a los parias; hace que les rodeen personas que siempre les quitan más de lo que les dan, y, por último, lleva a una muerte como la de los perros, después de perder a los otros y a ellas mismas (p. 99).

También, en la representación dancística aparecen estas inflexiones narrativas y discursivas, especialmente en F.C. 14, donde ella enseña su desprecio por los bailes, después de la

¹⁴ El concepto de *deixis corporal* resulta muy oportuno en este análisis, dado que denota (es señal o indicador) todos esos hábitos basados en estereotipos sociales. Por eso “las técnicas corporales, como constituyentes de auténticos sistemas solidarios de todo un contexto social” (Bourdieu, 2004, p. 113).

ruptura con Armando Duval, allí el autocontrol es un valor superior, en el que subyacen lo moral y lo espiritual (Frondizi, 1958, p. 95). Así mismo, en F.C. 6c, Margarita Gautier se manifiesta sincera y demuestra que, como actante sujeto, está conjunta con ese máximo principio axiológico, lo moral, por encima de las simples apariencias de lo que cree el resto de la gente, que la condena, como condenan a todas las cortesanas de su clase.

De acuerdo con estas isotopías temáticas, narrativas y discursivas, las acciones de Margarita Gautier se reflejan en la fórmula S \wedge O, donde la S es el sujeto, O es el objeto valor, y el símbolo \wedge significa la junción, en este caso, la conjunción, con lo que se pretende proponer que la heroína está entonces conjunta con unos valores superiores. En F.C. 4 ella es objeto de *admiración*, un valor intermedio en el orbe de lo intelectual y lo estético, según Frondizi (p. 98), donde las funciones, tanto de la obra literaria como de la dancística, imbrican la identificación del objeto valor que es simbolizado con la flor de la camelia. Es como un sello con el cual Margarita Gautier presenta su valía y su razón de ser.

El símil entre ella y la camelia se vuelve a ratificar en una escena como la del pasaje implícito en F.N. 4¹⁵, donde ella expresa:

hubiera podido decir: necesito veinte mil francos; estabais enamorado de mí, y los habríais hallado corriendo yo el peligro de que más tarde me los reprochaseis, pero he preferido no deberos nada y no habéis comprendido esta delicadez, pues una delicadeza es. (p. 135).

Las líneas subsiguientes denotarán igualmente una fuerza axiológica y temática ejemplar que amplían el símil entre la delicadeza de la flor y la delicadeza de la dama. Margarita Gautier posee el discernimiento que apoyará el nuevo paradigma de la mujer moderna. En las razones de su virtud arguye: “cuando nosotras tenemos un poco de corazón damos a las palabras y a las cosas una extensión y un desarrollo desconocido a las otras mujeres.” (p. 136).

Para ella la palabra es un mundo de significado y valor muy importante. La palabra es la prenda más valiosa en tanto garante de la dignidad y la valía del sujeto, un sujeto que se desata de ese estereotipo que el pensamiento andrógono tacha como cosa, como lo señala Margarita: “nosotras ya no nos pertenecemos, ya no somos seres, sino cosas” (136). Solo así logra cavilar

¹⁵ Esquema de análisis. URL: <https://online.flippingbook.com/view/3381689/5/>

quien posee un espíritu superior, una mujer común no lo contempla, se ciñe por los parámetros sociales. En contraposición, ella continua más adelante como cual suplicante, “he obedecido no a mis instintos de cortesana, como decís vos, sino a una necesidad grave y a una razón que algún día sabréis y que harán que me perdonéis.” (p. 209). Tal delicadeza no es simplemente en lo formal, es también en el contenido y es de acuerdo a la fuerza del valor. No es una delicadeza en el comportamiento amainado de la mujer convencional, sino más bien, la delicadez en el carácter y en el sentimiento, y he allí la expresión del ἦθος (ethos) y πάθος (pathos) de la heroína.

Desde luego, ella también es belleza física, no en vano la obra literaria acude a toda una serie de epítetos y sustantivos como heroína (p. 11), cortesana (p. 12), belleza clásica (p. 17), duquesa (p. 18), bella obra (p. 18). A propósito de su belleza física, hay que advertir que la obra dancística sigue la lógica descriptiva de la novela al presentar a una mujer alta y delgada, en extremo estilizada, que posee atributos de unos cánones que oscilan entre la blancura griega y la esbeltez egipcia (p. 18). Esa tal belleza compagina con los periodos de las flores que Margarita porta, veinticinco días camelias blancas, cinco días camelias encarnadas (p. 20), y tal blancura y carmesí, también se presentan en el desembrague enunciativo dancístico, especialmente en F.C. 2 y F.C. 8d.

Por tanto, tales ideales constituyen los modelos de belleza y forma de ser del ideal moderno. Una mujer esbelta, delicada, sutil en el trato y de un carácter lo suficientemente capaz como para sentar las bases de su discurso y pensamiento, es como indica Enrique Baena, “la construcción de un imaginario como forma de significado y lenguaje figurativo” (2016, p. 7), contrario a lo que se insistía en la narrativa e imaginario convencional. Cabe señalar que los personajes, su mundo, “son unidades compositivas fundamentales, en las que subyace una diversidad de voces sociales” (Bajtín, 1989, p. 81), por ello, *La dama de las camelias* se constituye en una propuesta artística desafiante contra el ideal de la época, ya que, a Margarita Gautier y a las mujeres de la misma condición, se les considera nada más que simples cortesanas, mujeres sin vergüenza y dignidad, por las cuales, “no se derrama ni una sola lágrima.” (p. 17).

En este punto es, quizás, donde se encuentran más divergencias y cambios en los desembragues enunciativos en la obra dancística, con respecto a su referente, la obra literaria. Cuando se abre el catafalco de Margarita Gautier “se exhala un olor infecto, a pesar de las plantas

aromáticas de que estaba sembrada.” (p. 51). Toda esa figuratividad y cenestesia producida en las líneas discursivas de la novela permiten ver la estima en la que el imaginario social tiene a las de su clase y, sobre todo, deja entrever el nivel de selectividad de la adaptación dancística, en cuanto a motivos (y ya no temáticas en general) e imágenes visuales se refiere. Hay esa constante del ballet clásico por mostrar, a pesar de la temática, un mundo de apariencias y sutilezas para no disgustar al público¹⁶. Mientras la obra narrativa enseña tal cual la estima hacia las ramerías, la obra de ballet solapa tal imaginario. Muestra a la bella bailarina, aunque libertina y desafortunada en sus emociones, sutil y dentro de los límites de una ejecución impecable y abrazadora de técnica y dominio.

De esta manera, la Margarita Gautier que es vilipendiada por los que están cerca de Armando Duval, como su amigo, quien asevera “solo os encargo que a esas mujeres no les dispenséis el honor de conducirlos con formalidades porque son ajenas a la finura y al buen tono; son como los perros que uno perfuma y que disgustados de ello se echan al arroyo” (p. 62), es presentada en F.C. 8a y F.C. 8c como un cáliz de bondad y belleza. Esta perspectiva no tan positiva de Margarita Gautier también se aprecia en las palabras de su amiga Prudencia Duvernoy, que vive a la sombra y el amparo de su éxito, cuando la traiciona y la coloca como una oportunista que destruye a sus amantes y le enseña a Armando Duval y a su amigo Gastón, los retratos de los amantes a los que ella arruinó (p. 78). El padre de Duval también atiza el hecho de ver en ella otra más, cuya lisonja acarrea el fin a sus jóvenes amantes (p. 173).

8.2. El tema y el valor de la virtud o la expresión de una máxima areté (ἀρετή)

En toda la obra literaria y la obra dancística de *La dama de las camelias* está presente el concepto de la virtud. Atendiendo a los orígenes de este concepto, podría acertarse en decir que en esas dos obras también se traza el horizonte de la búsqueda y la expresión de la máxima (ἀρετή) areté. Y es preferible dejar el concepto tal cual, no con fines de extranjerismos, sino con el propósito de fijar las bases de un análisis que, concentrado en un legado de la cultura helénica, que define un discurso, una escala de valores y unas formas de vida fundamentadas en la búsqueda del máximo

¹⁶ Desde los cimientos del ballet se concibe la creación como mimesis de efectos moderados y bellos; así lo confirma uno de los padres de la teoría y la práctica dancística, Carlo Blasis, cuando menciona que “el creador de ballet debe imitar esas esculturas de la antigüedad, las cuales, para ocultar las grandes proporciones de la testa de un Pericles, siempre debe representar a tal hombre con su yelmo” (1830, p. 170).

bien, proporciona elementos de comprensión para entender las isotopías temáticas y axiológicas en relación con otras manifestaciones artísticas. Los estudios en literatura comparada permiten observar esas isotopías, no solo semánticas sino también sintagmáticas; además, dejan entrever “cómo el objeto literario se ancla a un entramado axiológico” (Schmeling, 1984, p. 28), un asunto muy importante en este análisis.

La virtud no está dada en las dos obras como simple concepto transversal, se aprecia con toda su carga de significación en el nivel temático y en el nivel axiológico. Los dos discursos presentan al personaje principal, la heroína, como prototipo de una máxima voluntad emancipadora. Margarita Gautier, a pesar de tener un rol temático como el de la cortesana, va más allá de las convenciones e imaginarios sociales. En ella se truecan dichos valores y emergen nuevas formas de concepción e ideal. En términos sociológicos, cuando en una expresión de la cultura emerge una voluntad así, poco a poco se va transversalizando todo el entramado cultural hasta llegar a crearse un nuevo paradigma; esto no es más que la “integración en un juego dialéctico entre las formas de vivir juntos y las formas artísticas.” (Bastide, 1948, p. 153). El nuevo paradigma es una deixis de un modo de *ser* y *hacer*. Prefigura nuevas estructuras actanciales y nuevas estructuras modales desde donde las sociedades se anclan para construir identidades.

El arte, como otras manifestaciones, funge algunas veces como medio formativo, comprenden narrativas que moldean a las sociedades, así entonces, formas artísticas o “narrativas de entretenimiento de los medios de masas contribuyen a estabilizar la sociedad haciendo que las normas morales resulten habituales, consolidándolas así, como inclinaciones” (Han, 2018, p. 89) o tendencias. Al ser expresión y contenido, motivan cambios y adopciones en los comportamientos y las identidades. Actualmente, la música y el baile urbano delinean muchos comportamientos y estereotipos de belleza y hábitos corporales. De hecho, el movimiento, los gestos y las expresiones verbales son definidas por los efectos de embalse de dichos estereotipos y cánones. Por ello, la certeza de la hipótesis inicial, de que *La dama de las camelias* presenta un modelo ideal de la mujer para la modernidad, se fundamenta en la apuesta que traza la literatura en manos de Alejandro Dumas (hijo) y otros autores de las principales tendencias artísticas posteriores a 1830, entre las que se pueden mencionar los identificados con el arte social, la escuela del buen sentido, el arte por el arte y el naturalismo de Stendhal y Balzac (Hauser, 2009, p. 271).

Junto con *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert y *Ana Karenina*, de León Tolstói, *La dama de las camelias* sumará un tipo de literatura que apuesta por: 1) *sostener un movimiento psicológico* y 2) *provocar reacciones espirituales*. Lo primero, como medio de expresión de un perfil en el personaje de la heroína que se resiste a catalogarse y ajustarse dentro de los cánones establecidos de la sociedad dominante; lo segundo, como expresión de una voluntad individual que se sabe autónoma, capaz y lo suficientemente sensible como para delinear las fronteras del comportamiento y el enfrentamiento de las decisiones tomadas. Este *ἦθος* (*ethos*) y *πάθος* (*pathos*) singular subsume la construcción de una heroína convertida en historia de la formación de un mundo, de un nuevo paradigma (Hauser, 2009, p. 273).

La actitud contestataria contra la novela formativa o *Bildungsroman* viene a ser un ejemplo de las necesidades sociales del momento, pero ¿qué sucede con la creación dancística que adopta tales entramados temáticos y axiológicos fundacionales? El ballet, especialmente el ballet ruso del siglo XX, al ser un arte que busca “la belleza absoluta, pura, fenómeno autónomo, lleno de un sentido religioso, o sentido religioso-estético, que se convierte en una necesidad apremiante” (Lifar, 1968, p. 84), adoptará de la literatura sus temas principales y las axiologías que más le pesan. Lifar mismo habla de influencias. El ballet en el siglo XX estará influenciado de las otras artes; según el autor, bailarín y coreógrafo ruso, por la pintura, “tomemos el ejemplo de una de las creaciones más justamente célebres de la primera época de los ballets rusos: Petruschka, de Fokin, Stravinsky y Benois” (1968, p. 98). Como Petruschka, los ballets *Don Quijote*, *El Cascanueces* y *La dama de las camelias*, tuvieron influencia, pero de la literatura. Tanto en unos como en otros priman los hitos narrativos para la consolidación temática y axiológica.

No se niega que, en la danza, por el mismo lenguaje quinésico, es muy difícil la literalidad y la comprensión lineal que sí da la literatura. El lenguaje dancístico, cualquiera que sea, o del ballet o de la danza moderna o de la danza contemporánea, construye imágenes. No es que la literatura no logre esto, también lo hace; solo que en la danza tales imágenes se presentan en el instante de la percepción. La construcción narrativa y temática se va dando en el instante, mientras que en la literatura la comprensión es acumulativa, procesual y progresiva. Cada palabra refiere a una categoría general y abierta (Lenneberg, 1975, p. 372), por ello son entendidas como etiquetas con las que se finiquita lo apercebido. Lo único cierto es que, al traducir con el lenguaje quinésico,

sí busca centralizar tales hitos temáticos y axiológicos mediante una serie de estrategias coreográficas que garantizan la visibilización de las imágenes y referentes que se desean.

La virtud, como tema y como pliegue axiológico, está expuesta, no más como a guisa de demostración, en el momento en el que la heroína señala: “cuando nosotras aún tenemos un poco de corazón damos a las palabras y a las cosas una extensión y un desarrollo desconocido a las otras mujeres” (Dumas, 1969, p.135). Aquí, la idea de la palabra como agente de cambio, es lo que denota esa flexión comportamental y reflexiva del personaje principal. Contrario a lo que se cree, ella, una cortesana, razona y expone un juicio austero y lógico, digno de un discurso sólido que emana de la representación de la voluntad y el sentido estético de una vida libre y autónoma.

Y esta libertad y autonomía se visibiliza también con toda una suerte de imágenes que, para atender a un principio sintético, relacionan aspectos temáticos y axiológicos, que en F.C. 8c, la Margarita Gautier del ballet, enseña, con su virtuosismo de técnica y belleza interpretativa, la disposición a abandonar a su amor, a Armando Duval, con tal de proveerle un máximo bien, tanto a él, como a su padre, hermana y familia en general. Con esto último se puede convenir con lo que Walter Terry dijo, en torno al momento y la ubicación de un ballet, desde su apoyo temático externo con otro arte, el cual, influye en la calidad y aun en el motivo del movimiento en la danza (1959, p. 20).

8.3. La imagen y la palabra: huellas para los estudios comparatísticos

Las imágenes y las palabras en una obra como *La Dama de las camelias*, tanto literaria como dancística, constituyen un crisol de elementos (*imágenes e inimágenes*) que es menester estudiar para comprender cómo es el funcionamiento de las *isotopías semánticas* entre las dos esferas artísticas. Por imágenes se comprende aquí, siguiendo a Pere Salabert, aquello que es visible, mientras que por inimágenes se asume todo lo invisible (1997, p. 11), esos silencios que permiten abrir los horizontes de la comprensión. Hay que recordar que ambas expresiones artísticas se apoyan y buscan sustentos discursivos recíprocamente; ambas dejan huellas de imágenes e inimágenes que pueden ser percibidas al leer y ver la obra. Aquí lo provisto y lo vacío en un discurso atiende a una suerte de operaciones deductivas y abductivas que, en materia enunciativa,

como acto de todo lenguaje, revela y esconde (Courtés, 1997, p. 56), nunca aparece como absoluta la referencia a la realidad, cualquiera que sea.

Concentrar la atención en analizar las palabras y las imágenes como signos guarda relación con el acto primigenio de contar. Contar con palabras o con imágenes, o con las dos. Es diégesis y mimesis; diégesis como acto de narrar, y mimesis, como acto de mostrar (Triquell, 2016, p. 43). Literatura y ballet enseñan, muestran; son esferas de sentidos en tránsito, y no es como simplemente señala Adolfo Salazar de que el ballet sea “una mera imitación con movimientos del cuerpo, intérpretes de las pasiones y de los sentimientos internos” (1950, p. 155), porque lo que se presenta allí, en la obra de ballet, es una historia, pero más que una historia, es la expresión temática de un máximo ideal encarnado en un rol temático y un rol actancial; comprendiendo, claro está, que el rol temático “se define por su configuración discursiva y porque es un agente competente asumido virtualmente”, mientras que un rol actancial, como el de la heroína, se define por el “vertimiento predicativo que tiene la función de hacer y de ser; lo primero, como una función de transformación, y lo segundo, como una función de junción” (Greimas, 1989, p. 76).

Importa el hecho de que entre estos dos signos se posibilite un isomorfismo y una reciprocidad constantes. Tal constancia asume que las palabras y las imágenes actualizan la evocación, y tanto las palabras suscitan imágenes, como las imágenes suscitan palabras. Una nunca ha podido vivir sin la otra. Aquí radica una gran validez de comparar y analizar dos expresiones distintas, pero que siempre han estado en relación de apoyo. La literatura y la danza, al ser objetos semióticos que han estado interconectados históricamente, dejan entrever todo aquello que han adoptado, prestado o asimilado mutuamente.

Hay que mencionar que, en la presente propuesta interartística, el análisis se hace sobre el rastreo de la enunciación enunciada del texto literario y la enunciación enunciada, mediante captura de imágenes, de las escenas coreográficas de la obra de ballet. El “Cuadro de análisis del texto enunciado y las escenas coreográficas” ha sido un instrumento muy eficaz para el estudio de estos dos objetos semióticos, debido a que la obra dancística no sigue de manera lineal el desembrague enunciativo de la obra literaria; tan solo se apoya en hitos trascendentales que funcionan como soporte narrativo y temático.

Puntualmente, la obra literaria evoca constantemente imágenes de bailes y orgías en los que participa el personaje protagónico de Margarita Gautier (Dumas, 1969, p. 223); a su vez, en la obra dancística, el personaje de Margarita Gautier, interpretado por Svetlana Zakharova, se ciñe en muchas escenas al acercamiento literal que se adopta de la adaptación de la obra literaria. En este ámbito, la intérprete no ejecuta movimientos complicados y virtuosos, sino que, más bien, procura la serenidad del gesto que la cámara atrapa en un primer plano, el cual funciona como catalizador de una imagen de detalle y adecuación (Machado, 2015, p. 195).

Son varias las imágenes que se capturaron en el proceso de disección del material audiovisual en el que se pudo estudiar la obra de ballet. Sin embargo, solo se toma para este capítulo la denominada “Escena-fragmento 17”, en correlación con la enunciación enunciada de la página 231 de la obra literaria, porque en estas dos partes se encontraron similitudes temáticas y axiológicas. Por lo primero, un estado de arrepentimiento; por lo segundo, el valor de la autodeterminación y la templanza, valores que, según Hauser, ya fungían en la figura del héroe o la heroína de la literatura moderna; la cual tiene dos principios capitales: “el movimiento psicológico y la provocación de reacciones espirituales.” (2009, p. 273).

La estructura actorial de Margarita Gautier (*sujeto y objeto*, dos estructuras actoriales en un solo actante), es una deixis de un estado emocional y psicológico en el que ella ha caído presa, luego que se arrepiente de haber hecho caso a las súplicas (artimañas) del padre de Armando Duval, pero su convicción y sentido de la templanza y la virtud la mantienen firme en sus promesas. Ella es víctima y victimaria de sí misma. Sabe que renunciar a Armando es el camino más fácil para su muerte; empero, es una mujer de palabra, contrario a lo que se cree para su rol temático, tanto en la novela como en la obra de ballet.

Aunque la escena de la escritura de la carta para comunicar su decisión a Armando pretende justificar en parte su distanciamiento, esta carta funciona como testimonio de su templanza. Aquí, una vez más, la imagen de un ideal salta a la vista. Ya no es la simple novela romántica que retrata al amor abogado y sin frenos; no, es una pasión taimada que su ajuste lo debe a la convicción y certeza en los máximos ideales éticos y estéticos. El imaginario social o “representación consciente que conforma la identidad” (Imbert, 2010, p. 13) que hay sobre la prostituta queda desbancado así por una suerte de ideal. La obra literaria y la obra dancística, con sus grandes distancias espaciales

y temporales en su producción y reproducción, señalan así un nuevo imaginario de mujer, la mujer con discurso y voluntad.

En *La Dama de las camelias*, la imagen y la palabra constituyen un binomio que representa, tanto en la realidad como en la expresión artística y estética, la concepción de los máximos ideales dentro de una sociedad. Con la literatura se construyen constantemente imágenes, y esto debido a que hay un cúmulo referencial que engrana y actualiza información, con la cual, se consigue la comprensión; por eso cada frase, cada oración, cada historia contada, es asociada e interpretada de acuerdo al mundo experimentado. Con la danza ocurre otro tanto. Una vez se está viendo una obra de ballet o una danza de cualquier género, ya sea en el teatro (directamente) o a través de un material audiovisual, se asiste a una experiencia de asociación, con la cual, se identifican los elementos semionarrativos expuestos y finalmente se consigue la comprensión de la historia presentada.

En estas dos expresiones artísticas, la asociación y el recuerdo son los que garantizan la atención y la comprensión del mensaje transmitido. La información entonces que se tiene en la memoria, producto de la experiencia individual y colectiva, es decir, el bagaje cultural con el que cuenta el sujeto, comporta un entramado de signos. Valiéndose de estos signos, el lector (para la literatura) o el espectador (para la danza o el ballet) construye, interpreta y comprende la obra en cuestión. El proceso, hay que decirlo, es lineal; esto es, teleológico. Es una reacción que tiene un inicio, un desarrollo y un final, y siempre es indexical, o como afirma Salabert, “es indicial de un pathos personal hecho imagen” (2003, p. 21).

Así entonces, la indexicalidad en la obra narrativa y la dancística permite leer y comprender un modelo de mujer: *la mujer* abnegada y autodeterminada, poseedora de una voluntad y un discurso, que se evidencia en el diálogo donde expone que “ha obedecido no a sus instintos de cortesana, como dice Armando de ella, sino a una necesidad grave y a una razón que algún día él sabrá y hará que la perdone” (Dumas, 1969, p. 209). Margarita Gautier, al igual que personajes como Julian Sorel, de Rojo y Negro, de Stendhal, encarna la conciencia de que cada éxito es un triunfo y cada derrota una humillación (Hauser, 2009, p. 279). Ella representa el ideal del modelo de la mujer del siglo XIX, su deixis corporal, siguiendo la aseveración de que esto último es “la posición política, la manera de mantenerse, de hablar, de ser, sentir y pensar” (Bourdieu, citado en Islas, 2001, p. 109), es de autodeterminación, convicción y juicio moral y estético. Así aparece

también la Margarita Gautier de la obra dancística: como la expresión de una máxima areté (virtud), tanto física como moral, o lo que es lo mismo, siguiendo los elementos lingüísticos, tanto sintagmática como paradigmáticamente (Barthes, 1977, p. 53).

En este sentido, proponer la comparación de dos objetos semióticos resulta un ejercicio interesante, en el que se evidencian continuidades y discontinuidades, tanto en términos narrativos como en términos enunciativos. Estos dan luces sobre una vieja práctica social: *la adaptación*, ya sea en la vía de la literatura a la danza o de la danza a la literatura. El núcleo temático que, por ejemplo, se mantiene en la obra, sí guarda unos cercos que permiten decir que hay un ajuste y un sostén; sea que la obra en cuestión esté en la expresión literaria o sea que esté en la expresión dancística. En primera instancia, la obra de Alejandro Dumas (hijo) ubica tres desembragues enunciativos fundamentales que, en segunda instancia, consigue sostener la obra de ballet en manos del Teatro Bolshoi de Rusia; a saber: 1) *la presentación de la vida (el entorno licencioso de una meretriz de la Francia del siglo XIX) de Margarita Gautier*; 2) *la oposición social ante un amorío prohibido, dadas las condiciones socioeconómicas de los actores (héroes) de la historia*; y 3) *el amor abnegado (el sacrificio)*. Estos tres orbes enunciativos se constituyen gracias a la construcción discursiva, que posibilita un tránsito secuencial de imágenes. Las imágenes fungen entonces como catalizadores de sentido que, aunque entre las dos manifestaciones artísticas haya diferencias enunciativas, logran mantener el hilo temático nuclear.

Las razones del porqué las imágenes se constituyen como catalizadores de sentido vienen dadas por su naturaleza formante y deformante. La fuerza formante está basada en la continuidad y la superación de los códigos icónicos, mientras que la fuerza deformante abre las posibilidades de visualización de discontinuidades o intermitencias (Salabert, 1997, p. 10). En primera instancia, la sucesión de imágenes semionarrativas mantienen un hilo de sentido y significación; otra razón está dada por los tres estadios temáticos que funcionan en la obra literaria y en la obra dancística, y permiten sostener el mismo hilo conductor con el cual el receptor asume el tratamiento temático en ambos escenarios; y la tercera razón consiste en el recubrimiento actancial de la heroína de la historia, la cual termina por constituirse en ambas expresiones artísticas, la representación del máximo ideal moral y social, el sujeto y el objeto de la junción. El sentido que acaece con estas vías de acceso directo y puntual para la experiencia interpretativa del receptor sujeta fuertes nichos

de continuidad, pero también sostiene varias posibilidades de excepciones y rupturas, que son comunes en la lectura y la construcción del sentido en la obra artística, tanto literaria como dancística.

De esta manera, las imágenes y las palabras configuran la producción y la percepción estética y artística en *La Dama de las camelias*, una obra que, en gran parte de los trabajos académicos anteriores al presente artículo, fue asumida desde el tema de la prostitución y el amor abnegado en el moribundo siglo XIX. Ambos orbes son representación y presentación discursiva que anclan valores y modos de vida.

En el descubrimiento de nuevos modelos figurativos y temáticos se conviene con lo que Arnold Hauser llama un nuevo tipo de héroe novelístico, y esto porque en *La Dama de las camelias* emerge un ideal encarnado en un rol actancial, que enseña “la desilusión del dolor cósmico; el enajenamiento del mundo y su soledad como renuncia a la realización de un ideal; el desprecio por la sociedad imperante; y el desesperado cinismo ante las normas y los convencionalismos” (Hauser, 2009, p. 252).

El nuevo tipo de héroe novelístico es, a su vez, una idea, un nuevo estilo que expresa una postura política e ideológica. No se trata de si el autor o el coreógrafo (porque literatura y danza presentan aquí más discontinuidades que continuidades) enseñan toda su originalidad, expresión del tiempo y los lugares que les tocó vivir; se trata más bien, de saber si en sus obras se cumple el cometido discursivo. Tal cometido funciona como testimonio, huella enemiga de la verdad oficialista y dominante. La expresión de esto sugiere un estilo y este un carácter subjetivo. El estilo, señala Salabert, es expresión de originalidad, donde emerge a la luz la manera de ser y concebir de un agente creador (2003, p. 6).

Toda esta originalidad es también un marcaje que se va integrando de manera paulatina a los escenarios socioculturales; es decir, autores y obras que emergen. Con el tiempo y mediante el análisis y la comprensión de sus propuestas artísticas, surge el renombre y con ello, una herencia cultural en el contexto histórico. En este sentido, la imagen y la palabra conjuntan un binomio de significados; tanto la una como la otra funcionan como testimonios; “testimonian una realidad, por un lado; y hacen aparecer esa realidad, por otro” (Rella, 2010, p. 84).

De acuerdo con lo anterior, el truculento mundo de prostitución y señalamiento de Margarita Gautier, y de temores y luchas de Armando Duval, se erige a partir de imágenes y palabras desde las cuales se construyen los componentes literarios y dancísticos. En el caso de las imágenes, cabe señalar que existe entre ellas una relación dialéctica, nunca cesa su producción e interpretación. Su visibilidad e invisibilidad, a la que Pere Salabert llama “imagen e inimagen” (1997, p. 11), cierra y abre la comprensión sígnica, cuya estructura es una suerte de energía cíclica que se mantiene viva, como la llama de una vela; lo mismo ocurre con las palabras, mientras se está vivo, nunca se detienen estas en las mentes y los corazones. Por eso, el arte se vale de estas, porque se sabe que con imágenes y palabras se reconstruye aquello que se quiere decir del mundo presente, y esto se logra mediante lo que Benedetto Croce denomina *síntesis estética*; “el arte es una verdadera síntesis estética a priori, de sentimiento e imagen en la intuición, de la cual puede repetirse que el sentimiento sin la imagen es ciego y que la imagen sin el sentimiento está vacía” (1993, p. 40).

Una vez más, el proceso sintético de la realidad percibida y comprendida es una constante de cierre y apertura. En otras palabras, es lo que viene siendo una delimitación y una ampliación de las fronteras del entendimiento; lo primero, para acotar la identidad de aquello que está siendo señalado; lo segundo, para deslindar los cercos de la razón, donde los recuerdos (palabras e imágenes) se actualizan para posibilitar otras interpretaciones.

Todos estos elementos, por un lado, de la obra literaria, y por otro lado, del ballet, dejan entrever que en *La dama de las camelias* hay tres tipos de isotopías semánticas: 1) *imágenes de referencia* (presencia de la prostituta que supera el imaginario social sobre su rol y presencia del amado que contraría el rol supuesto también por el imaginario social); 2) *hitos temáticos*, con los cuales se apoya el montaje dancístico desde el referente literario; y 3) *modelos de roles sociales*, encarnados en el ideal de la mujer que, para el siglo XIX, la modernidad, tiene un discurso y una valía.

8.4. Un arquetipo o expresión de un máximo ideal de virtud: ἦθος (ethos) y πάθος (pathos) colectivo e individual

¿Qué es un arquetipo para Karl Jung? Una imagen que necesariamente expresa la forma de una actividad y la situación típica en la cual la actividad se desencadena (2003, p. 72). El arquetipo define el comportamiento, subyace en el inconsciente colectivo, del cual el mismo autor señala, son todos esos universales comunes a todos los hombres (2003, p. 11). Pero ¿qué tiene que ver esta noción en un trabajo de Literatura Comparada, especialmente en un trabajo que se concentra en una obra literaria y una obra dancística? Tiene mucho que ver, pues de la obra literaria emergen *arquetipos* que en la obra dancística se reproducirán y, a su vez, generarán todo un imaginario colectivo en torno a lo que podría llegar a ser un ideal, como *un tipo de ideal de la mujer*. Y es eso, simplemente un ideal, que no por ello, deja de ser menos efectivo y posible. Solamente en la relación que se establece entre el lector y el público con la obra narrativa y la obra dancística, y sus ulteriores efectos, es como se puede determinar si tal ideal ha cobrado sentido. La manifestación del arquetipo está condicionada por los factores de interiorización social, que, cabe señalar, no son garantes de la continuación y pervivencia de dicho arquetipo.

El arte es un medio desde donde pueden brotar arquetipos, luego que se decantan en un proceso de exteriorización estética, desde donde el autor deja entrever su ἦθος (ethos) y πάθος (pathos) colectivo e individual. La obra de arte, como testimonio, es huella del sujeto creador, pero también de todo ese universo percibido y exteriorizado con la labor creadora: *la obra en sí*; ella mantiene o es un devenir constante que se niega a la fuera definición (Adorno, 1984, p. 232). Por ello es huella, marca imborrable de lo que ha sido, y eso que ha sido es la catálisis testimonial, es lo que Franco Rella llama la vida desnuda presentada en la obra de arte (2010, p. 71).

Si es eficaz o fue eficaz el propósito de Dumas (hijo) y, posteriormente, del coreógrafo alemán John Neumeier, de convencer de que el ideal de la mujer de la modernidad debía ser una mujer con discurso y disposición de un ἦθος (ethos) y πάθος (pathos) particular, es algo irrelevante para este estudio comparatístico, lo que interesa es ver *cómo se da ese devenir de una idea dentro*

de lo que Raymond Trousson, conviene con otros autores en denominar *Stoffgeschichte*¹⁷. Importa cómo es que se presenta tal ideal a los ojos del mundo, tanto en la experiencia de la práctica semiótica de la lectura como en la práctica semiótica de la ida al ballet. En eso consiste la tarea de la *Literatura Comparada*, o por lo menos, de la que se adscribe a las propuestas de un Henry Remak y un Werner Sollors.

Antes de ahondar un poco en las propuestas de estos dos autores y con ello tener más razones para comprender cómo es que funcionan la literatura y el ballet como medios para la creación de arquetipos, es menester recordar que la literatura, por una parte, a finales del siglo XX se comprende, según Terry Eagleton, como “un conjunto de procesos institucionales e históricos, más que un conjunto de textos” (Vega y Carbonell, 1998, p. 138), mientras que por otra parte, el ballet se comprende desde la principal mirada rusa, en tanto “punto de confluencia de todas las artes, donde la belleza plástica del espectáculo deja entrever la fiesta del espíritu y de todos los sentidos” (Bourcier, 1981, p. 187). Por eso el ballet *La dama de las camelias* se apoya tanto en la obra literaria de Alejandro Dumas (hijo), es el texto soporte desde donde se posibilita la creación dancística. No solamente, este ballet se ancla en los hitos narrativos y temáticos de tal obra literaria, también la ópera *La Traviata*, de Giuseppe Verdi, narra la estudiada temática, claro está, desde otras dimensiones estéticas y otros puntos de inflexión. Lo cierto es que el nivel de influencia ejercido permite divisar hasta dónde llegan las tales influencias, comprendidas no solamente como imitación de ideas de autores famosos, sino como adopción de energías y apariencias sustanciales, atributos, fondos y formas temáticas que dan sentidos (Baldensperger, citado por Vega y Carbonell, 1998, p. 61).

En lo que concierne a Henry Remak, es importante señalar que este autor confiere mucha importancia a la comparación de la literatura con otros ámbitos de la expresión humana (citado por Vega y Carbonell, 1998, p. 89). De hecho, el ejercicio comparativo es concebido como medio para establecer diferencias y similitudes en la interpretación y la valoración artística. Por ello Remak

¹⁷ *Stoffgeschichte* comprende categorías más amplias como el océano, la montaña, cierto animal; o sentimientos, como el odio, el amor; o ideas como el progreso, la justicia, o en este estudio, la virtud, el reconocimiento de sí mismo, el llegar a ser. Esto se diferencia de los arquetipos, en sí, pues estos pueden ser legendarios, mitológicos, bíblicos, literarios, históricos, sociales, profesionales como el soldado, el labrador, el parásito, etc., (Trousson, citado en Naupert, 2003, p. 90).

insiste en la síntesis ya que con esta se consigue la generalización. Esto es precisamente lo que se busca con este estudio, abordar dos obras asincrónicas y sin diacronía que se unen por nexos temáticos y axiológicos. La preocupación por las coherencias teóricas en un estudio como este lleva a soslayar las funciones que cumplen ciertos ejes narrativos, temáticos y axiológicos. Estos ejes o sostenes son los que permiten los vínculos; con ellos es que se soporta el discurso en sí, y con este, es como se soporta el mismo arquetipo. La sistemática funciona entonces como operación donde las ideologías emergen y se dejan ver. Ese es, quizás, el mayor descubrimiento, el descubrimiento de las ideologías y las adscripciones estéticas. En sí, las identificaciones paradigmáticas y sintagmáticas con las que emergen las obras de arte.

De otra parte, un asunto que debe criticarse a la propuesta de Henry Remak es el reduccionismo en el que cae sin quererlo. Para el pensador alemán, la literatura es una y es mundial, “trata de las producciones literarias perdurables y de calidad, como la Divina Comedia, Don Quijote, El paraíso perdido, etc.” (citado por Vega y Carbonell, 1998, p. 93). Su reduccionismo contradice su crítica a la estratificación de Paul Van Tieghem, el cual divide la investigación literaria en: 1) *una literatura universal, que establece la comparatística dentro de las fronteras nacionales*; 2) *una literatura comparada, que definen las relaciones literarias entre dos países*; y 3) *una literatura general, que define las relaciones literarias entre varios países* (Vega y Carbonell, 1998, p. 97).

Ahora bien, si Henry Remak da importancia a las relaciones a toda escala y en todas las esferas del hacer humano, Werner Sollors concentra la atención en la *imagología*, es decir, en el “estudio de cómo se crea, desarrolla y mantiene una imagen mental o imagotipo en la literatura y las demás artes” (citado en Naupert, 2003, p. 66). Las imágenes son signos que son susceptibles de tematizar; de hecho, se tematizan y manifiestan en las figuras y su desembrague enunciativo, ya sea en la obra narrativa o en la obra dancística. Como resultantes mentales, actualizan la información sobre los fenómenos internos y externos de la realidad. Hay que recordar que una imagen, según lo que indica Charles Peirce, es un signo con sentido. En tanto signo, es un representamen con un interpretante mental, así el representamen es una mera posibilidad de ser signo (1987, p. 14). Por eso, se puede discurrir sobre tal o cual imagen, porque tienen la capacidad de evocación y, a su vez, de tematización de los fenómenos del mundo.

Sollors también cae en un dogmatismo con respecto a los límites de la interpretación, al ver solamente en el estudio temático un simple campo de partida metodológica y mera abstracción. La tematología comprende la forma y el contenido; establece isotopías, tanto discursivas como estructurales, por eso es que el mensaje se hace comprensible. En este sentido, la isotopía narrativa materializa al tema y lo deviene relato, relato que es concebido como una “sucesión de acontecimientos cuyos actores son seres animados actuantes y actuados” (Greimas, en Barthes, 2001, p. 42). No es que ignore el aspecto formal de la literatura. Sencillamente, es que ve en la literatura expresión y contenido que, a su vez, en sus temas presenta, es decir, es expresión y contenido. Sollors cierra, más adelante, indicando que el tema es la historia y la historia es el tema (citado en Naupert, 2003, p. 58). Con ello confirma lo que se ha analizado en la contradicción de su propio discurso.

En el tema como en el entramado axiológico expuesto en la obra, ya sea narrativa o dancística, subyacen los arquetipos. Transitan y emergen de allí. Hay que tener en cuenta (y en esto resulta muy oportuno el análisis de Werner Sollors) el reconocimiento de los detalles del contexto en el que se da la obra, pero también, el entorno semiótico de quien lee o aprecia la obra.

Volviendo a lo considerado por Jung, el arquetipo es esa imagen que “expresa la forma de las actividades que han de ejercerse, y la situación típica en la cual se desencadena” (2003, p. 72). Como pasa en la obra literaria, en la obra dancística los arquetipos no se determinan por su contenido, sino por su forma. Margarita Gautier es, en los términos de Pichois y Rousseau, un tipo de personaje literario¹⁸, en el cual se juntan arquetipos sociales, profesionales y psicológicos: *la cortesana* que, a su vez es, la amante abnegada, la mujer virtuosa.

Una obra como *La dama de las camelias*, ya sea literaria o de ballet, enseña un devenir temático, pero también una serie de motivos o, siguiendo la línea discursiva y teórica de Raymond Trousson, *Die Stoffgeschichte*; por eso es que se puede atinar en decir que las dos versiones, u otras en las distintas artes que se puedan dar, enseñan la pertenencia a un mismo tema. Aquí se conviene en que el arte es una razón de sentido como señaló Hegel, al descubrir que “aquello que distingue al arte es su expresión, su forma” (1976:209), o, en otras palabras, *su apariencia*. En la apariencia

¹⁸ Los *personajes literarios*, señalan Claude Pichois y André M. Rousseau, son como el loco, el misántropo, el avaro (citado en Naupert, 2003, p. 91).

siempre está la sustancia de algo que ha acontecido, un algo que está sujeto a la mención, a su narratividad, ya sea con el lenguaje escrito o con el lenguaje corporal coreografiado. Así se sigue que la expresión de un máximo ideal, por ejemplo, pueda estar canalizado y expuesto o en una obra literaria o en una obra dancística. Al ejercer influencia la una sobre la otra, no solo en lo temático, sino en lo axiológico, permiten filtrar significados que funcionan como sedimentos paradigmáticos, *sistemas de creencia*, con los cuales se moldea el pensamiento y la *hexis corporal*, recordando que esta última deviene como “mitología política realizada, incorporada, convertida en disposición permanente, manera duradera de mantenerse, de hablar, de caminar y, por ello, de sentir y pensar” (Bourdieu, citado en Islas, 2001, p. 109). Así entonces, el ideal expuesto en la obra de arte puede *llegar a ser*, o como se comprendía en la Grecia antigua, era γίγνομαι, pura posibilidad. Sobre esto se tratará más adelante, pues las dos obras constituyen esa posibilidad paradigmática.

8.5. El principio de la καλοκαγαθία (Kalokagathia) en el realismo de la obra literaria y la obra dancística

La dama de las camelias muestra el tema de la virtud o ideal de una máxima forma de ser social, ético y moral, en una sociedad sitiada por el prejuicio y la dominación, a través de la presentación de la belleza a flor de piel. Una belleza atinente a forma y contenido; una belleza representada por el físico, el desenvolvimiento, el juicio y la razón de una cortesana que rompe con los cánones o estereotipos sociales, sobre todo en una sociedad donde la mujer no tiene voz ni voto, no tiene palabra.

En este sentido, la novela comprende el primer medio de expresión de tal arquetipo social, psicológico, moral y estético; el ballet, por su parte, presenta el mismo arquetipo, pero con el lenguaje de la danza, del ballet para ser más preciso, y lo hace con la convicción de convencer mediante una excelente ejecución técnica y una acertada interpretación escénica. Todo este conjunto de valores, literarios y escénicos, constituyen un verdadero principio regido por una búsqueda de la máxima belleza estética¹⁹; una búsqueda ya prístina del pensamiento occidental, la

¹⁹ La estética en las letras y las artes escénicas cobra un sentido muy interesante si se comprende que, en razones de ajustes para los procedimientos comparativos, se quieren hallar *cambios y permanencias* que solidifican el discurso sobre una *Stoffgeschichte* particular, entendiendo esta noción de *Stoffgeschichte* como el “devenir histórico de un tema a partir de sus modificaciones o permanencias” (Trousson, citado en Naupert, 2003, p. 99). Así entonces, la estética de

καλοκαγαθία (Kalokagathia) griega, como rección de un mundo de ideales para la consecución de un buen vivir y la trascendencia.

En esta parte del recorrido conceptual se concentrará la atención en esos hitos narrativos, temáticos y axiológicos que demuestran las anteriores aseveraciones. Con respecto a la noción de καλοκαγαθία (Kalokagathia) griega, hay que señalar que es traída como recurso estilístico y estético tanto por Dumas (hijo) como por el coreógrafo John Neumeier, para fortalecer la construcción estética. Dicho fortalecimiento se da como estrategia sígnica y estética; es decir, con cada frase (que cataliza el ἦθος (ethos) y πάθος (pathos) de la heroína) y cada movimiento (*Adagio*, *Pirouette* o *Pas de bourrée* que cristaliza la capacidad técnica e interpretativa) se confirma la presencia de un personaje prototípico: ideal.

No es que tal heroína constituya una virtud absoluta, pues Margarita Gautier también muestra los lados oscuros del ser humano; así se aprecia en la obra literaria, cuando su “amiga” Prudencia Duvernoy enseña a Gastón y a Armando Duval los retratos de los amantes arruinados (Dumas, 1969, p. 78), y más adelante, cuando otra vez madame Duvernoy señala que “Margarita no es una virtud... no hay fortuna, por pingüe que sea, que pueda sufragar los gastos de una mujer como ella” (p. 114). De igual manera, en la obra de ballet, en F.C. 2 Margarita aparece rodeada de sus amantes y clientes, altanera y orgullosa, otorgando la mano derecha para que Armando Duval se la bese, una vez se la presentan. De hecho, en esta escena el análisis muestra, según la escala de valores de Risieri Frondizi, que su desembrague enunciativo estriba en las inmediaciones de los valores *intermedios*, valores intelectuales y estéticos (1958, p.19), que se subsumen en la admiración profesada por un ser que se juzga a simple vista desde la percepción estética, una percepción que exploya una sintaxis figurativa, donde la heroína se muestra como lo que los arquetipos sociales trazan.

Escenas más adelante, puntualmente en F.C. 16c y F.C. 16b, Margarita se muestra descarada con su participación en los bailes y orgías. La obra de ballet muestra su participación en

la obra se asume como un cúmulo de valores que dejan entrever las correspondencias entre las artes, “donde están los motivos de inspiración, para lograr nuevas consecuciones... así, muchos son los poetas que han encontrado motivos de inspiración, bien fuere en las exposiciones de pintura, bien fuere en los museos, o como los coreógrafos que asiduamente han ojeado colecciones de grabados” (Souriau, 2016, p. 10).

los bailes y divertimentos mediante un desenvolvimiento técnico e interpretativo muy virtuoso. Esto, gracias a las proezas dancísticas de quien interpreta a Margarita Gautier, la bailarina rusa, nacida en Lutsk (Ucrania), *Svetlana Zakharova*²⁰.

En todos estos entramados discursivos y quinésicos se evidencia la percepción literaria y dancística sobre lo que se considera bello; esto es, *atributos físicos*: esbeltez, altura, tez blanca y diáfana; y *valores del sujeto*: inteligencia, carisma, donaire, simpatía, buen gusto. Lo primero, demostrado cuando se describe a Margarita Gautier como una “mujer alta y delgada hasta la exageración (Dumas, 1969, p.18), una mezcla de ideales estéticos y fenotípicos de lo griego y lo egipcio, de lo griego porque el mismo texto enseña que ella “tenía una distinción poco común a sus semejantes; distinción realzada por una belleza verdaderamente clásica” (p. 17). Hay que advertir que lo clásico, en ese entonces, hace alusión a la herencia griega o, mejor dicho, al canon griego de referencia. La sola descripción de la testa de esta mujer es esclarecedora en la percepción estética que quiere presentar el autor sobre una heroína bella:

Su maravillosa cabeza era objeto de una coquetería particular; era muy pequeña y parecía que su madre, como diría De Musset, la hizo así para hacerla con esmero. Poned en un óvalo de indescrípible gracia dos ojos negros bajo unas cejas tan finamente arqueadas, que parecían obra de la pintura; velemos estos ojos con grandes pestañas, que al bajarse sombreaban el matiz rosado de las mejillas; imaginaos una nariz fina, recta, espiritual, con ventanas algo abiertas por una aspiración ardiente respecto a la vida sensual; dibujemos una boca regular, cuyos labios se abrían graciosamente sobre unos dientes blancos como la leche; esmaltemos la tez con el suavísimo terciopelo del melocotón recién cogido del árbol, y tendremos el conjunto de aquella encantadora cabeza. (p. 19)

En la pieza dancística la belleza se manifiesta con la figura de la intérprete, una mujer alta también, delgada en extremo, de rasgos finos y angulosos, ademanes sutiles, pero que dejan

²⁰ Esta prima bailarina, hay que decirlo, ha interpretado a muchos más personajes de obras literarias, como Odette y Odile, del Lago de los cisnes; Aurora, en La bella durmiente; Masha, en El Cascanueces; Gulnara, en el Corsario; Giselle, en Giselle; Kitri, en Don Quijote; Nikiya, en La Bayadera; Zobeide, en Sheherezade. Cada obra mencionada, basada en obras literarias: El lago de los cisnes en El velo robado, de Johann Karl August Musäus; La bella durmiente en La bella durmiente del bosque, de Charles Perrault y Los Hermanos Grimm; El cascanueces en el cuento de *E.T.A. Hoffmann* El cascanueces y el rey de los ratones; El corsario en El corsario, de Lord Byron; Giselle en La Alemania, de Heinrich Heine; Don Quijote en la magnánima obra de Miguel de Cervantes Saavedra, Don Quijote; La Bayadera en la figura de la bayadera o devadasi, bailarina sagrada retratada en dos poemas del hindú Kalidasa; Sheherezade en algunos pasajes de los relatos de Las mil y una noches, supuestamente del cuentista persa Abu Abd-Allah Muhammad el-Gahshigar (Terry, 1959, p. 115).

entrever aplomo y entereza. Cada uno de sus movimientos es realizado con la más perfecta técnica de la escuela rusa de ballet. La interpretación y el histrionismo permiten que la intérprete consiga vivificar a ese personaje literario y lo ensalce en todos los atributos y descripciones que le otorga la obra literaria²¹.

Por otra parte, el talante de Margarita Gautier es fuerte pero sutil. Un justo medio, donde, a un temperamento que expresa altivez e imponencia, le sigue un raciocinio pulcro. Margarita Gautier es una mujer pensante, razona sobre el *en sí* de las cosas: “he reconocido que me amáis por mí y no para vos, al paso que los demás nunca me han amado sino para ellos” (p. 120). Igualmente, en F.C. 14, F.C. 16a y F.C. 17, la heroína enseña: 1) *autodominio*, moderación (σωφροσύνη), a partir de valores superiores, donde los principios morales y espirituales están por encima de cualquier mundanidad; 2) *sinceridad*, con la cual vuelven a enunciarse tales valores superiores con la confesión de la verdad sobre la ida a los bailes y fiestas como medio de olvido; y 3) *superación*, como acto de voluntad de quien se sabe es potencialidad, es el *llegar a ser* (γίγνομαι) socrático que se consigue solamente con el reconocimiento de la ignorancia y la flaqueza humana.

El reconocimiento de sí mismo y la convicción de un llegar a ser, se consiguen desde la experiencia trágica, luego que una heroína como Margarita Gautier, la dama de las camelias, reconoce su yerro trágico. Es la (αμαρτία) griega, donde el personaje reconoce su culpa y asume sin ambages su responsabilidad (Aristóteles, 1974, p. 170). Estos atributos se conjugan con su ἦθος (ethos) y πάθος (pathos) particular; ella encarna los “encantos, la dulzura, la expansión” (p. 117).

En la obra de ballet se verá que también estos atributos continúan en la lógica y la estética coreográfica. La Margarita Gautier es alta, esbelta, blanca, de modales finos, elegante y, sobre todo, virtuosa. Virtuosa en su desenvolvimiento técnico, virtuosa en la interpretación de su papel protagónico. La bailarina, maestra, coreógrafa, directora y teórica rusa, de inicios del siglo veinte, Agripina Vaganova, indica que la bailarina de ballet debía poseer estas capacidades técnicas y, especialmente, la convicción dramática con la cual interpretar su rol escénico, tanto lírico como de

²¹ En esta parte del trabajo es recomendable, para efectos de contrastación y corroboración de lo analizado, que el lector vea la obra; la cual está dispuesta en el canal de YouTube. Canal Edvard Grieg. (03 de abril de 2022). La Dame aux Camélias (The Lady of the Camellias), [Archivo de video]. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9sBzO62quNA>

carácter; dos ejemplos de tales atributos fueron María Taglioni y Fanny Elssler, respectivamente. Según esto, un ballet como *La dama de las camelias*, más neoclásico, enseña que hay tanto lirismo como dramatismo en el desembrague enunciativo y coreográfico. Ambos aspectos los cubre con presteza Svetlana Zakharova, intérprete de Margarita Gautier. Ella personifica a una heroína fuerte y sutil, rayana en el lirismo más extremo, pero victoriosa en un dramatismo carmesí.

Su belleza física y subjetiva permiten develar una forma de concebir la vida desde la pulcritud en el trato consigo misma y con los otros. La Margarita Gautier de la obra de ballet deja entrever la influencia estética, desde la adopción temática, narrativa y axiológica de lo bello como principio físico y subjetivo. Hace parte de un crisol de encanto, donde no solamente las candilejas y la escenografía armoniosa enseña belleza, sino donde también los intérpretes encarnan todo el potencial de los personajes literarios en su belleza y fealdad, bondad y maldad, voluntad y desgano.

8.6. Cambios y permanencias en medio de las crisis en la Literatura Comparada y el ballet

Los cambios son consustanciales al devenir histórico de las cosas, ya sea visto este último como progreso o como simple suceder; igualmente, las permanencias están ligadas a la tradición o a la conservación de valores que se consideran importantes y necesarios, y que por estas razones mantienen su vigencia; su actualización es fruto de una continua revitalización gracias al valor de uso. Tanto los cambios como las permanencias son elementos sintagmáticos del decurso de las cosas; reflejan, a su vez, los paradigmas que vitalizan a las sociedades. Al respecto, la historiografía, o una mirada historiográfica, señala que todo lo producido refleja el decurso histórico. En este sentido, la atención sobre la cultura material, “definida como todo lo que se refiere a la producción” (Carbonell, 2005, p. 98), merece del análisis comparativo para determinar el *cómo* de las cosas.

Los productos, la obra literaria y la obra dancística son expresiones de esa cultura material que tanto interesa. Al estar la literatura comparada encargada del análisis de estos productos, permite esclarecer todos los remanentes y las transformaciones, tanto del interior de las cosas como del exterior. Contenidos y formas enseñan cómo ha sido el decurso de los productos de la cultura material, una cultura que cristaliza valores, pasiones y modos de vida. *La dama de las camelias* representa, más que una simple novela romántica (para algunos) o moderna (para otros), un

producto de una cultura material occidental. Ya sea que la novela sea expresión del romanticismo porque refleja visos de ese tipo de expresión idealista de la realidad, donde subyace, a la par de la más estricta virtud, el más descarado vicio (Iáñez, 1992, p. 17), o enseñe esa búsqueda de la realidad social y los mecanismos psicológicos sociales (Hauser, 2009, p. 260); lo cierto es que *La dama de las camelias* representa una postura estética e ideológica, una manera de concebir la vida, desde la expresión de un máximo ideal encarnado en quien vive una experiencia social dramática, donde la exclusión, el señalamiento y el abandono están a la orden del menú diario; a razón de esto, en ese mundillo, en esa sociedad, “por una prostituta no se derrama ni una sola lágrima... y quienes son llorados en un velorio, lo son gracias a un alto precio que pagan unos familiares” (Dumas, 1969, p. 17).

Ahora bien, los cambios y permanencias que se pueden encontrar en la obra de ballet tienen que ver con las percepciones y expresiones estéticas provenientes de la novela. La coreografía, en su intento semionarrativo, busca conservar muchos de estos elementos, siempre y cuando no desvirtúen el propósito demostrativo del ballet, que también busca la expresión del máximo virtuosismo, ejecución técnica y desarrollo interpretativo. Cabe señalar que las crisis que le han acontecido a los dos ámbitos artísticos (el literario y el dancístico) tienen que ver, asimismo, con las luchas investigativas hechas desde la Literatura Comparada y los estudios estéticos, respectivamente. Análisis sobre las estructuras internas y los juicios que les han surgido en su devenir histórico, pero también, en los cambios y permanencias que han configurado sus identidades.

En este sentido, los estudios comparados en la literatura y las investigaciones estéticas en el ballet han sufrido transformaciones, pero también han conservado elementos sustanciales que les definen en sus identidades como productos de una cultura material. En ambas disciplinas se han presentado inseguridades terminológicas, esto ha motivado a que haya inestabilidad a la hora de realizar generalizaciones; igualmente, tanto en la Literatura Comparada como en los estudios estéticos sobre el ballet, han estado presentes las debilidades metodológicas y constantemente han existido frágiles delimitaciones de las prioridades temáticas objetivas. A continuación, es menester esclarecer cómo se han evidenciado tales obstáculos que definen las crisis de sus abordajes.

Comenzando con la Literatura Comparada, hay que advertir que esta disciplina tiene su historia y madurez. La Literatura Comparada comprende (intentando definirla para después complementarla, según lo que afirma Charles Mills Gayley), “un campo de investigación, el de las relaciones literarias entre las distintas nacionalidades y el estudio de los préstamos, imitaciones y adaptaciones internacionales (citado en Vega y Carbonell, 1998, p. 37). Sus comienzos están a la par de otras disciplinas como la lingüística comparada, la anatomía comparada y el derecho comparado. En una época donde se daba prioridad a la dilucidación de las diferencias y las semejanzas como factor determinante de las identidades categóricas de las cosas, el método comparativo cobró inusitada fuerza. María José Vega y Neus Carbonell indican que la investigación en el campo de los estudios comparados fundamentalmente se ha concentrado en estudiar las influencias; las relaciones artísticas, los rasgos comunes y diferenciales; los intercambios entre literaturas; la relación entre vida social y producción literaria; la evolución supranacional de los géneros literarios o de los movimientos y corrientes (1998, p. 15).

Más allá de todo esto, gran parte de la atención ha estado concentrada, quiérase o no, en los temas, los motivos, los géneros; en decir, la misma idea que desarrolla Raymond Trousson, relacionada con el concepto *Stoffgeschichte*²², resulta significativa para este caso, haciéndose necesario un debate para esclarecer cuál término resulta más pertinente en el ejercicio comparatístico. Lo anterior se menciona con el objetivo de enfatizar en la importancia del tema para el desarrollo de los ejercicios comparativos entre la literatura y otras manifestaciones artísticas como el ballet. *Stoffgeschichte* como historia de los motivos que han fundamentado a las construcciones literarias (citado en Naupert, 2003:92), solamente aborda esos principios volitivos y deónticos que llevan a la creación artística; en cambio, la noción de tema aborda no solamente ese querer y deber del agente creador, sino que también supone sus capacidades y sus saberes, sus principios potestativos y cognitivos.

²² *Die Stoffgeschichte* es un concepto que está presente en varias escuelas del pensamiento de la Literatura Comparada; es la *historia de argumentos*, que la tematología retoma para formular los nuevos paradigmas comparatistas. Por el término alemán *Stoff* se hace referencia a: la materia prima, la sustancia, el asunto, el argumento, la fábula, el tema del entramado literario. Dice Cristina Naupert “abarca no solo argumentos que sirven de base para relatar acciones y crear así entramados narrativos, sino también un sinfín de ideas, problemas, sentimientos, conceptos abstractos como: el amor, la muerte, la amistad, la guerra, la prostitución, etc.” (2003, p. 22); y, en lo que toca a *Geschichte*, se refiere a estudio histórico.

La mudanza teórica y analítica del concepto *Stoffgeschichte* a temalogía ha sido objeto de diversas consideraciones. Manfred Beller ha señalado, al respecto, que tal mudanza se ha debido al minúsculo alcance de una metodología que se va por la historia de los argumentos o *Stoffgeschichte*. Quienes han optado por considerar dicha perspectiva metodológica han hecho nada más que simples tesis o tesinas que aportan muy poco al desarrollo de la Literatura Comparada (citado en Naupert, 2003, p. 101). En contraposición, Beller indica que la temalogía sí aborda con más pertinencia los trasfondos de la obra literaria, no solamente los factores sociales, psicológicos o contextuales, sino los elementos estéticos que configuran a las obras artísticas. Este amplio panorama de elementos que integran la obra literaria es referenciado por Gayley cuando menciona que:

La literatura constituye un medio integral y distinto de pensamiento, una expresión institucional, común de la humanidad, diferenciada, ciertamente, por las condiciones sociales del individuo, por las influencias, restricciones y oportunidades raciales, históricas, culturales y lingüísticas, pero que independientemente del tiempo o del aspecto, está alentada por las necesidades y aspiraciones comunes del hombre: hace y surge de facultades comunes, tanto psicológicas como fisiológicas, y obedece a leyes comunes de materia y modo de la humanidad individual y social (citado en Vega y Carbonell, 1998, p. 37).

Por ello, la obra literaria resulta tan importante para la comprensión de las influencias y préstamos con otras artes. El asunto estriba en el hecho de que la literatura, si solamente se contempla así, termina siendo como una suerte de fuente o manantial de donde beben las otras artes, y esto no es del todo tan cierto. Así como tiene influencia en otros campos de la expresión artística, así mismo, recibe aportes de las otras fuentes artísticas. De otra parte, Como complemento a lo anterior, cabe resaltar que, si bien se conviene con la idea que expone Fernand Baldensperger, para quien la obra literaria es una entidad biológica que requiere de la observación, el análisis y la reflexión, y de esto se ocupa la Literatura Comparada, también hay que agregar que la obra literaria es un producto artificial de la cultura, que no está sujeto a factores externos o internos. Al contrario, es resultado de los avatares y múltiples posibilidades de la creación humana. En este sentido, y siguiendo a Baldensperger, estudiar las analogías que se puedan dar entre obras literarias, permite “establecer las relaciones de parentesco y los rasgos en común” (citado en Vega y Carbonell, 1998, p. 51).

Con respecto al ballet, la situación no difiere mucho de la literatura. Las dificultades metodológicas y conceptuales para el estudio también han sido una constante. De hecho, se puede decir que la situación ha sido más crítica debido a la escasez de iniciativas y propuestas de investigación en este campo. La academia de la danza clásica, entendiéndola como una institución transversalizada por discursos hegemónicos, políticos, ideológicos, económicos, religiosos y sexistas, ha soslayado su papel en la construcción simbólica y estética del mundo. Su importancia ha quedado reducida a simple entretenimiento donde las mujeres, las bailarinas, son sus relevantes protagonistas. El tema o los temas que se presentan, han quedado reducidos a las cenizas, gracias al candor de los velos, las transparencias y los tutus. Margarita Tortajada Quiroz menciona al respecto que “históricamente la danza ha sido considerada un medio de expresión de bajo estatus por el uso del cuerpo y la ausencia de un discurso racional y lineal” (2001, p. 10). Así mismo, esta autora señala que, “la danza es un lenguaje y una práctica social que sigue la lógica del poder: fuerza, dominación, resistencia” (Tortajada Quiroz, 1995, p. 19). Junto con las crisis internas, las crisis de los métodos de análisis y reflexión se suman a la percepción excluyente de la validez estética. Sin lugar a duda, en el caso del ballet, no han sido solamente dificultades y obstáculos en los métodos de estudio y la delimitación terminológica, con la cual abordar y erigir a la disciplina y el objeto de investigación, han sido también el señalamiento y la marginación, lo que más ha socavado el terreno fértil de esta expresión estética.

Con respecto a la fertilidad artística del ballet, cabe mencionar que esta viene dada por los elementos estéticos que se exponen en la danza. Estos elementos son parte constituyente de la realidad, los arquetipos sociales, los paradigmas discursivos del cuerpo y la palabra, y las esferas ontológicas que definen los modos de ser según una época determinada. Sin embargo, al explorar con detalle el devenir histórico del ballet, se puede observar que ni la Estética, ni la Semiótica, y muy reducidamente, la Historia, han hecho una tarea vasta y significativa de documentar, analizar, reflexionar sobre los cambios y propuestas que se van gestando a través del tiempo y desde los cuales se nutre un discurso dancístico cargado de elementos conceptuales y performáticos susceptibles de ser analizados e interpretados. Esta es una tarea que parece estar suspendida en el tiempo, y que, por lo menos, en lengua española, ofrece un paisaje amplio que debe ser explorado.

El contenido expresado en el ballet *La dama de las camelias* permite observar el horizonte hacia donde está mirando una sociedad. La coreografía presenta toda una postura estetizante e isomórfica de una realidad en la que el impulso danzante trasciende hacia una exhibición espectacular del movimiento constituyéndose así en uno de los discursos de la modernidad; tal como la define Peter Sloterdijk, esto es, “como una época y un modo de ser en el que lo cinético se corresponde con aquello que en la modernidad es más real” (Lepecki, 2006, p. 17). En la obra narrativa, Margarita Gautier acude al baile, al espectáculo, para calmar su dolor, paliar ese mundo interno que tanto la atormenta por el paredón social al que es condenada²³. Esto último enseña cómo la obra literaria se vale de la escena práctica de la danza para narrar una situación dramática del personaje protagónico, en tanto el ballet, por su parte, se vale de la explicación literaria para “garantizar” la lógica semionarrativa del desembrague dancístico²⁴. En el ballet y en la novela está ese cinestismo, esa necesidad de expresión corporal que denota y connota un ἦθος (ethos) y un πάθος (pathos) colectivo e individual.

Y dentro de todo esto, ¿cuáles han sido los cambios y las permanencias en *La dama de las camelias*, la novela y el ballet? Básicamente, en lo que respecta a los cambios: 1) *la discreción en los desembragues semionarrativos*, de acuerdo al ballet con la obra literaria, Margarita Gautier se muestra incluso en sus más viles debilidades, “nunca la he visto como ahora, apenas duerme, va y corre de baile en baile, asiste a las orgías y llega a embriagarse” (Dumas, 1969, p. 198), en cambio, en la obra de ballet se procura no mostrar tal “descaro” en la escena, siempre se procura mesura y virtuosismo en el hacer quinesico y expresivo; y 2) *el acortamiento temático y discursivo*, en relación al montaje de ballet a partir de la obra literaria, y es que aquí, por la misma naturaleza del montaje escénico, no se pueden abordar todos los temas y argumentos que sí consigue abordar la obra literaria, pues cada arte, de acuerdo a su momento histórico, tiene sus formas de expresión y diversas posibilidades para tratar los argumentos literarios.

²³ En la novela, Margarita misma confiesa a Armando Duval, “tuve la necesidad de recurrir a medios físicos para no volverme loca y para aturdirme en la vida a la cual de nuevo volvía. Creo que Prudencia os dijo que yo no faltaba en fiesta alguna, ni en los bailes ni en las orgías” (Dumas, 1969, p. 223).

²⁴ En la obra de ballet el texto literario cumple funciones aclaratorias y de narrativa direccional; esto último, entendido como una guía narrativa para que el público asocie cada escena, cada pieza coreográfica, como un entramado de situaciones con sentido temático. Para efectos de verificación de lo dicho, se puede revisar la grabación, donde aparece un prólogo y tres actos explicativos. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9sBzO62quNA>

De otra parte, sobre las permanencias se pueden observar tres fundamentalmente; a saber: 1) *se mantiene el tema del personaje virtuoso*, tanto en su talante como en su desembrague quínésico y expresivo; 2) *permanece la idea de la belleza* en medio de un mundo dominado por el egoísmo, la bajeza y el señalamiento, este mundo, el mundo del contubernio y la exclusión de la mujer de los ámbitos racionales del conocimiento; y 3) *el reconocimiento del “sí mismo”* ο σοφροσύνη, a partir de la prudencia y la moderación, el personaje de Margarita Gautier, de la obra literaria y del ballet, es consciente y expresa su papel en esa sociedad, por ello su sacrificio.

Conclusiones

La atención en la novela y el ballet de *La dama de las camelias* enseñó la riqueza temática y propositiva, pero especialmente, los cambios y las permanencias, y las transformaciones estéticas y artísticas. De la novela de Alejandro Dumas (hijo) a la coreografía de John Neumeier hay varias distancias estéticas y creativas, pero, aun así, permanece, *tematológicamente* hablando, el ideal de una máxima virtud en el personaje femenino de Margarita Gautier. Fundamentalmente, se pueden concluir cinco cuestiones, de acuerdo a la exposición aquí presentada.

Primero, en la Literatura Comparada, como en la Literatura General y la Estética Comparada, vienen surgiendo nuevos objetos de estudio que esclarecen los préstamos, influencias, cambios y permanencias temáticas, y las transformaciones estéticas, en relación a unas literaturas con otras literaturas u otras manifestaciones artísticas y actividades humanas.

Segundo, *La dama de las camelias* inaugura un nuevo arquetipo literario, estético, discursivo y social. Se traza, inicialmente, en la obra de Dumas (hijo), un ideal de mujer que posee voluntad propia de representación, una representación de mundo a partir de las convicciones y las miradas reflexivas en torno a una sociedad que excluye a las cortesanas y las señala de seres inmorales y faltos de valía. Margarita Gautier, con su comportamiento y decisión, muestra que es merecedora de admiración y encomio.

Tercero, la virtud o expresión de una máxima (ἀρετή) areté, deviene como orden vector de un ἦθος (ethos) y un πάθος (pathos) individual y social; características que funcionan como catalizadores del arquetipo de la heroína o la mujer de la modernidad. No es simple amor abnegado, sino voluntad de representación de un sujeto emancipado del encasillamiento social.

Cuarto, tal emancipación se da en una cortesana y no en una dama reconocida en la sociedad enunciada, tanto en la obra literaria como en la obra dancística. En Margarita Gautier acaece la imagen y la palabra como expresión y contenido. En términos estéticos, se podría decir, hay un (λόγος) logos, valga aclarar, lingüístico y quinésico. En términos de una tendencia analítica comparatista, como la que propone Raymond Trousson, hay un arquetipo discursivo capaz de canalizar toda una fuerza ideológica mediante una situación temática. Como un aporte para la

historia de las ideas, propio de los estudios comparativos de los últimos años, es un aporte que apunta a develar la actualización temática en escenas prácticas literarias y dancísticas. Hay isotopías semánticas y, además, isomorfismos temáticos que, aunque acaezcan diferentes, por la misma naturaleza de las dos expresiones artísticas (literatura y ballet), no dejan de ser válidas. Ambos ámbitos presentan el arquetipo literario y dancístico como arquetipo social para la modernidad.

Y finalmente, quinto, en ese desembrague discursivo (literario) y quinésico (dancístico) es como se dilucida la idea de una καλοκαγαθία (Kalokagathia), con la cual se ratifica el ideal de una máxima virtud o (ἀρετή) areté.

Referencias

Adorno, Theodor W. (1984). Teoría estética. Barcelona: Taurus Ediciones, S.A.

Aristóteles (1974). Poética. Madrid: Editorial Gredos, S.A.

Asensi Pérez, Manuel (1998). Historia de la teoría de la literatura: desde los inicios hasta el siglo XIX, Volumen I. Valencia (España): Editorial TIRANT LO BLANCH.

Baena, Enrique (2016). Estudios de teoría y literatura comparada: de Goethe a Machado y de las vanguardias a la poética actual. España: Anthropos Editorial.

Bajtín, Mijaíl (1989). Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación. Madrid: Editorial Taurus.

Barthes, Roland (1977). Elements of semiology. New York: Hill and Wang, 18 West, 18th street, 10011.

Barthes, Roland; Greimas, A. J.; Eco, Umberto; Gritti, Jules; Morin, Violette; Metz, Christian; Genette, Gérard; Todorov, Tzvetan; Bremond, Claude (2001). Análisis estructural del relato. México: Ediciones Coyoacán, S.A., de C.V.

Bastide, Roger (1948). Arte y sociedad. México: Fondo de Cultura Económica.

Birdwhistell, Ray L. (1970). El lenguaje de la expresión corporal. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A.

Blasis, Carlo (1830). The code of Terpsichore: the art of dancing. London: Edward Bull, Holles Street, Andesite Press.

Bourcier, Paul (1981). Historia de la danza en Occidente. Barcelona: Editorial Blume.

Bourdieu, Pierre (2004). El baile de los solteros. Barcelona: Editorial Anagrama.

Carbonell, Charles-Oliver (2005). La historiografía. México: Fondo de Cultura Económica.

Courtés, Joseph (1997). *Análisis semiótico del discurso: del enunciado a la enunciación*. Madrid: Editorial Gredos.

Croce, Benedetto (1993). *Breviario de estética*. España: Editorial Planeta de Agostini, S. A.

Dallal, Alberto (1990). *El aura del cuerpo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Dittmer, Kunz (1954). *Etnología general*. México: Fondo de Cultura Económica.

Dumas, Alejandro (hijo) (1969). *La dama de las camelias*. Barcelona: Círculo de lectores, S.A.

Fontanille, Jacques (2013). *Medios, regímenes de creencia y formas de vida*. Francia: Universidad de Limoges, Instituto Universitario de Francia. En: *Revista Contratexto* N°21, ISSN 1025-9945, pp. 65-82

_____ (2016). *Prácticas semióticas*. Perú: Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Freud, Sigmund (1992). *Obras completas: Volumen 21 (1927-31), El porvenir de una ilusión, El malestar en la cultura, y otras obras*. Argentina: Amorrortu Editores.

Fronzizi, Risieri (1958). *¿Qué son los valores: introducción a la axiología?* México: Fondo de Cultura Económica.

Giraud, Yves F. A. (1970). *El Renacimiento: 1480-1548*. Paris: Editorial Arthaud, Volumen I.

Greimas, Algirdas Julien (1989). *Del sentido II: ensayos semióticos*. Madrid: Editorial Gredos.

Han, Byung-Chul (2018). *Buen entretenimiento*. Colombia: Herder Editorial, S.A.

Hauser, Arnold (2009). *Historia social de la literatura y el arte: desde el Barroco hasta la época del cine*. Tomo II. Barcelona: Editorial de Bolsillo.

Hegel, Friedrich (1976). *Esthétique: textes choisis*. France: Presses Universitaires de France.

Iáñez, Eduardo (1992). *El siglo XIX: Realismo y Posromanticismo*. España: Editorial Digital Jaleareal.

Imbert, Gérard (2010). *Cine e imaginarios sociales*. España: Ediciones Cátedra, Grupo Anaya, S.A.

Islas, Hilda (Compiladora) (2001). *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación histórica en la danza*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Jaeger, Werner (1992). *Paideia*. Colombia: Fondo de Cultura Económica.

Jung, Carl Gustav (2003). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Lenneberg, Eric H. (1975). *Fundamentos biológicos del lenguaje*. España: Alianza Editorial, S.A.

Lepecki, André (2006). *Agotar la danza: performance y política del movimiento*. España: Centro coreográfico Galego/Mercat de les Flois, Universidad de Alcalá.

Lifar, Serge (1968). *La danza*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.

Lotman, Iuri M. (1996). *La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.

Machado, Arlindo (2015). *Pre-cine y post-cine en diálogo con los nuevos medios digitales*. Buenos Aires, Argentina: La Marca Editora.

Malinowski, Bronislaw (1978). *Una teoría científica de la cultura*. Argentina: Editorial Sudamericana, S. A.

Naupert, Cristina (Compiladora) (2003). *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: ARCO/Libros, S.L.

Noverre, Juan Jorge (1946). *Cartas sobre la danza y los ballets*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.

Pabón S. de Urbina, José M. (1975). Diccionario manual griego-español. Barcelona: Editorial Bibliograf, S. A.

Peirce, Charles (1987). Obra lógico-semiótica. Madrid: Taurus Ediciones, S.A.

Rella, Franco (2010). Desde el exilio: la creación artística como testimonio. Santiago del Estero: Ediciones La Cebra.

Salabert Solé, Pere (1997). Inimágenes: representación y estilo. Santiago de Cali: Editorial Universidad del Valle.

_____ (2003). El pensamiento visible. Medellín: Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Universidad Nacional de Colombia, Edición Posgrado de Estética.

Salazar, Adolfo (1950). La danza y el ballet. México: Fondo de Cultura Económica.

Santayana, George (1999). El sentido de la belleza: un esbozo de teoría estética. Madrid: Editorial Tecnos, S.A.

Schmeling, Manfred (1984). Teoría y praxis de la literatura comparada. Barcelona: Editorial Alfa, S.A.

Schopenhauer, Arthur (1985). El mundo como voluntad y representación (Libros I y II). Barcelona: Ediciones ORBIS, S.A.

Segura Moreno, Isabel (2019). Lo fantástico y la identidad femenina en el ballet Giselle: una relación indirecta con la literatura. España: Centro Universitario SAFA, Universidad de Jaén.

Serres, Michel (2011). Variaciones sobre el cuerpo. Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Souriau, Étienne (2016). La correspondencia de las artes. México: Fondo de Cultura Económica.

Terry, Walter (1959). Ballet: a new guide to the liveliest art. New York, 17, USA: Dell Publishing Co., INC.

Tortajada Quiroz, Margarita (1995). Danza y poder. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, Centro Nacional de las Artes.

_____ (2001). Danza y género. México: Colegio de Bachilleres del Estado de Sinaloa, Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional.

Triquell, Ximena (2016). Contar con imágenes: una introducción a la narrativa fílmica. Córdoba-Argentina: Editorial Brujas.

Vaganova, Agripina (1942). Las bases de la danza clásica. Buenos Aires: Ediciones Centurión.

Vega, María José y Carbonell, Neus (1998). La literatura comparada: principios y métodos. Madrid: Editorial Gredos, S.A.

Velásquez Cadena, Laura María (2008). De la literatura al ballet: del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha al ballet Don Quijote. Colombia: Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Literatura, URL: <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/6364>

Villagrán Mora, Abigail (2005). Análisis de la presencia literaria en el ballet romántico: Giselle el efecto de la literatura en la puesta en escena. México: Licenciatura en Literatura con área en Literatura, Departamento de Filosofía y Letras, Escuela de Artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla, URL: http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/leli/villagran_m_a/

Webgrafía

Canal Edvard Grieg. (03 de abril de 2022). La Dame aux Camélias (The Lady of the Camellias), [Archivo de video]. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9sBzO62quNA>

Anexos

El Esquema de disección funcional “Cuadro de análisis del texto enunciado (Literatura) y las escenas coreográficas (Ballet)”, Desembrague enunciativo, instrumento creado para el análisis comparatístico, está disponible en la web, en la siguiente dirección.

URL: <https://online.flippingbook.com/view/365348273/>