



**La novela Occidental: voces disonantes del sujeto nacional de la Francia decimonónica
dentro de *El Conde de Monte Cristo* y *Madame Bovary***

Miguel Arredondo Uribe

Trabajo de grado presentado para optar al título de Antropólogo

Tutor

Simón Puerta Domínguez, Doctor (PhD) en Filosofía

Universidad de Antioquia
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Antropología
Medellín, Antioquia, Colombia
2022

Cita	(Arredondo Uribe, 2022)
Referencia	Arredondo Uribe, M. (2022). <i>La novela Occidental: voces disonantes del sujeto nacional de la Francia decimonónica dentro de El Conde de Monte Cristo y Madame Bovary</i> [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2021)	



CRAI María Teresa Uribe (Facultad de Ciencias Sociales y Humanas)

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

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda.

Decano/Director: Alba Nelly Gómez García.

Jefe departamento: Sneider Rojas Mora.

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

A mi mamá, que me enseñó a leer

Agradecimientos

Gracias a mi asesor, el profesor Simón Puerta Domínguez, por su paciencia, orientación y apoyo.

Me he beneficiado enormemente de su gran conocimiento y edición meticulosa. Estoy extremadamente agradecido que me haya aceptado como estudiante y tuviera fe en mí en esta ventura. También quisiera agradecer a mis profesores de mi último semestre que me entusiasmaron con mi trabajo. No sé cómo lo hicieron, pero lograron hacer que escribir fuera más divertido y enriquecedor.

A Manuela y a Zach, gracias por el regalo del lugar, la comadrería y el apoyo. Sin ustedes, no tendría ninguna ventura. Su amistad hizo que escribir dejara de ser un trabajo duro y aislado a través de la pantalla y el teclado.

Por último, pero no menos importante, mi cálido y sincero agradecimiento a mi familia por su apoyo que me han brindado. Sin esa esperanza, este escrito no hubiera sido posible.

Tabla de contenido

Resumen	5
Abstract	6
Résumé	7
Introducción	8
1 L'anthropologie des contes nationaux.....	13
1.1 Un jeu de fictions folk.....	20
1.2 Le long xix ^e siècle	44
2 Le chanteur dysharmonique du roman occidental.....	65
2.1 Edmond	77
2.1.1 Justice infâme.....	86
2.1.2 Ange vengeur	95
2.2 Emma	101
2.2.1 Les deux bouquets de Fleurs Séchées	107
2.2.2 Nous sommes ennuyés, nous sommes les Érinyes.....	118
3 Vendetta	125
3.1 Plus ça change, plus c'est la même chose	138
Referencias	146

Resumen

Develar el discurso ideológico del sujeto presentado en la narrativa literaria de Francia no es una tarea sencilla, es por eso que es necesario interpretar a través la fusión del texto hermenéutico y el contexto intertextual. El presente estudio identificará rasgos significativos que componen al sujeto nacional francés decimonónico hegemónico en su contexto histórico, que responde a las pretensiones del Estado; que será contrastado por medio del diálogo con por las diferentes voces disonantes de las subjetividades presentes en las novelas de *El Conde de Monte Cristo* y *Madame Bovary*, proponiendo las ficciones folk para poder comprender la constitución tanto mental como performativa de la nación en un juego de contactos mutuos, como parte de una historia cultural comparada en su contexto. Utilizando la comprensión etnográfica para generar conocimiento sobre el mundo social tal como lo interpretan y le dan sentido los interlocutores. Se presenta una consideración importante sobre la historia de la comunidad en estas obras literarias y sus habitantes, que conduce a una mejor comprensión de cómo el lenguaje, las redes simbólicas de significado y los valores se transforman con relación a la situación de género y clase para integrar la cultura de la comunidad, y de esta forma presentar un discurso ideológico del sujeto nacional.

Palabras clave: etnografía de la ficción; Francia del siglo XIX; nacionalismo; género; literatura comparada, El Conde de Monte Cristo, Madame Bovary.

Abstract

Unveiling the ideological discourse of the subject presented in the French literary narrative is not a simple task, which is why it is necessary to interpret through the fusion of the hermeneutic text and the intertextual context. The present study will identify significant features that make up the hegemonic nineteenth-century French national subject in its historical context, which responds to the pretensions of the State; which will be contrasted through dialogue with different dissonant voices of the subjectivities present in the novels of *The Count of Monte Cristo* and *Madame Bovary*, proposing the folk fictions in order to understand both the mental and performative constitution of the nation in a game of mutual contacts, as part of a comparative cultural history in context. Using ethnographic understanding to generate knowledge about the social world as interpreted and made sense out of by the interlocutors. An important consideration of the history of the community in these literary works and its inhabitants is presented, leading to a better understanding of how language, symbolic webs of meaning and values are transformed in relation to the gender and class situation to integrate the culture of the community, thus present an ideological discourse of the national subject.

Keywords: Ethnography of fiction, 19th century France, nationalism, gender, comparative literature, *The Count of Monte Cristo*, *Madame Bovary*.

Résumé

Dévoiler le discours idéologique du sujet présenté dans le récit littéraire français n'est pas une tâche simple, c'est pourquoi il est nécessaire d'interpréter à travers la fusion du texte herméneutique et du contexte intertextuel. La présente étude identifiera les caractéristiques significatives qui composent le sujet national français hégémonique du XIXe siècle dans son contexte historique, qui répond aux prétentions de l'État ; qui sera contrasté par un dialogue avec les différentes voix dysharmoniques des subjectivités présentes dans les romans du *Comte de Monte Cristo* et de *Madame Bovary*, proposant les fictions populaires afin de comprendre la constitution mentale et performative de la nation dans un jeu de contacts mutuels, dans le cadre d'une histoire culturelle comparée dans son contexte. En utilisant la compréhension ethnographique pour générer des connaissances sur le monde social tel qu'il est interprété et fait sens par les interlocuteurs. Une considération importante de l'histoire de la communauté dans ces œuvres littéraires et de ses habitants est présentée, conduisant à une meilleure compréhension de la façon dont le langage, les réseaux symboliques de signification et les valeurs sont transformés en relation avec la situation de genre et de classe pour intégrer la culture de la communauté, et ainsi présenter un discours idéologique du sujet national.

Mots clés : Ethnographie de la fiction ; France du XIXe siècle ; nationalisme ; genre, littérature comparative, Le Comte de Monte Cristo, Madame Bovary.

Introducción

En el presente trabajo de grado para optar por el título de “antropólogo”, estaré invitando al lector a que acompañe la ventura en la que he entrado para cumplir los requisitos de graduación. Mi objetivo no será establecer una tesis, sino invitar al lector a formularla, no impongo, sino que propongo, dejando al lector libre y a la vez lo incito a ser más activo, es por eso por lo que a lo largo del escrito haré lo posible para no hacerme referencia en primera persona, a menos que el caso lo requiera.

El objetivo de este modesto estudio comienza como un intento de participar en la discusión del análisis de los sujetos que hacen y crean a la nación francesa por medio de las realidades presentadas en la literatura y explorar otros tipos de aportes que puede hacer la antropología al estudio de la literatura. Las dos disciplinas suelen encontrarse en el contexto de la transferencia de herramientas entre ellas. La antropología se concibe entonces en categorías literarias y la literatura en antropológicas. De esta forma, nos preguntaremos sobre las formas en que las personas interactúan con sus productos y observaremos qué uso tienen de ellos y qué encuentran en ellos. El contexto antropológico permite al erudito literario ver su tema en un contexto completamente diferente: como una experiencia que tiene lugar entre personas en la realidad de la vida cotidiana. La antropología intenta apreciar aquello que solemos descartar como “sobre-interpretación” o “uso” de un texto. La antropología aporta a los estudios literarios la conciencia de que un texto existe en interacción no solo con otros textos y la cultura, sino también con destinatarios empíricos. Por lo tanto, este enfoque muestra no solo la importancia de tales interpretaciones “no canónicas” o hegemónicas, sino también su inevitabilidad en nuestra cultura.

Sin embargo, ¿puede este enfoque reemplazar otras áreas de investigación más psicológicas o sociológicas sobre la recepción? Ciertamente no tenemos tales ambiciones, de acuerdo con la convicción de Donna Haraway (2015) y de Clifford Geertz (1985) de la “localidad” de todo conocimiento: es decir, la aplicabilidad de los resultados solo en condiciones “situadas”.

Lo anterior, lo realizaremos mediante un planteamiento metodológico en el cual aceptamos la indagación a medida que vayamos profundizando y las situaciones van cambiando, evitaremos un diseño rígido que elimina las respuesta a las oportunidades para seguir otros caminos de descubrimiento a medida que surjan, que utilizará herramientas de la etnografía y sus tropos, que

dan cuenta de la manera en que los motivos y alusiones a imaginarios se integran en los materiales de la cultura popular en la literatura con diferentes fines. Nuestra recolección de datos prestara atención al proceso, donde podremos “entrevistar” las citas directas sobre las perspectivas personales de los sujetos y las experiencias vividas, por medio de la descontextualización de las características que componen al sujeto nacional francés del siglo XIX por medio de las voces presentes en las novelas *El Conde de Monte Cristo* y *Madame Bovary*, con el fin de presentar los hitos más importantes que influenciaron al imaginario hegemónico en el cual se registraron estas obras.

Para llevar a cabo esta empresa necesitaremos que nuestro enfoque de análisis refleje un equilibrio entre comprender y representar nuestro campo auténticamente en su complejidad, reflexionando sobre nuestra propia voz y perspectiva, políticamente consientes de las relaciones de poder, y reflexivos en este diálogo hermenéutico para demostrar, con la novela de *El Conde De Monte Cristo*, una miríada de subjetividades presentes en Francia, las cuales se hallan en contacto con otras, pertenecientes a distintos territorios que van más allá de quienes habitaban la nación en la época; reubicando los atributos presentes de las narraciones nacionales situadas por medio de un perfilamiento de las realidades expuestas en la novela *Madame Bovary*; y contrastaremos las narrativas intertextuales de vida de los sujetos que cantaban la armonía deseada por el Estado presentadas en las novelas seleccionadas, estableciendo así a los cantos disonantes de Emma Bovary y Edmond Dantès que situaremos en el contexto de la nación francesa decimonónica. Seremos necesariamente selectivos, proporcionando capítulos de análisis individuales y estudios de casos precisos en yuxtaposición para abrir el diálogo sobre la manera en que estas voces se ven atravesadas por las situaciones de poder en las que se encuentran y, con suerte, provocar más pensamiento y trabajo tanto en el nacionalismo como en los estudios de la literatura como producto cultural desde nuestro campo.

¿Cómo pueden interactuar la antropología y la literatura en la investigación académica y la crítica literaria? ¿Y por qué vale la pena intentar habilitar un espacio para su interacción? Este estudio trata de estas y otras preguntas relacionadas. También empuja los límites aún más para mostrar, al final, que el etnógrafo puede ser un crítico literario, si reconocemos que los humanos poseemos el don de representarnos primero por el ritual, y luego a través del arte, la literatura (Hyde, 2019).

Tendremos en cuenta el lenguaje como fuente primaria. La experiencia develada de estas obras es, en gran parte, de naturaleza lingüística. No hay otra alternativa que interpretar, comprender, el mundo presentado en papel, desde este y en este, porque es precisamente en él donde se presenta, se ofrece. Es el desarrollo de toda una antropología del sentido: para entender, nos debemos tomar a nosotros mismos como referencia, ya que el sentido se sitúa en lo que el objeto representa para uno (Gadamer, 1998). Dicho de otro modo, la significación no alcanza únicamente los niveles sintáctico y semántico del mismo, sino de manera muy especial su nivel pragmático cuando se traen sus contextos históricos y culturales de la Francia decimonónica.

Leer, y estudiar estos dos libros en su propio idioma, de la forma en que se diseñaron para leerse, ofrece una conexión más profunda entre el lector y el escritor. Obtendremos una mayor comprensión tanto de cada autor como de las personas para las que se escribió si los leemos no solo en francés, sino también atendiendo al contexto histórico en que fueron escritos y que están describiendo.

Hay una razón por la que existen diferentes traducciones para el mismo trabajo, porque hay varias formas de interpretar la misma oración y cada traductor, al igual que cada etnógrafo, aborda el trabajo de manera diferente. Algunos quieren que sea accesible para el lector común, otros intentan mantenerse lo más cerca posible del idioma original. Las obras seleccionadas las trataremos en su idioma original, ya que los cambios que realiza un traductor pueden afectar el contexto y, cuando se saca de contexto, un texto traducido a veces puede hacer que la forma o el idioma carezcan de significado, afectando así la interpretación.

Conviene subrayar, y dejar claro, que cada traductor traducirá una frase de manera diferente debido a su propia comprensión del idioma original y del idioma de destino. Traen consigo sus propios prejuicios y debilidades a la traducción, que afectan el trabajo. Esto da como resultado inexactitudes y traducciones erróneas y, debido a que el libro se lee a través del filtro del traductor, limitado por su propia comprensión y conocimiento del idioma de destino y original, la prosa del autor se pierde.

La estructura que nos servirá para darle un orden a nuestros argumentos será por medio organizado en tres capítulos, iniciando por *L'anthropologie des contes nationaux*, donde construiremos un marco teórico inspirado en la escuela de Estudios Culturales de Birmingham y la postcrítica hermenéutica. En este capítulo revisaremos rápidamente autores que han trabajado la

literatura como campo de la antropología, los procesos comunitarios para la agrupación bajo una misma identidad nacional y una base social, como herramientas para cuestionar las metanarrativas coloniales que informan la articulación discursiva del sujeto nacional francés en su contexto histórico del siglo XIX. Esta documentación, en combinación con los aportes de la teoría crítica, la ludología y del materialismo cultural, serán prometedoras para abordar desde la antropología, las voces disonantes al imaginario nacional. Nos proporcionará las herramientas analíticas para abordar novelas, no como un objeto de investigación de lo cotidiano, sino como un lugar de enunciación, de sujetos diversos que se encuentran en relación con esferas más amplias. Al abordar las novelas como un lugar de enunciación, es importante comprender este lugar, para lo cual finalizaremos en el apartado situando a Francia en el contexto sociohistórico en el que nacieron las voces de nuestros interlocutores y los procesos mentales comunitarios que la han configurado en el espacio geográfico. Nuestra descripción de *Le long dix^e siècle* nos será útil para prestar especial atención a las experiencias vividas por los habitantes de *El Conde de Monte Cristo* y *Madame Bovary*. Esta es una forma de hacer espacio para las voces disonantes mediante la cotidianidad.

El capítulo dos, *Le chanteur dysharmonique du roman occidental*, estará dividido en una reflexión sobre las dos obras seleccionadas y puntos críticos en los que cuestionaremos las estructuras sociales, coloniales, económicas y de género por las que ambos fueron atravesados, seguido de los acápites: *Edmond* y *Emma*, en los que entraremos en estas obras como nuestro material de campo etnográfico. En este traduciremos las herramientas analíticas y epistemológicas de nuestro enfoque. Este dialogó en sentido hermenéutico con las obras se han convertido en lo que vimos como un concepto empírico, ficción folk. Durante nuestras primeras exploraciones, estaremos atentos a las asimetrías de poder en las relaciones sociales y a los procesos históricos y geográficos que les dieron forma (Hymes, 2012).

En el tercer capítulo, *Vendetta*, buscaremos formas de nombrar nuestras observaciones para contribuir a descontextualizar las voces hegemónicas nacionales, trabajando, en nuestro caso, con Edmond Dantès y Emma Bovary, que actuaron buscando retribución vengativa de la posición en la cual estaban. Nuestra investigación, a pesar de que no sea su fin, tratará de dar cabida a la perspectiva de las voces marginadas por ellos dos, que a su vez también fueron afectados por la opresión tanto de clase como de género.

Finalizaremos en el acápite *Plus ça change, plus c'est la même chose*, en el cual reflexionaremos sobre nuestro intento de proporcionar una lente que nos reúna, al lector y al texto de ficción como dos elementos del mismo proceso dinámico, uno necesario para el otro con el fin de sacar a relucir la magia potencial de la ficción etnográfica.

Por lo tanto, las siguientes líneas abordarán los procesos de razonamiento de sentido común mediante los cuales las categorías de nuestros interlocutores en sus entornos situados construyen su versión de la realidad y sus significados subjetivos, que tienen como objetivo no solo señalar los hitos más importantes de los imaginarios franceses presentados en *El Conde De Monte Cristo* y *Madame Bovary* y cómo estas dos producciones culturales han contribuido a dar forma a la narrativa nacional de Francia como el país que conocemos hoy, sino presentar –y, por ende, defender– ante la academia antropológica nuestro enfoque empírico.

De antemano me disculpo al lector por mis falencias al no lograr efectivamente hacer uso de palabras evocadoras, de los recursos a las historias, a los ejemplos que muchos otros han logrado efectivamente dar uso para generar un temblor en el sentido, y poner en funcionamiento la interpretación simbólica, despertando las capacidades de asociación, y produciendo un movimiento cuyas ondas de choque se puedan prolongar mucho después del contacto inicial, a la manera en que el Hermes Trismegisto logra al quitarnos el velo.

1 L'anthropologie des contes nationaux

Los antropólogos y los escritores realistas se encuentran en una búsqueda similar para representar la verdad, pero la verdad puede ser más dinámica que estática, más maleable que objetiva. Podríamos decir que una parte importante de ser humano es contar historias sobre las condiciones en las que vivimos. Los autores y antropólogos tienen ambiciones similares en el sentido de que pretenden contar historias que “suenen verdaderas” desde una perspectiva humana. Ambos están limitados por su humanidad y el dinamismo del mundo en que vivimos.

Dado que la vida no es solo otra cosa que en la forma en que la narramos; y su metodología tiene mucho en común, hay mucho que ganar de ella; perspectivas interdisciplinarias e interacciones interculturales. Una reevaluación del papel de la literatura para la disciplina de la antropología sólo puede beneficiar a ambas disciplinas, y nos referiríamos así, a la antropología de la literatura como una disciplina científica que elige de las esferas de la vida activa la literatura; centrándose no solo en cuestiones de importancia marginal, sino de captar a lo humano analizando sus creaciones (Arendt, 2019; Clifford, 2019).

¿Cuál es el punto de todo esto? Diría que es para reconocer mi lugar de enunciación e intentar justificar el motivo de realizar este trabajo sobre un contexto ajeno y lejano, tanto espacial como temporalmente, y no realizar una investigación sobre una situación local y actual; ciertamente si lo hubiera hecho sobre un caso de “aquí” mi trabajo tendría un valor e impacto, no se quedaría en un repositorio sin ser leído, y podría cumplir una función que fuera más allá de un requisito de grado, porque claramente esta es la mejor manera de representar la habilidad de los estudiantes de realizar una investigación antropológica y escribir efectivamente con el bagaje académico adquirido, ¿cierto?

Podría decir que la antropología es un lente que permite ver en otros mundos. Que cuando vemos a través de este lente podemos entender mejor nuestro propio mundo de una mejor manera. Diría que los antropólogos estudian al ser humano y sus relaciones con la vida en diferentes tiempos y espacios, que al poder ver con lentes extrañas se puede tener una mejor perspectiva de este otro mundo. Que estoy invitando al ejercicio ver otras maneras de hacer antropología que han sido mal vistas y no seguir asentando los egos y límites de los zócalos sobre los cuales muchos profesores se han subido.

Realmente podría seguir diciendo esto y reforzarlo con otros argumentos para justificar mi tema. Pero no es así, fue arbitrario que escogiera esas obras. No hay un detrás que me permita justificarlo, fue por la falta de criterio que tuve al escogerlas que se delimitó el tema, tenía una temporalidad y un espacio. Fue a la marcha que salió preguntarme sobre el sujeto francés, lo cual llevaba de su lado a que nación le respondía ese sujeto. Aunque no todo fue sin un motivo. Todo el discurso que analiza estas obras bajo mis objetivos de investigación responden no solo a trabajar sobre un otro desde el escritorio, sino también a un tema como la construcción de una nación, vista por medio de aquellos sujetos de la literatura que eran disonantes al Estado-nación de la Francia del siglo XIX.

De ahí que nos podamos preguntar ¿cómo pensar la literatura sin imponer un concepto de literatura, simplemente como una herramienta analítica? ¿Cómo permanecer atentos a su realidad, incluso para nuestro propio pensamiento, y, sin embargo, sin promulgar lo que solo puede llamarse un cierto tipo de violencia epistémica? Que el concepto de literatura haya proliferado es, por supuesto, parte integral de un largo legado colonial y sus pretensiones concomitantes de universalidad y traducibilidad. Pero en lugar de suponer que la literatura se ciñe a categorías civilizatorias limitadas, a las fronteras de las tradiciones nacionales, la etnografía nos ha mostrado cuán profundamente enredados están el concepto y los textos mismos en los circuitos locales, regionales y globales (Gellner, 2013). Sigue siendo una pregunta abierta si esta situación requiere un marco analítico que vaya más allá de su emergencia del suelo local.

En contextos (pos)coloniales, los etnógrafos han estado atentos a cómo las prácticas literarias locales se utilizan política y socialmente. Tal ventaja a su vez ha complicado la manera fácil en que los conceptos o prácticas se entienden como binarios: ya sea pertenecientes al colonizador o al colonizado, al orientalista o su Otro imaginado, a los que tienen poder y a los que no (Haraway, 1988).

A decir verdad, las relaciones o, más exactamente, los cuestionamientos recíprocos entre antropología y literatura existen desde hace mucho tiempo. Quizás es bueno que empecemos recordando, brevemente, algunos de los lugares donde estos dos campos disciplinares se cruzan y cómo podemos acercarnos a nuestro análisis de *El Conde de Monte Cristo* y *Madame Bovary*.

Cabe mencionar que no afirmaremos necesariamente que hay un orden jerárquico de los niveles ontológicos que han sido organizados aquí como fenómenos de estudio desde la

antropología, pero sí lo es el procedimiento y metodología en que se observan se logra más fácilmente postulando esta relación. La cosificación y la codificación son, por lo tanto, hasta cierto punto, breves momentos de estabilidad en un proceso de desarrollo continuo y dinámico.

Colocando el punto focal en un nivel muy abarcador (que no es el punto de vista que favoreceremos aquí), podemos pensar en la literatura como antropología y luego tomar interés en sus verdades profanas sobre la condición humana. El estudio de la literatura desde la antropología la podemos entender de dos maneras: para arrojar luz sobre una concepción del ser humano y de sus comportamientos expresados en los textos, y analizar lo literario como uno de los componentes de la antropología cultural. Así, para tomar solo el ejemplo de una antropología general de la escritura, podemos citar el pensamiento de un teórico como Wolfgang Iser (2007), quien vincula estrechamente “las culturas de la tradición escrita” y la “literatura de la imaginación”, lo que lo lleva a postular la “ficción”, como un rasgo antropológico fundamental sobre lo cual James Clifford (2021) afirmó que las ficciones etnográficas pueden llamarse propiamente ficciones en el sentido de algo hecho o modelado.

Debemos incluir nuestras propias nociones preconcebidas, nuestra propia ubicación en las relaciones de poderes y la historia como relevante para la observación, las verdades parciales se relacionan con la omisión de hechos e ideas e incluso las mejores etnografías son sistemas de verdades derivados de la historia y los privilegios de sus autores (Geertz, 1985; Haraway, 1988). La etnografía es una forma de texto y literatura. Debido a esto, los textos etnográficos no pueden evitar tropos, figuras y alegorías expresivas (Clifford, 2019). Por lo tanto, lo que se describe “etnografía de la ficción” es meramente denotado como ficción tanto como componente literario como ético de la aplicación de los métodos y metodologías *etno* a *El Conde de Monte Cristo* y *Madame Bovary* –producciones culturales– que buscan retratar una realidad social (Hymes, 2012). Un cierto número de otros autores cuestionan esta capacidad del ser humano de “ficticio” (Bruner, 2005; Wellek & Warren, 1993), aptitud que podemos entender como una operación cognitiva específica, a tal punto que James Clifford (2021) analizó la manera en que los problemas que llevaron a la crisis en la antropología –la autoridad etnográfica– sobre escribir de la cultura, concluyendo que las contingencias –del lenguaje, la retórica, el poder y la historia– deben ahora ser confrontadas abiertamente en el proceso de escritura.

Si reducimos el enfoque a un nivel que podríamos llamar “etnoliteratura”, nos puede venir a la mente otras cuestiones. Así, la literatura podría, en primer lugar, ser considerada como un “documento”, como un “conservatorio de costumbres”, en particular cuando pone en escena períodos en los que las etno-metodologías aún no existían como lo hacen en la actualidad. Cuando la disciplina antropológica se instauró institucionalmente, a finales del siglo XIX, y cuando se centró en las sociedades del presente y del futuro próximo a raíz del trabajo de los folkloristas, la llamada literatura realista podría aparecer como nuestro modelo de trabajo. Los novelistas y cronistas que han estudiado los aspectos cotidianos de la ciudad los podríamos considerar como los precursores de este aspecto de la vida del ser humano.

El escritor, como lo hicieron Gustave Flaubert o Alexandre Dumas, poniéndolos como ejemplo, adoptaron un verdadero “discurso metodológico” que se referirá tanto a la delimitación de su objeto, a su forma de trabajar (documentación, investigación en el campo) como a su escritura –las especificaciones de qué puede ser un estilo que quiere dar cuenta de las cosas que se ven y oyen de la manera más objetiva posible (Hymes, 2012).

Sus novelas no se refieren a una sociedad global donde todo está indisolublemente ligado, sino a microambientes localizados, fragmentos sociales que poseen cada uno su propia cultura y vocabulario, que ya otros han nombrado como grupo folk, un grupo popular (Borland, 1990; Mills, 1993), concepto que tomaremos prestado para nombrar a un grupo de personas que comparten alguna identidad y expresiones culturales. Entender desde la vida popular las tradiciones compartidas será esencial para delimitar las voces disonantes al sujeto francés decimonónico.

Estos autores presentan a sus sujetos como tantos exotismos, tratando de captar desde adentro las realidades peculiares de cada escena descrita que un antropólogo fácilmente podría reclamar. Dumas y Flaubert, como muchos otros artistas, fueron conscientes de la profunda diversidad de la sociedad y pretendieron informar sobre formas de vida, conocimientos, y representaciones específicas de entornos que no se identifican con las clases altas y sujetos burgueses.

Hay poco que nos sugiera que la combinación de unidad cultural y política en la idea del Estado-nación sea el último, o el más elevado, de esos dioses mortales a los que los seres humanos a veces han rendido indebidamente adoración. En particular, debemos revisar el patriotismo en nuestra argumentación; como es expresado por Edward Said (2019), es el afecto por el propio país

o el grupo, la lealtad a su institución y el celo por su defensa es un sentimiento conocido entre todo tipo de seres humanos que hagan parte de un grupo social; también lo es la xenofobia, que es la aversión por el extraño, el forastero y la renuencia a admitirlo en el propio grupo. Ninguno de los dos sentimientos depende de una literatura particular y tampoco afirma una doctrina específica del estado o de la relación del sujeto con él. El nacionalismo hace ambas cosas; es una doctrina comprensiva que conduce a un estilo distintivo de política que apela a los sentimientos de los diferentes sujetos (Hobsbawm, 2013; Smith, 1999; Williams, 2007). Si existe confusión es porque la doctrina nacionalista ha anexado estos sentimientos universalmente sostenidos al servicio de una narrativa de las ciencias sociales y una epistemología específica. Histórica

Cuando está en juego la importancia de la literatura en la formación de cualquier nación, debemos que tener en cuenta que esta, es un fenómeno muy reciente en la historia. Los relatos históricos, la arqueología y la literatura nos informan que el perfil de las sociedades anteriores era bastante diferente al de cada Estado-nación moderno. La concepción del Estado-nación moderno se remonta al Renacimiento europeo cuando naciones como Francia e Inglaterra logran una cierta unidad que les permite forjar su identidad nacional a partir de algunos hechos convergentes como territorio, lengua, ideología política y religión (Hobsbawm, 2013; Smith, 1999). Sin embargo, es la literatura, una de las instituciones que tiene la capacidad de unirlos al poder promoverlos, difundirlos y retratarlos, levantando el espíritu nacional (Hymes, 2012).

La literatura, como la hemos estado entendiendo como un arte compuesto por el lenguaje, con sus constituyentes formales y sociales transformados para generar el oficio de escritura. La debemos ver también a la luz de una institución social, una literatura nacional surge de las actividades cotidianas de las personas que viven en un área en particular (Lukács, 2010). Debido a esta evidencia, las instituciones sociales y la subjetividad individual son elementos listos para ser representados por formas y contenidos literarios.

Esta prerrogativa permite que la literatura juegue un papel importante y, en algunos casos, decisivo en la formación de una nación. Sabemos que cualquier país que enfrenta una lucha, normalmente una guerra, en su proceso de independencia y, una vez independiente, comienza a tratar con las instituciones sociales arriba nombradas para encender el proceso de construcción de su identidad cultural (Lukács, 1966, 2010). Incluso antes, el surgimiento de una literatura nacional se vuelve primordial para cumplir con el desiderátum colectivo.

No obstante, una literatura nacional no se divorcia de la matriz anterior de la nación recién nacida, lo cual en el próximo capítulo desarrollaremos mejor mediante las experiencias inglesas y estadounidenses para observar, bajo esta perspectiva histórica que ambas tardaron un tiempo en desarrollar las formas adecuadas para expresar los contenidos relacionados con su naturaleza, urbanidad, religiosidad, subjetividad individual y social, además de estas y otras manifestaciones que se ven presentes en las creencias colectivas que tiene su pueblo (Smith, 1999; Williams, 1994).

Es difícil que hablemos de “liberalismo cultural” o “socialismo cultural”; pero la frase “nacionalismo cultural” es bastante plausible y sencilla hasta el punto de ser redundante. Es lógico porque el concepto en el corazón del nacionalismo, el de nación, nos hace referencia a un conjunto de personas cuya lente peculiar está, al menos en parte, constituido por factores culturales como el idioma o la conciencia histórica (Butler & Spivak, 2015; Hobsbawm, 2013). Los nacionalistas promueven el derecho a la autodeterminación nacional, la supervivencia y la autoexpresión cultural, como un principio autoevidente y éticamente autónomo, junto a (no derivado de) la igualdad, la justicia y la estabilidad política. En todo caso, el nacionalismo ve al Estado como un medio para un fin –el Estado debería encarnar su nacionalidad constituyente y deriva su derecho a existir en parte de esa función (Breuilly, 1993; Butler, 2020).

Mientras que el nacionalismo como movimiento social y político tiene lugar en un espacio geográfico, los procesos culturales toman forma en un ambiente mental que no está ligado a ningún lugar específico, lo cual alienta a que no busquemos aquí un origen en el que surgen –ciertamente, sería un gasto energético proponer un límite geográfico y temporal a una nación, y mucho más a un sentimiento nacional como lo es el *Occidente*–, y a la vez debemos darle atención al contacto y relaciones que tienen dichos procesos culturales; posibilitando elucidar como un contexto local responde y, de una manera, los apropia, dándoles su propio giro diferenciador (Arendt, 2019; Girard, 1985).

La indiferencia¹ territorial, como fue concebida por Tara Zahra (2010), del nacionalismo cultural temprano es un factor de gran importancia en nuestro análisis del sujeto nacional decimonónico francés mediado, principalmente, por Edmond y Emma. Da cuenta de todas las disputas geopolíticas y territoriales que surgen una vez que el cultivo de la cultura se traslada del ámbito del saber y las letras al de la acción social y política. La sensibilización cultural se ocupa

¹ Sería un error, en este caso, asociar este concepto con la pasividad.

de las tradiciones, los patrones y las prácticas; el activismo político planteará, sobre esa base, reclamos territoriales sobre la ubicación de esas tradiciones y prácticas, lo que conducirá a demandas geográficas competitivas y conflictivas en regiones con poblaciones no homogéneas donde nos damos cuenta que el termino *français* postula un nosotros-vs-ellos dicotómico, donde el pueblo francés son “nosotros” la *chrétienté*, y los no-franceses² son “ellos”, que son de una manera herencia de la necesidad de categorizar a las personas que siguen ciertos parámetros para diferenciarlos de los otros como inmorales (Borland, 2017; Hall, 2018; Hobsbawm, 2013; Williams, 1994).

De ahí que, la indiferencia territorial del nacionalismo cultural significa para nuestros intereses, que todas las naciones europeas pueden yuxtaponerse, compararse y ponerse en contacto de inmediato³ (Zahra, 2010). Con solo revisar mapas de distintas épocas de Europa, podemos ver que son los “vecinos virtuales” inmediatos de los demás. Los primeros nacionalistas e intelectuales culturales trabajan en densos patrones de influencia e intercambio mutuos, a pesar de que las etnias en cuestión están situadas en puntos distantes del mapa europeo (Gellner, 2013).

Debemos estudiar las diversas manifestaciones del nacionalismo en Europa en sus contactos mutuos, como parte de una historia cultural comparada, pero tomando conciencia de nuestros límites con una muestra no representativa, pero que tratara de manifestar las disonancias en los imaginarios del sujeto nacional de la Francia decimonónica (Butler & Spivak, 2015; Geertz, 1966; Hobsbawm, 2013). La analogía que tenemos en mente es la novela: otra pandemia europea, casi contemporánea al nacionalismo cultural –y con muchos puntos de superposición (Lukács, 1966). ¿Dónde estarían los historiadores literarios y culturales si se estudiara la novela por partes, país por país, ponderando en cada caso la etapa de modernización de ese país, la posición de sus clases medias, sus concepciones de género, su sistema educativo y escala económica? Si bien estos factores establecen el trasfondo de un movimiento romántico en un contexto dado, no dan

² Por facilidad discursiva, la mejor manera de conceptualizar el imaginario del pueblo francés y sus comunidades de “ellos” en esta dicotomía es la misma exclusión de lo no-francés (reemplazando a personas reales con un gran concepto abstracto), bajo sus misma concepción de sí mismos y un sentido de pertenencia a una civilización continua, con antiguo folklore, de la cual son descendientes –una conglomeración esencialista de una historia *compartida* que es mucho mas no-lineal de lo que está en el imaginario de estas gentes; a la cual muchos otros pueblos de la región tendrían derecho, bajo este punto de vista, a reclamar como parte de su historia bajo sus propias lógicas internas de santurronería y victimización.

³ Más no por esto hay una desterritorialización esencialista del nacionalismo, pues a pesar que la idea de nación y la identidad de sus pertenecientes incluya la disputa por el territorio incluida, no podemos olvidar que las ideas y sentimientos son dinámicos; trascienden bordes geográficos y épocas.

respuestas por otras épocas (Girard, 1985). Claramente, estamos bastante lejos de lograr hacer esta comparación a gran escala con un análisis de solo dos novelas.

De manera más amplia, la cuestión de la escritura (la cual emplearemos como procesos de restitución como la descripción o el diálogo, la posición del enunciador frente al terreno observado y su enunciado, el desafío del realismo, etc.) interesa lo más cerca posible al etnólogo, quien también debe plantearlo, voluntariamente o por la fuerza (Adorno, 2003; Todorov, 2009). Y podemos decir que esta cuestión no es solo técnica o utilitaria –por ejemplo, cómo escribir–, también concierne a la estética. Al pensar en los debates que rodearon la publicación de *Tristes Trópicos*, fallando por poco el premio Goncourt, y que Roland Barthes extiende en cierto modo cuando menciona la tentación etnológica de las grandes cosmogonías románticas de Balzac, Zola y Proust; de todo discurso académico, como nos recuerda Ursula K. Le Guin, la etnología parece ser la más cercana a una ficción.

1.1 Un jeu de fictions folk

En orden de encontrar nuestra lente, pondremos sobre nuestro marco teórico diferentes aportes que cuestionaremos los significados subjetivos por los cuales los sujetos en *le long dix^e siècle* interpretan la experiencia ¿cómo interactuar con nuestros interlocutores en sus propios términos? Las realidades de ellos se disciernen por derecho propio, los significados subjetivos se describen y organizan, y la acciones las debemos describir de una manera que cuenta las cosas como son.

Crearemos una cosificación del conocimiento sobre la organización, clasificación y forma de las realidades que veamos en nuestro “campo”; es decir, de significados sociales “nativos” en el campo. Este tipo de conocimiento puede sernos útil porque los significados están tradicionalmente ocultos y no han sido revelados antes, y así, nosotros como etnógrafos, adoptaremos el modelo propuesto por Borland (1990). Este conocimiento también puede ser útil porque los significados son intrínsecamente interesantes por derecho propio o como representativos de algún proceso social más amplio, en cuyo caso el etnógrafo se parece mucho al “nativo”, entendiendo el entorno suficientemente bien para ser capaces de comportarse como un miembro ordinario, que por limitaciones de no compartir la misma temporalidad, no podremos realizar.

Articulando los datos que vayamos develando, podremos examinar los procedimientos de creación de sentido que utilizan nuestros interlocutores en el entorno para construir estos significados.

El antropólogo Richard Bauman (1971), nos da una pista para entender a estos sujetos en sus propios términos; la cultura popular, el folklore, que estudiaban los sociólogos, y luego, los folkloristas. Pero ¿qué piensan las personas en general cuando escuchan la palabra folklore: cuentos, festivales, museos al aire libre, saludos festivos y juegos de fiesta? ¿Máscaras, acertijos, canciones de cuna y galletas de la fortuna? ¿Artesanía y conocimiento de las plantas curativas? Todo esto y mucho más está comprendido en el término folklore. El campo de la investigación del folklore, –muy descuidado desde la antropología–, se desarrolla como un conjunto multifacético de aprendizaje, que se comprende mejor cuando se combinan muchos puntos de vista, perspectivas y experiencias etnográficas y teorías que nos apunten a no cometer los descuidos de reducir a los grupos que estudiamos a sus formas de actuar, sino en un entramado de diferentes instituciones sociales que dan cuenta de relaciones de poder que superan el plano nacional.

El enfoque estigmatizado de Richard Dorson (1976), parece haber dejado a muchos pensando en qué consiste o no el folklore en lugar de estudiar los efectos sobre las poblaciones y el proceso de distribución. Como tema, el folklore es muy amplio, ya que apenas hay una faceta de la práctica cultural que no esté moldeada de algún modo por medios expresivos. “El folklore lo es todo” puede ser a veces un juicio agrio y acelerado.

Podemos prever que para unos puede resultar paradójico y contraproducente describir el folklore en el contexto de la antropología que ya “superó” esta mentalidad. Esto es debido a la actual, y no superada, asociación peyorativa del folklore. Es irónico, y en cierto modo entretenido, que se conciba de esta manera al folklore desde nuestro campo, mientras otros campos vean a la antropología de esta misma forma al haber cometido tantos errores en el siglo XIX.

A diferencia de los casos en disciplinas más estables en el tiempo, como la historia y las ciencias naturales, el crecimiento y desarrollo de los estudios del folklore como materia académica tuvo que pasar por considerables diferencias y confusiones. Tales diferencias se referían principalmente al significado del término “folklore” en sí mismo, ya que el mismo término, se usaba para referirse tanto al estudio como a los materiales del tema. Además de eso, distintos países siguieron diferentes prácticas para etiquetar un conjunto diverso de recursos culturales como materiales folklóricos. En algunas partes de Europa y América del Sur, el término “folklore” se le

ha dado uso para referirse a la llamada cultura campesina no “cultura” bajo el ideal del “buen campesino”, y las representaciones comunitarias de música, danza y festivales concomitantes (Borland, 2017).

La recopilación y la investigación del folklore despegaron a gran escala durante el siglo XIX, en un momento en que el nacionalismo era una fuerza política en expansión en Europa (Borland, 2017; Gellner, 2013). Podemos identificar varias características comunes entre los dos, ya que ambos contienen elementos de la búsqueda del “folk”⁴ y su voz auténtica, cada vez más importantes en el clima político y sociocultural del siglo XIX. El folklore a menudo constituía uno de los elementos clave de las identidades nacionales, una característica distintiva de un grupo de personas que podía identificarse como una nación a través de sus prácticas culturales, historias, tradiciones, viviendas, canciones, música, vestimenta, dialecto, cocina, entre otras. Sin duda, podemos encontrar precursores, como Johann Gottfried Herder a finales del siglo XVIII que había utilizado términos como *Volkslied*⁵, *Volksseele*⁶ y *Volks Glaube*⁷; pero los folkloristas propiamente dichos, en el sentido académico del estudio del folklore, surgieron más tarde (Dundes, 1965). Ciertamente, fue un objetivo científico interesante en sí mismo, con una variedad de diferentes tipos de eruditos aficionados y profesionales de inclinación romántica interesados en identificar, clasificar y presentar el folklore en toda su variedad por sí mismo o en beneficio propio en combinación con otros tipos de análisis de la sociedad humana. También se tomó como inspiración para todo tipo de arte romántico (y, de hecho, realista, pragmático y moderno), desde la literatura hasta la música y la arquitectura y las artes visuales, y se presentó y se maravilló en ferias y museos del mundo.

Como ya hemos estado viendo, la motivación ideológica política ha estado íntimamente relacionada con el comienzo y crecimiento de los estudios del folklore en diferentes partes del mundo, al igual que fue en la antropología. La fuerza impulsora detrás obras, como *Kinder Hausmarchen*, de los hermanos Grimm en Alemania fueron el espíritu nacionalista romántico que Herder compartió en los círculos intelectuales alemanes en los siglos XVIII y XIX con el movimiento de *Sturm und Drang* (Dundes, 1965; Hyde, 2019). Los elementos del folklore,

⁴ Del término “pueblo” en inglés

⁵ “Canción popular”.

⁶ “Alma popular”.

⁷ “Creencia popular”.

entendidos como remanentes de las generaciones pasadas, estuvieron siempre cargados de una especie de orgullo colectivo y gloria nacional. Además de eso, como nos dice Katherine Borland (1990) el folklore se concibió inicialmente como la tradición de las sociedades campesinas en su “buen ser/estar”, parecían ser activos más puros de la humanidad y más cercanos a la naturaleza para muchos intelectuales de la élite urbana. Debido a esto, los materiales folklóricos disfrutaron de un cuidado y adoración conscientes durante la época del romanticismo.

El enlace entre el pueblo *-folk-* y conocimiento *-lore-* anticipa cuestiones clave para nuestra investigación, como ¿Qué relaciones de sentido común existen entre cuerpos de conocimiento y grupos de personas? ¿Qué relación deberían postular los estudiosos entre las formas culturales y las estructuras sociales?

Muy ligado a las corrientes del romanticismo y el nacionalismo, el estudio “serio” del folklore encontró un público entusiasta entre individuos que sentían nostalgia por el pasado y/o la necesidad de documentar la existencia de una conciencia o identidad nacional. De ahí que veamos, no solo en términos lingüísticos autóctonos, sino en el contexto de Europa, que para entender los microambientes situados en los propios términos que los nativos estaban pensándolo para validar el corazón de su nación.

Sin embargo, debemos ser críticos con este concepto y su área antes de tomarlo prestado para nuestros fines. La dificultad crítica en los diversos usos del término folk en el siglo XIX residía en el hecho de que inevitablemente se definía como una entidad dependiente más que independiente. En otras palabras, la gente se definió en contraste o en oposición a algún otro grupo de población. Se entendía que el pueblo era un grupo de personas que constituían el estrato inferior, en contraste con el estrato superior o élite de esa sociedad. Se contrastaba al *folk* por un lado con la “civilización”—era el elemento incivilizado de una sociedad civilizada— pero por otro lado, también se contrastaba con la en el entonces llamada “sociedad salvaje”, que se consideraba incluso inferior en la escala social.

Folk, como un segmento anticuado que vive en los márgenes de la civilización, fue, y aún lo es, equiparado con el concepto de campesino. La forma en que la gente ocupaba una especie de término medio entre la “élite civilizada” y el “salvaje incivilizado” se puede percibir en el énfasis puesto en un único rasgo cultural: la capacidad de leer y escribir (Dundes, 1965).

De hecho, Stuart Hall (2018), nos habla sobre las implicaciones problemáticas de “popular” en “cultura popular”. Siendo el primer significado de “popular” de amplia circulación y comercialidad. El primer significado de “popular” es el de amplia circulación y comercialidad. Quienes se suscriben a este punto de vista lo consideran una falsificación e incluso una degradación de la tradición cultural y auténtica de la clase trabajadora. Hall (2018), nos dice que por un lado los miembros de la clase trabajadora son consumidores pasivos fácilmente manipulables mientras que, por otro lado, busca una cultura de clase trabajadora “auténtica” u “original” que en realidad no existe. Hall prefiere una descripción más dinámica y cambiante del contenido y las formas populares.

La segunda definición de cultura popular examinada por Hall (2018) es la que considera la cultura popular como todas las actividades culturales de “la gente”. Esta definición es, de hecho, una lista de inventario masiva de diversas actividades culturales y de ocio. Hall (2018) también critica esta perspectiva por su visión esencialista y por estar basada en la distinción binaria entre “el pueblo” y la “élite”.

Se entendía que el folk era “los analfabetos en una sociedad alfabetizada” en oposición a los pueblos primitivos, que fueron etiquetados etnocéntricamente como “prealfabetizados” –que implicaría pensar bajo preceptos del evolucionismo la alfabetización como medida del progreso cultural. Más recientemente, el término se cambió a “analfabeto”, todavía sigue presente el sesgo etnocéntrico al etiquetar a otras personas con términos como “en desarrollo”, “subdesarrollado” o “no occidental”. La clave de esta definición de folk es “en una sociedad alfabetizada”. No era simplemente que un individuo no supiera leer ni escribir, sino que vivía en o cerca de una sociedad que incluía una élite alfabetizada. La asociación de lo popular con lo rural se define de manera similar. Lo rural se compara implícitamente con lo urbano. La gente era rural porque podían contrastarse con los habitantes de la ciudad. Las personas eran primitivas ya que supuestamente carecían de ciudades no podían denominarse rurales (Dundes, 1965).

Debido a que el folklore se definió principalmente con respecto a su supuesta relación con lo civilizado o la élite, se suponía que el folclore existía solo donde vivía un grupo civilizado o de élite. Así, grandes partes del mundo, consideradas incivilizadas por los intelectuales europeos etnocéntricos, no tenían cultura y, por lo tanto, tampoco folklore. Comunidades de sur América, por ejemplo, no estaban “civilizadas” y por lo tanto no constituían folk en el sentido estricto del

término. Entonces, en gran medida, el término folk en su significado inicial se refería a los campesinos europeos y solo a ellos (Dundes, 1965). Hasta el día de hoy, algunos folcloristas europeos consideran que la vida campesina es el tema de sus investigaciones. Tales folcloristas estudian la totalidad de la vida de los campesinos, no solo géneros seleccionados como cuentos populares o baladas. Este estudio corresponde a lo que los antropólogos estadounidenses llaman etnografía (excepto que los antropólogos estadounidenses consideran que la descripción etnográfica se puede llevar a cabo con respecto a cualquier pueblo en cualquier parte del mundo) (Bauman, 1971; Borland, 1990).

El uso continuado de esta estrecha definición de folk como campesino excluyó no solo a los pueblos indígenas sino también a los urbanos. Y los antropólogos tienen parte de culpa por esto. Se ha propuesto una tipología ideal, en la que lo popular y lo urbano se encontraban en los extremos opuestos de un continuo. En este esquema, sería absurdo hablar de folklore urbano. Los campesinos que se mudaban de un área rural a una ciudad podían traer algo de su folklore con ellos, pero la idea de que los habitantes urbanos podían constituir un pueblo o en realidad muchos grupos folklóricos diferentes, cada uno con su propio folklore, era difícilmente sostenible para cualquiera que suscribiera a esta dicotomía (Dundes, 1965).

Si los antropólogos modernos aceptaran la definición del siglo XIX de folk como campesinos analfabetos, rurales y en un estadio inferior, entonces el estudio del lore de ese folk bien podría ser estrictamente una operación de rescate y el campo del folklore podría con el tiempo seguir a la gente misma hasta el olvido. Ciertamente, es concebible la posibilidad que eventualmente todos los campesinos del mundo se urbanicen por medio de las tecnologías o, al menos, sean tan influenciados por los centros urbanos como para perder sus cualidades campesinas (Latour, 1993; Tula Molina & Giuliano, 2015). Pero si nos fijamos en la pregunta, ¿quién es el folk? bajo una nueva luz, veremos que la gente no se está extinguiendo; que hay culturas populares vivas y que nuevas culturas populares están destinadas a surgir.

Hall (2018) ofrece otra definición de cultura popular que enfatiza su naturaleza dinámica y su constante tensión y lucha. Este autor entiende la cultura popular como un proceso continuo, similar al concepto de Hegemonía ofrecido por Gramsci, en el cual las relaciones de control y subordinación cambian constantemente y ciertas formas culturales ganan y pierden apoyo de las instituciones. Hall nos da una clave para pensar el folk, y esta es la relación de poder que determina

tanto la alta cultura como la cultura popular como conceptos opuestos, al tiempo que critica cualquier intento de una visión esencialista de la cultura en general y de la cultura popular en particular, y cualquier asociación constante de contenidos y productos culturales con una clase social específica.

Tomaremos el término “folk” prestado de esta manera: folk puede referirse a cualquier grupo de personas que comparten al menos un factor común. No importa cuál sea el factor de vinculación, puede ser una ocupación común, un idioma o una religión, pero lo importante es que un grupo formado por cualquier razón tendrá algunas tradiciones que llamará propias. Las formas y el contenido cultural preferido de los marginados no son fijos; siguiendo a Borland (1990), hay un movimiento constante y un intercambio entre ellos como resultado de las cambiantes relaciones de poder, la asimilación del contenido del álamo en la “alta cultura” y viceversa. Lo que es una visión neogramsciana de la relación de poder entre la alta cultura y la cultura popular, con una perspectiva más mutua de la perspectiva asimilatoria ofrecida originalmente por Gramsci, quien pensaba que la alta cultura hegemónica la cultura asimila y esteriliza la cultura popular.

¿De qué tamaño es el grupo folk? En teoría, un grupo debe constar de al menos dos personas, pero generalmente la mayoría de los grupos consisten en muchos individuos. Al abordar esta pregunta, he llegado a pensar en el folk, el contenedor híbrido en el que se mueve la ficción y se juega, como su “cuerpo” o ego. Los psicólogos a veces hablan del ego tan complejo como cualquier otro: la madre, el padre, el Yo, todos estos son lugares importantes en el campo de la psique en una constelación. El complejo del ego toma la forma y el tamaño a medida que el Yo, esa parte de la psique que se toma todo como algo personal, retiene nuestra historia privada, ese nosotros, cómo nos han tratado los demás, cómo nos vemos y sentimos, etc. (Bauman, 1971; Hall, 2018).

Encontraremos útil pensar en el complejo del folk como algo que continúa expandiéndose, no como algo que hay que superar o eliminar. Un ego se ha formado y endurecido cuando la mayoría de nosotros llega a la adolescencia, pero es pequeño, un ego de uno. Entonces, si nos enamoramos, por ejemplo, la constelación de identidad se expande y el ego de uno se convierte en un ego de dos. El amante más joven, a menudo para su propio asombro, se encuentra diciendo “nosotros” en lugar de “yo”. Cada uno de nosotros se identifica con un grupo cada vez más amplio a medida que crece, llegando eventualmente a pensar y actuar con un ego grupal, un ego folk, que

habla con el “nosotros” de reyes y ancianos sabios (Bauman, 1971; Hall, 2018). Por supuesto, cuanto más grande se vuelve, menos se parece a lo que normalmente entendemos por ego. Sin embargo, no del todo: si un adolescente está pensando en sí mismo o en una nación en sí misma, todavía se siente como egotismo para cualquiera que no esté incluido. Todavía hay un límite.

Sin embargo, si el ego se amplía aún más, realmente cambia su naturaleza y se convierte en algo que ya no llamaríamos ego. Hay una conciencia en la que actuamos como parte de cosas más grandes incluso que la clase, género, y raza –la especie, que no exploraremos aquí. En todo esto, podríamos sustituir el cuerpo en expansión primero pasando por el ego, seguido del folk, a lo humano, a lo viviente (Mills, 1993). Como sabemos por múltiples relatos etnográficos, hay, y ha habido grupos que se refieren a su propio grupo como “mi cuerpo”, tal como la ceremonia de matrimonio católico habla de convertirse en “*une seule chair*”. Nuevamente, el cuerpo puede agrandarse más allá de la piel privada, y en su expansión final no hay cuerpo en absoluto, no solo a todos los grupos humanos, sino como nos propone la historia profunda. Cuando estamos jugando en el espíritu de la ficción del grupo folk, nos encanta sentir el cuerpo abierto hacia afuera. La firmeza del ego tiene sus virtudes, pero en algún momento buscamos la dilatación lenta.

La circulación moderna tanto de personas como de productos culturales es tan rápida y multidireccional que la sola idea de un pueblo conectado orgánicamente a un conjunto de costumbres y expresiones, nos parecerá una fantasía nostálgica cuando tomemos los casos de Edmond Dantès y de Emma Bovary (Dussel, 1994; Latour, 1993). Sin duda, la fantasía tiene un impacto significativo. No son solo los políticos, tanto nacionales como locales que la proyectan sobre los territorios que se proponen gobernar, sino también otras instituciones y actores que perpetúan y hasta la modifican desde lugares que muchas veces no le prestamos la atención que requieren (Adorno, 2003; Hall, 2018; Williams, 1994). Son innumerables industrias que reproducen esta imagen a través de atracciones turísticas, restaurantes, música, libros, ropa y muebles.

No obstante, debemos tomar conciencia de nuestro propio papel en la creación de la categoría del folk y bajo qué sistema cultural en particular la estamos situando, como nos recuerda Margaret Mills (1993). Aunque “folk” ha sido objetivado y cosificado en una variedad de representaciones –que incluyen el Estado-nación como entidad política– en las publicaciones sobre las historias y cuentos populares tales como las *Fábulas de Esopo*, la *Biblia* judeo-cristiana, el

Mahabharata, la *Edda poética*, y la *Epopéya de Gilgamesh*, que confieren la mayor dignidad a los respectivos pueblos de estas producciones culturales como un pueblo, su folklore como una especie de cosa en el mundo, y sus narraciones como un corpus distinto a otros. Académicos nacionalistas, populistas, revolucionarios y colonialistas de distintos contextos han seguido produciendo análisis y lecturas de estos objetos culturales con la esperanza (no siempre consciente) de modelar futuros sociales (Adorno, 2003; Girard, 1985).

Irónicamente, estos futuros, ocasionalmente regresan para perseguirlos. En la década de 1960, académicos alemanes que cuestionaban su responsabilidad en el mito nazi del pueblo ario se involucraron en una crítica exhaustiva del pasado disciplinario; establecieron un enfoque reflexivo sobre la vida después de la muerte de esos conceptos en su presente (Adorno, 2003). Jóvenes académicos en los Estados Unidos, viendo el método comparativo prevaleciente como eurocéntrico e irrelevante para las luchas de mediados del siglo XX por los derechos civiles, se propusieron de manera más directa culminar a sus predecesores y reformular el campo sobre nuevas bases científicas. Con este fin, postularon un tipo diferente de relación entre el folklore y la tradición. Bauman (1971) propuso un nuevo enfoque de lo que denominó la “base social” del folklore. En su propuesta, el folklore vive en una matriz social de actores que buscan lograr sus fines, no como componentes de un sistema, sino como individuos en conflicto. Las personas estaban conectadas con el folklore no a través del vínculo abstracto a la tradición del grupo, sino mediante instancias de actuación empíricamente rastreables, o dicho de otra manera, en su performance (Bauman, 1984; Turner, 1978). Sin duda, el folklore a menudo tematizaba el *communitas*⁸ (Turner, 1966), pero en lugar de expresar una identidad preexistente y coercitiva entre los de miembros pertenecientes al grupo, más a menudo construía una, de manera agresiva o humorística, en los límites sociales. No obstante, la comunicación de la identidad diferencial a los extraños requería un código común. Las formas compartidas, generadas en la interacción social, más que la identidad compartida eran la condición sin la cual no era posible. Por lo tanto, la erudición necesitaba investigar la “base⁹ social” de formas particulares empíricamente, caso por caso.

⁸ El concepto de Turner, que denota sentimientos intensos de unión social y pertenencia, a menudo en relación con los rituales. En *communitas*, las personas se unen “fuera” de la sociedad, y la sociedad se fortalece con esto. El concepto es en muchos sentidos lo opuesto a la alienación de Marx o la anomia de Durkheim, y está estrechamente relacionado con las ideas de este último sobre lo “sagrado” frente a lo “profano”.

⁹ Sin duda con matiz marxista, que siguiendo Raymond Williams(2007), implica la dependencia de las formas culturales de las estructuras sociales.

Previo a estas nuevas interpretaciones, el nacionalismo era una fuerza política creciente, desafiada a lo largo del siglo XIX por la derecha reaccionaria y la izquierda internacionalista, y que gradualmente desarrolló toda una teoría de la legitimidad debido a las afirmaciones de los nacionalistas de que la forma más legítima de organizar los estados fue de acuerdo con las divisiones “naturales” entre los diversos “pueblos” que existían (Adorno, 2003; Lukács, 1966; Williams, 1994). En tal clima, la identificación de qué grupos constituían un pueblo tenía enormes ramificaciones políticas, dando al folklore un enorme potencial para instrumentalizarse al más alto nivel político como un discurso legitimador. No todas las naciones colocaron las representaciones folklóricas en el centro mismo de su identidad nacional, pero todas incluyeron algunos elementos de lo que podemos llamar folklore, y muchas tenían el folklore en el corazón mismo de su discurso nacional (Williams, 2007).

La cultura es un componente clave de todas las naciones de alguna manera, y uno de los reclamos potenciales más evidentes para legitimar la nacionalidad (Geertz, 1966, 1985; Van Gennep, 2008). La relación entre la nación francesa y su pueblo, y las respectivas bases sociales asociadas con ambos conceptos, pueden verse, por lo tanto, como complejas y múltiples que entenderemos situando al folk francés.

Asimismo, podemos preguntarnos sobre los estudios del nacionalismo realizados por historiadores, politólogos y sociólogos históricos, que se han desarrollado en una variedad de otros campos, desde la psicología hasta la musicología, pasando por la lingüística y la literatura. A la riqueza de modelos y esquemas de clasificación de naciones se ha agregado una mayor comprensión de la memoria colectiva, la conmemoración y las formas en que símbolos como banderas o memoriales de guerra, sistemas públicos de educación y otras instituciones estatales, así como el arte, la literatura y el cine contribuyen a los procesos de construcción nacional y la relación de los individuos con la identidad colectiva nacional (Hymes, 2012).

¿Pero, qué sucede con la naturaleza abstracta y simbólica de la nación? Aunque las naciones pueden muy bien existir firmemente en la mente de los individuos, sus cualidades siempre son difíciles de precisar en categorías analíticas. Podríamos medir el área, la población, el producto nacional bruto e identificar las instituciones de un estado, pero las naciones son entidades conceptuales, emocionales y abstractas que pueden asociarse con un Estado, solo pueden captarse a través de sus representaciones, símbolos y el entendimiento de los que se consideran

pertenecientes a la nación (Gellner, 2013). Por su naturaleza abstracta, los atributos y características de las naciones cambian en el tiempo y el espacio, y de acuerdo con la perspectiva subjetiva de cada individuo tanto dentro como fuera de la nación. La esencia simbólica de Francia como nación, sin embargo, no niega en modo alguno su realidad fundamental como parte de la experiencia vivida de su folk, pero les da un carácter fundamentalmente ficticio. Que, en este sentido no implica falso, solo que la realidad se carga de significado de tal manera que los eventos, personas o lugares reales adquieren un significado simbólico como “nacional”, definiendo así a ciertas sociedades, culturas o territorios como elementos centrales, sino los mismos, una esencia de nación francesa. De esta manera, un individuo se convierte en un héroe nacional, una región se convierte en una patria nacional y una práctica cultural se convierte en una tradición nacional, cada una de las cuales puede eventualmente servir como fuente de identificación e identidad para los miembros de la nación francesa (Baradat & Phillips, 2019; Breuilly, 1993).

Esta cualidad fundamentalmente ficticia de la nación francesa está en el corazón de dos de las imágenes más significativas y difundidas para entender las naciones, que también nos resultarán valiosas para el estudio de las narrativas de ambas obras: la comunidad imaginada y la tradición inventada. De acuerdo con el modelo de Benedict Anderson (2016) las naciones son “imaginadas” porque son demasiado grandes para que todos los miembros se conozcan entre sí, y los individuos dados solo pueden concebir la nación en sus mentes como una comunidad extendida. Este autor también señala la fuerza potencialmente grande del apego de los miembros a sus naciones, de modo que puede compararse con una religión. De igual modo, las “tradiciones inventadas”, como las plantea el historiador Eric J. Hobsbawm (2013), son aquellos elementos de la cultura que adquieren un significado simbólico “nacional” a través de la acción de las élites políticas que conscientemente tratan de promover sus propios intereses a través del mayor desarrollo de la identidad nacional entre una población que se identifica con la tradición. El significado nacional puede ser conferido, por ejemplo, a un plato de comida, si quienes se sientan a comerlo creen o se imaginan estar en comunión con el resto de su nación mientras lo hacen (Baradat & Phillips, 2019). El concepto de inventar tradiciones implicaba la acción deliberada de una élite que estaba haciendo la invención, a menudo con el respaldo de los recursos y la estructura de un estado, aunque el significado nacional también puede surgir más espontáneamente “desde abajo”. Un ejemplo de esto último podría ser la perpetuación de festivales religiosos locales de prácticas que se definen como

inherentemente nacionales en un Estado-nación, como Francia, que intenta moldearse a sí mismo como secular.

Esto suena excelente, casi nos deja ya planteado la manera en que podremos ver nuestros dos casos. Lamentablemente, los conceptos de la nación como “comunidad imaginada” a partir de “tradiciones inventadas” no es tan operatorio para preguntarnos sobre las voces de los sujetos que están en los márgenes. Los planteamientos de Anderson y Hobsbawm tienen partes que nos serán útiles, como que las naciones no las podemos tratar como orgánicas o simplemente dadas, sino que son el resultado de un acto de creación de tradiciones. A diferencia de las pequeñas comunidades en las que todos conocen a los demás, las naciones tienen demasiados miembros, y la gran mayoría de los cuales nunca se reunirán ni podrán reunirse. Las naciones, por eso, sólo existen en la medida en que imaginamos que existen. Existen en nuestra mente. Nadie ha visto una nación excepto “en su mente”.

Aunque sus argumentos giran en torno a la idea de la imaginación e invención, solo Hobsbawm discute plenamente su concepto. Anderson, por su lado, asume que sabemos de lo que está hablando –recurso lingüístico que instrumentaliza para su argumentación. Como resultado, si queremos fundamentar nuestro lente analítico a partir de sus aportes y los seguimos al pie de la letra, nuestro análisis dependerá de un relato recibido, en nuestro dialogo con los textos que casi con certeza será defectuoso. Aceptemos que las naciones son imaginadas y estas tienen tradiciones inventas, en otras palabras, pero veamos si podemos dar una mejor explicación de qué es la imaginación cómo funciona. Repensando la imaginación, tenemos que repensar el nacionalismo y el contexto en el cual se presenta en la Francia del siglo XIX.

Cuando estamos imaginando algo, de acuerdo con la sabiduría recibida, estamos formando una imagen de ese algo en nuestras mentes. Quizás podríamos hablar de la “teoría de la imagen de la imaginación”. Esto hace que la imaginación sea similar a la percepción. Las imágenes son como fotos que almacenamos en nuestro cerebro, e imaginar es cuestión de recuperar esas fotos y mirarlas. Cuando imaginamos algo, se activan las mismas áreas del cerebro que cuando vemos algo frente a nosotros (Hymes, 2012).

Sin embargo, notamos varios problemas con este balance. Por un lado, a menudo imaginamos cosas en otras modalidades sensoriales: imaginamos olores, sonidos, una caricia, e incluso dolor. Estas no son fotos –haciendo caso omiso a la sinestesia. Y la imaginación tiene un

impacto emocional que la teoría de la imagen por sí sola no puede explicar. Imaginando cosas nos ponemos tristes, felices, melancólicos o experimentamos cualquier cantidad de otras emociones. Además, la imaginación es una fuerza creativa. De una forma u otra, la imaginación nos permite inventar cosas nuevas, cosas que nadie ha visto ni oído antes, pero a la vez, que pueden dar base a la invención de nuevas tradiciones que podrán tomar gran importancia en la vida cotidiana, algo que nos será esencial prestar atención debido al papel que estas juegan como síntomas de los cambios sociales acontecidos en el siglo XIX en Francia. Los artistas y los poetas nunca podrían hacer lo que hacen si no fuera por los poderes de su imaginación. Pero ¿cómo funciona la imaginación colectiva? Muchas cosas no las imaginamos solos, al fin y al cabo, sino junto a otros. La nación es un buen ejemplo. Pero si imaginar es ver una imagen de algo, ¿cómo sabemos que Emma Bovary estaba viendo la misma imagen que Edmond Dantés de la nación francesa en el siglo XIX?

Y, en cualquier caso, la teoría de la imagen nunca podría explicar qué es lo que vemos cuando vemos una nación. Después de todo, las naciones no son cosas, y no se pueden fotografiar. De hecho, es precisamente porque no existen que tienen que imaginarse. Su existencia tiene que conjurarse en tanto el juego como en la ficción (Bauman, 1971); comparar la forma en que evocamos la existencia de otras entidades que no existen, como los personajes de corazón de tinta que aparecen en *El Conde de Monte Cristo* y *Madame Bovary*. En lugar de mostrarnos las características reales de una persona, imaginar un personaje es más como permitir que alguien se presente ante nosotros y nos permita así ponernos en diálogo con ellos (Gadamer, 1998). En una historia bien contada, el lector sentirá esta presencia de manera bastante tangible y no es necesario proporcionar una descripción detallada de cómo se ve la persona (Eco, 2016). Solo cuando se nos pide que lo hagamos, como cuando nos enfrentamos a la versión cinematográfica de un libro, traducimos esta presencia sentida en características más definidas.

En lugar de evocar imágenes, la imaginación evoca experiencias que hacen parte fundamental la etnografía (Brewer, 2002). Una imagen simplemente toma una instantánea de un evento, pero una experiencia tiene lugar en todas las modalidades sensoriales a la vez. Las experiencias involucran nuestros cuerpos tanto o más que nuestras mentes, y requieren que nos movamos. Tener una experiencia es comprometerse con las situaciones en las que nos encontramos. Las experiencias, como resultado, llegan a sentirse de cierta manera. Se siente de

cierta manera al sumergirse en el agua, recorrer por un sendero de montaña o morder un limón. Imaginando nos basamos en estas experiencias, y así es como lo que imaginamos se vuelve significativo para nosotros. Esto explica nuestra resistencia instintiva, y a menudo abrumadora, a imaginar ciertas cosas (Hyde, 2019). No queremos, por ejemplo, imaginarnos cometiendo un tabú. Pero ¿por qué no, en cierto modo? Después de todo, los horrores que imaginamos no están sucediendo, solo los estamos imaginando. Sin embargo, incluso el solo hecho de imaginarnos nos hace sentir culpables. Culpables, es decir, por medio de las asociaciones a las que da lugar la imaginación, las experiencias que evoca y los sentimientos asociados a esas experiencias (Girard, 1985). Nos encogemos, retrocedemos y nos estremecemos. De la evocación del placer o el dolor, podemos encontrar las partes más fecundas del texto; en los momentos en que este es más subversivo, lúdico, generador de nuevas posibilidades, menos ligado a la estructura y a la función representativa –eroticemos la interpretación hermenéutica de la imaginación.

Además, las experiencias tienen una dimensión temporal de la que carecen las meras imágenes. Las experiencias son dinámicas. Las situaciones en las que nos encontramos se están desarrollando; implican un “además” o un “por otro lado”. Las experiencias siempre tienen lugar en relación con algo que podría estar surgiendo. Y, sorprendentemente a menudo estas anticipaciones son conocidas por varias partes del cuerpo: los sentimientos están en nuestras viseras o en nuestros huesos; pensamientos en la parte de atrás de la cabeza y palabras en la punta de la lengua. Es por medio de tales anticipaciones que procede el proceso creativo (Hyde, 2019). Siguiendo nuestras corazonadas, se nos ocurren cosas nuevas. Añadimos palabras a un poema, o pinceladas a un cuadro, hasta que la imaginación se agota.

Imagina, por ejemplo, cómo es la ciudadela de la Universidad de Antioquia en Medellín. Si has estado allí, es fácil de hacer. Recuerdas los viejos edificios con fachadas en ladrillo, los olores al tinto, toda la gente, los frondosos árboles, las palomas en *Barrientos* y los tenderos excesivamente amables. Pero incluso si nunca has estado allí, puedes imaginar cómo es este lugar ya que has visto películas y leído libros sobre los campus universitarios. Esta información nos permite imaginar, ya que también has tenido experiencias con edificios viejos, aromas de café, lugares llenos de gente, frondosos árboles... Por eso es difícil imaginar cosas de las que en principio no podríamos tener experiencia, como lo que es ser una hormiga. Los seres humanos

pueden tener algunas experiencias en común con las hormigas, pero probablemente no compartimos todas.

Otro problema se refiere a los actos colectivos de la imaginación. Después de todo, a menudo imaginamos cosas junto con otros. Las naciones sabemos que es un ejemplo. Es decir, no se trata solo de que nos imaginemos las mismas cosas que otras personas, sino que lo hacemos juntos. La pregunta es sólo cómo se hace esto. Este es un problema para toda teorización que confina la imaginación a las mentes individuales. Para imaginar algo junto con otros, necesitamos salir de nuestra ipseidad. Necesitamos entender las experiencias colectivas como experiencias emergentes del juego.

Siguiendo a Johan Huizinga (2014), un niño, al jugar, está imitando a los adultos, y la razón por la que hacemos deporte es para liberar el exceso de energía. Huizinga señala que la característica común de cualquiera que explique el juego es que el juego debe servir a algo que no es juego. El juego es un elemento que se fusiona con algo más. Este autor, reconoce desde el principio que el juego nunca puede definirse o categorizarse estrictamente porque es intrínsecamente distinto de todas las demás formas de pensamiento en las que expresamos la estructura de la vida mental y social. Podemos describir las características del juego y definir las cualidades de algo que no es un juego, pero siempre será un concepto impreciso. Huizinga afirma que todo juego es un acto donde el sujeto tiene que decidir hacerlo, el juego por encargo ya no es juego: en el mejor de los casos podría ser una imitación forzada del mismo.

Consideremos lo que sucede cuando un grupo de niños juega al “supermercado”. Uno de ellos se convierte en cajero, otro en comprador, y también puede haber otros compradores y empleados; una mesa se transforma en la cinta y una caja en máquina registradora. Imaginamos en el proceso ficticio, en la actuación (Bauman, 1984; Huizinga, 2014; Turner & Turner, 1987). Es decir, la imaginación se despliega como resultado del juego de la teatralidad, es parte de la lógica de la actividad misma, más que algo representado en la mente de los individuos. Los artefactos son cruciales aquí. Con la ayuda de muñecas, caballitos de juguete, peluches, bloques de construcción y muchas otras cosas, los niños manifiestan en el espacio físico lo que imaginan juntos. Los artefactos facilitan, coordinan y guían la imaginación, e indican a los participantes cómo debe desarrollarse el juego en la ficción colectiva. Más que nada, los artefactos piden activarse. La muñeca quiere hablar; el peluche quiere abrazar; los bloques de construcción deben ser unidos. Es

compartiendo artefactos, haciéndolos moverse y moviéndose con ellos, que imaginamos cosas junto con otros. En el proceso se presentarán continuamente nuevas posibilidades. Esto es lo que hace que el juego y la simulación sean divertidos.

Por supuesto, a los adultos también les gusta jugar juegos de simulación, y también usan artefactos para hacerlo. La nación es uno de esos juegos ficticios. La nación se imagina mientras jugamos con mapas, banderas, cocinas, atuendos, cuentos, bailes, fronteras, instituciones, himnos y muchas cosas más que son parte de la ficción folk situada. También en estos juegos, son los artefactos los que inician los movimientos (Borland, 2017; Hall, 2018; Latour, 1993). El himno nacional hace que los niños desfilen por el patio de un colegio, y hace que el público se ponga de pie, con una mano en el corazón, como el comienzo de un partido de fútbol. La bandera une a las personas en procesiones en las celebraciones nacionales, lleva a los soldados a la guerra y cubre sus ataúdes cuando regresan. Por medio de artefactos culturales, como estos, todos estamos prestando atención a lo mismo, de la misma manera, y lo estamos haciendo juntos. Y nos movemos de forma coordinada. Así venimos a compartir experiencias. El imaginario colectivo es algo que hacemos desde la ficcionalización; y con esto queremos decir que la nación se imagina a medida que recordamos las experiencias compartidas de haber hecho algo, de compartir las tradiciones inventadas. Una comunidad nace por la comunión, por los servicios compartidos que se arraigan en las creencias folk.

Estas experiencias no son imágenes, y los movimientos requeridos por los juegos no son representaciones en la mente de nadie. Más bien, la imaginación se basa en nuestros cuerpos y en la forma en que los cuerpos se relacionan con las situaciones en las que se encuentran. Como resultado, imaginar algo se siente de cierta manera; es otorgar significado ficticio a algo. De ahí la sensación de indignación cuando un escéptico del nacionalismo trata una bandera como una tela en un palo: “estás profanando nuestra bandera”, es la respuesta inmediata, y “¡Muestra algo de respeto!” Es decir, mostrar cierto respeto por los significados establecidos por nuestros juegos colectivos de la imaginación.

Cada vez que los cuerpos muy próximos entre sí realizan movimientos coordinados, se sincronizan una serie de procesos fisiológicos, que incluyen la respiración y los latidos del corazón, la presión arterial, los procesos gástricos y endocrinos. Por lo tanto, es más probable que las personas que cantan rezan o reman juntas se identifiquen y aprecien las opiniones de los demás; es

incluso más probable que piensen en las mismas cosas y de manera similar. Moviéndonos juntos nos perdemos en la interacción, y perdiéndonos a nosotros mismos, ganamos la sensación de ser parte del folk como un todo. Somos uno, compartimos las cargas y alegrías de los demás. Una vez que el movimiento se detiene y el grupo se dispersa, esta sensación se disipa rápidamente, sin duda, pero lo que permanece, alojado en nuestros cuerpos, si no en nuestras mentes, es el recuerdo ficticio de lo que sucedió. Son recuerdos como estos en los que nos basamos cuando imaginamos nuestro yo colectivo.

El espacio de juego de la nación se ve constituido por los artefactos e infraestructuras, enmarcado como materia física que cumple funciones ficticias particulares. Sugerimos una comprensión de los artefactos como aparatos sociotécnicos y accesorios materiales que estructuran, permiten y gobiernan la circulación, específicamente la circulación de energía, información, bienes y capital, pero también de personas, prácticas e imágenes en el ámbito urbano y más allá de *la France profonde* (Sennett, 1994; Weber, 2007; Williams, 1994). Por lo tanto, estos aparatos sociotécnicos median tanto en la integración como en la disrupción. Sugerimos además que estos artefactos son constitutivos de muchos elementos de “lo social”, como formaciones de sujetos, su clase, género, modos de producción y consumo, así como las muchas rutinas de la vida cotidiana y las formas en que las personas se encuentran e interactúan entre sí. En consecuencia, los artefactos median en las relaciones sociales del juego (Huizinga, 2014; Latour, 1992).

Entenderlo de esta manera demuestra que las redes sociotécnicas difícilmente son neutrales. Si bien a menudo parecen despolitizados, transmiten ideas altamente políticas o normativas sobre sus usuarios ideales y su poder transformador para mejorar sus comunidades. Comprender estas funciones políticas de las formas materiales también es central para el análisis de la disonancia al sujeto nacional. Esta mirada proporciona una andanada saludable contra los peligros de la estetización, el encajonamiento y la fetichización de las materialidades. Los ensamblajes sociotécnicos no solo son actores e instituciones poderosos en el contexto de quien responde a lo pedido del sujeto por el Estado-nación de la Francia decimonónica, sino que también son producto del trabajo humano (Arendt, 2019; Latour, 1992).

El problema con la descripción de la imaginación de Anderson es que esta en otro plano, es lejano; se trata de representaciones mentales e interpretaciones culturales. Como todo lo demás en la década de 1980, también se suponía que el nacionalismo era “un texto”. De hecho, según

Anderson (2016), se supone literalmente que la nación se ha leído hasta la existencia. Pero no es así como surgen las comunidades ni la base social (Bauman, 1971). Sin duda, la nación se imagina, pero la imaginación sucede cuando las personas hacen cosas juntas, jugando con sus respectivos productos culturales que crean una ficción colectiva que podemos analizar en el campo etnográfico.

Anderson insinúa un aspecto ritual de la imaginación en su breve referencia al *bon mot* de Hegel sobre la lectura de periódicos como una forma de oración matutina, pero la lectura de periódicos no constituye una experiencia compartida suficiente. Ningún cuerpo se encuentra y ningún músculo se une. Sin embargo, el segundo relato de la imaginación de Anderson, el que ubica en América Latina, es una gran mejora en este sentido. Aquí la gente sí se muda, jóvenes que se van a las capitales para seguir una carrera. Debió haber todo tipo de ocasiones en que estos funcionarios se encontraron en el mismo lugar, al mismo tiempo, ocupados en una actividad común. Anderson debería haber dicho mucho más sobre esto. Él compara estas migraciones con las peregrinaciones, pero esto solo resalta cuán poco lograda está incluso la segunda teoría de la imaginación de Anderson. Estos viajes de formación profesional son peregrinaciones solo en un sentido metafórico, y nuevamente toda la imaginación sucede en la mente de los individuos. En una peregrinación real, los cuerpos se mueven en concierto, las personas caminan juntas hacia Santiago de Compostela, cantando o rezando juntas. Así se imagina una comunidad religiosa. La nación se imagina de maneras muy similares. Lástima que Anderson no lo discuta.

Es por eso que podemos plantear que entenderemos a la nación francesa como un efecto emergente, o hasta epifenomenal, del juego ficticio del folklore francés. Como vimos en el diálogo que tuvimos con diferentes autores (Anderson, 2016; Bauman, 1971; Geertz, 1988; Hobsbawm, 2013; Latour, 1992; Zahra, 2010), las naciones y las tradiciones de las bases sociales, son construidas en los imaginarios de los grupos folk; un conjunto de creencias construidas a través del juego –y sus accesorios como lo son las banderas, imágenes, historia compartida, idioma, e incluso parentesco. Las ficciones en juego son las historias por las que vivimos y morimos. Sin embargo, son solo historias, representaciones en las mentes del folk. Si pensamos en cómo estas historias, y valga la redundancia, pueden cambiar la historia: desde los miles de conquistadores que durante siglos se trasladaron a Colombia, Venezuela, Guyana y Brasil en busca de El Dorado, la mítica ciudad formado en el imaginario europeo, hasta los que perdieron la vida en búsqueda del Sacro Imperio Romano, una Alemania aria, o incluso hacer que América sea “grande de nuevo”. Además

de Estados-nación con mayor influencia política, la lista de naciones ficticias como recurso y herramienta literaria es, por supuesto, inmensa, desde la *Republica de Gilead* de *The Handmaid's Tale* de la gran Margaret Atwood, a *Oceanía* de George Orwell en 1984.

Por esto es por lo que trabajaremos mediante este concepto, que no niega, sino que reafirma el poder de la especulación, el diseño y, los juegos, los artefactos, las narrativas y la imaginación como un valioso recurso lingüístico para darle forma a las abstracciones e imaginarios de nuevas realidades económicas, políticas y de género, para prepararnos frente a las voces disonantes en *El Conde de Monte Cristo* y *Madame Bovary* al discurso hegemónico nacional. A través de este proceso podemos ver más allá de nuestras limitaciones (y lugares) articular escenarios de actuación etnográfica.

A través de este ejercicio de aplicar la metodología etnográfica a la nación francesa –las ficciones en juego de su folk¹⁰– creamos las condiciones para nuestro análisis, tanto experimental como profundamente arraigados en la realidad del contexto histórico de la Francia decimonónica. Reconocemos que el contexto y campo no es directamente nuestro. Aun así, a través de esta ventura, podemos esperar abrir las puertas a muchos temas que nos ayudan a dar sentido a nuestro propio mundo a través de una lectura crítica compartida, más bien que el simple punto de vista teórico y analítico.

En algunos casos, como nos dice Mijaíl Mijáilovich Bajtín (2009), el significado nacional de estas ficciones del folk, puede atribuirse a cosas que en sí mismas no tienen un contenido que no requiera relaciones con otros elementos, en cuyo caso la dimensión inventiva de la construcción de la nación es mucho más obvia. El ejemplo más sencillo es una bandera nacional, que por sí sola no tiene ningún significado, pero puede adquirir un significado nacional en ciertos contextos. Los eventos extraídos del pasado también pueden integrarse e interpretarse como historia “nacional”, una faceta importante la personalización e identificación individual con una historia al pensar en ella como algo compartido entre la ficción del folk y como “nuestra”. Una vez más, la memoria colectiva puede ser inventada, las sociedades tienen la habilidad de crear y recrear instituciones, normas y relaciones sociales; creando primero ideas o significados compartidos sobre la realidad de estas (Bartra, 2002) o puede surgir de forma bastante más espontánea. Donde se construye deliberadamente, las élites rivales buscarán dar un significado nacional simbólico a diferentes

¹⁰ No muy alejada de un ejercicio de mitopoiesis.

eventos y prácticas culturales que correspondan a su punto de vista político particular. Otro ejemplo sería tratar de definir a la nación francesa como fundamentalmente católica por un lado, o fundamentalmente republicana y laica por el otro, cada una justificada por sus propias memorias históricas colectivas que enfatizan diferentes eventos y héroes, el corazón de las memorias y las creencias que tales comunidades políticas desarrollaron y que a menudo utilizaron como uno de sus argumentos más fundamentales (Williams, 2007). Quizás los patrones de las ficciones en el folk francés más llamativos se encuentran en la región de Alta Francia, donde las sagas épicas se utilizaron para definir las características nacionales, formando un elemento esencial en sus reclamos de nacionalidad y legitimidad nacional.

Esto nos lleva a un elemento esencial en el simbolismo nacional que es la cuestión de la legitimidad y la autenticidad. Políticamente –al menos en el período moderno– una nación se definía como aquello de lo que se podía derivar la soberanía y la legitimidad política (Arendt, 2019; Butler & Spivak, 2015; Clive, 1988). En la búsqueda de desarrollar, identificar o inventar símbolos nacionales, prácticas culturales, narrativas históricas u otras características definitorias, el éxito a menudo va de la mano con el otorgamiento de autenticidad (Hymes, 2012). La autenticidad de la mitología de las naciones fortalecerá a su vez los reclamos de legitimidad, ya sea en términos del derecho a formar un Estado definido en los términos de la nación, o para crear un sistema político interno que reconozca los derechos de la nación, y donde el poder político reside (al menos retóricamente) en la nación (Doniger, 2006; Gellner, 2013; Smith, 1999). Una vez más, las ficciones del folk fueron a menudo centrales para las demandas nacionalistas de legitimidad, derivadas de la asociación con las personas “verdaderas” identificadas a través de la cultura popular francesa. Además del nuestro ejemplo, muchas otras naciones de Europa del Este fueron creadas a partir de la desintegración de grandes imperios utilizando tales pretensiones de legitimidad (Breuilly, 1993). Las fronteras entre naciones también se disputaban en parte en términos de qué aldeas exhibían las características de las prácticas y costumbres identificables (o reclamadas) de naciones particulares.

Presentando la nación francesa en términos de una ficción colectiva mediada por el juego del folk, tal como es procesado dialécticamente y hermenéuticamente, es de una forma, el punto lógico de nuestra exposición argumental. No solo tendremos que enfrentarnos a la matriz de poder de clase, género y raza, sino también la edad, ocupación, identidad local, lingüística o nacional: todas

estas son características que atraviesan las voces disonantes que Gustave Flaubert y Alexandre Dumas presentaron en sus obras (Quijano, 2014).

La vida dentro del grupo de uno está llena de estas órdenes, sistemas y coordinaciones (o sensación de fracaso de las expectativas, pero aun así, posibilitado bajo el mismo marco) – existimos dentro de un sistema de parentesco, un sistema de modales y decoro. Es debido a las redundancias que ya hemos observado, como las expectativas que surgen de estos sistemas que se pueden discutir significativamente las interacciones grupales en términos de estilo de vida. Al hacerlo, sin embargo, debemos reconocer que estamos tomando prestado el sistema de referencia y la terminología del arte. Pero este préstamo es útil, de hecho inevitable, porque este enfoque de contraste enfatizaría la similitud estilística o sistémica entre diferentes órdenes dentro de una comunidad o cultura específica en los casos seleccionados de la Francia decimonónica. Por lo tanto, damos uso a la terminología estilística para examinar estas similitudes y las continuidades que se revelaran en los capítulos posteriores. Desde esta perspectiva, podríamos decir que una vez que uno de los grupos estudiados diseña un sistema de orden, el sistema tenderá a reiterarse en un ámbito diferente de la vida del mismo grupo (Hymes, 2012).

Este punto de vista sitúa las dos novelas, obras de arte, en el centro de la elucidación nación francesa, que hemos estado presentando como un juego ficticio del folk, porque encarna los motivos primarios del grupo y los personifica a través de la estilización y la representación (Bauman, 1984). Para que una obra de arte sea eficaz, sea cual sea el tipo de arte del que se trate, no sólo debe comunicarse con un público, sino que también debe suscitar su participación. Tanto la comunicación como la participación son una cuestión de recurrir a la matriz cultural profunda de los sujetos del público. La idea que subyace a la representación es muy sencilla: establecer ritmos y expectativas que permitan –e incluso insistan– en una reacción sincronizada del público en la lectura. Esto hace que el intérprete tenga que establecer esos ritmos y expectativas, pero para ello cuenta con la ayuda de sus tradiciones y mitos, tanto en su dimensión formal como simbólica. Los ritmos y otros órdenes a los que recurren forman parte de sus recursos culturales; diseñan la respuesta simpática recurriendo a temas, situaciones y patrones convencionales, y dotándolos de energías interpretativas adecuadamente dirigidas (Geertz, 1988).

Los artefactos culturales que presentan añoranzas nacionalistas, son la unión fructífera de la forma, la energía y la perspicacia; aunque la representación creativa ideal en occidente es aquella

que reorienta radicalmente la experiencia reorganizando las percepciones, debemos reconocer que el espíritu creativo se manifiesta más comúnmente en las adaptaciones de órdenes antiguos y aceptados, comunes desde los mitos, a las preocupaciones y energías actuales de la cultura (Turner & Turner, 1987)¹¹.

No es difícil reconocer las manifestaciones superficiales del estilo y su relación con el establecimiento de un entorno en el que pueda tener lugar la creatividad. En el momento en que invocamos un mundo de juego del lenguaje convencional, las expectativas del espectador son de un entrenamiento creativo y esta expectativa proporciona la ocasión que el actor puede o no ser capaz de capitalizar (Lee Utley, 2021; Wittgenstein, 2010). Pero también está claro que estas no son las únicas características estilizadas de la actuación y la narración a las que se recurre; también hay elementos de contenido que son convencionales y que se basan en la matriz cultural de la comunidad. Estas son las imágenes que se derivan del sentido profundo del orden nacional, el modelo de vida sostenido por el grupo (Turner, 1978).

Reconocer una red de intertextualidad no se limita a la circulación de historias a través de los límites del idioma; se expande aún más en los roles que juega la difusión y de estas historias en relación con otras. Las palabras de otros –grupos, individuos e instituciones–, como planteo Ludwig Wittgenstein (2010), nos habitan; los rehabitamos; y somos responsables de cómo ejercitamos estos hábitos porque siempre requieren representación, interpretación y algún ejercicio de autoridad sobre otros sin separarlo de la realidad.

Es por esto por lo que las historias de Emma y Edmond, en una mayor o menor medida, son un relato ejemplar y moral; sus historias de la nación de Francia como un juego ficticio folk (Anderson, 2016; Hobsbawm, 2013), apuntan al camino “correcto”, en el cual los coloridos personajes tienen que atravesar pruebas necesarias que culminan en la instalación de una figura ejemplar, o, por el contrario, de aquello que hay que evitar. No es coincidencia que los cuentos de hadas tiendan a tener un final feliz (Jakobson & Bogatyrev, 1972).

Al mismo tiempo, ¿cómo no evocar los problemas ligados a los roles “culturales” de la literatura?: su lugar en las construcciones de la identidad (regional, nacional, social e individual),

¹¹ Visto de esta forma, la vida cotidiana se compone de una serie de actuaciones, donde algunos momentos se destacan como más dramáticos o teatrales que otros. Cuando una interacción social sale lo suficientemente mal, surgen tensiones y los actores sociales involucrados pueden querer asegurarse de que los demás entiendan con precisión cómo se violaron los roles sociales esperados.

en los fenómenos del patrimonio (Lévi-Strauss, 2002) –especialmente el siglo XIX–, desde el momento en Francia donde se presentó una *coronación* del autor (Marinetti, 1976)¹².

La idea de nación se ha registrado y presentado la historia, exponiendo ideas filosóficas y valores morales, y proporcionado patrones para interpretar el lenguaje, la psicología y las organizaciones culturales (Adorno, 2003; Borland, 2017; Geertz, 1985; Girard, 1985; Williams, 1994). Uno de los momentos más desconcertantes que tenemos que superar es la aparente inconmensurabilidad entre “ficción folk” y “realidad”. ¿Cómo podríamos considerar “real” algo tan vago como una ficción folk? Al mismo tiempo, fue exactamente el trabajo de estudiosos que nos han provisto de algunos modelos alternativos de comprensión de otros pueblos, otras culturas y otras historias.

Empíricamente, el *mythos* no significa una antítesis del *logos*. En el sentido amplio de “conocimiento”, una ficción, es más bien un tipo de conocimiento. Este se construye socialmente y depende del contexto social de la comunidad que lo replica en el juego (Doniger, 2006). Esta relación sería esencialmente estática y unilateral, si no se pregunta por su historia. Siempre que es necesario (o simplemente conveniente), se recuerda el pasado o, como pensarían otros, que el pasado se recrea constantemente en el presente, con numerosas alteraciones, pero con la estructura básica que permanece igual. Claramente, un análisis basado en otro tipo de tradición producirá resultados diferentes, con instancias tanto del pasado “anclado” en el futuro como del futuro en el presente. No existen soluciones sencillas, y cuantas más culturas y sociedades diferentes se tengan en cuenta, más diversas serán las respuestas.

Para lograr cualquier comprensión de la ficción folk de una cultura o sociedad específica, es necesario considerarlos principalmente como narrativas, culturalmente localizadas, por supuesto, y emplear todos los elementos del análisis hermenéutico –al ponerse en diálogo con el texto de algo puesto, presupuesto necesario que hace posible el juicio– de narrativas al análisis de ficción folk (Gadamer, 1998; Geertz, 1985; Haraway, 2015).

En este sentido, la ficción folk, es a su vez un juego, que conlleva muchas características narrativas con otros tipos de ficciones compartidas en una base social emergente (Lizardo, 2017; Todorov, 2009). La ficción folk como historia siempre se registra de cierta manera, como narración,

¹² Hay una transferencia de sacralidad del campo religioso al campo artístico. Ejemplo de esto fue Voltaire al cual, en *Madame Bovary*, el farmacéutico Homais le rendía culto.

y luego se edita como parte de un conjunto más amplio de “textos” culturales. Este proceso de “edición” es de gran importancia, ya que también significa “traducir” la ficción folk a otro modo (medio o lenguaje). No se puede evitar, pero se debe tener siempre presente esta función intermediaria que realiza un escritor.

La siguiente tarea necesaria, antes de examinar las novelas, será esbozar en el siguiente acápite, un panorama amplio de cómo era Francia a principios y finales del siglo XIX, y enfatizar cuán inestable (en comparación con el resto del Canal) fue el tenor de la vida francesa entre 1789 y 1871, con nada menos que tres revoluciones, cinco golpes de estado y dos derrotas militares definitivas y aplastantes. El país también era mucho más pobre que Gran Bretaña (Weber, 2007) ¿Francia iba a ser una monarquía, una república o un imperio? Conocemos la respuesta final, pero los dolores de parto durante el proceso explican la prominencia del sujeto nacional a lo largo de este texto. Si las preocupaciones y los horizontes de la población cambiaron radicalmente entre 1789 y 1900, también lo hicieron los paisajes urbanos y de la provincia allí donde la modernidad se afianzó y lo antiguo se desechó. El título de *1492: el encubrimiento del otro* (1994) de Enrique Dussel alude en gran medida al (*des*) *cubrimiento* del país por parte de los propios franceses, ya que las mejores comunicaciones, especialmente a partir de la década de 1840, les permitieron visitar sus partes más lejanas, mientras que la Revolución remodelaba el país en provincias tuvo el efecto opuesto de contrastar la modernidad de París con el folk francés decimonónico –los pintorescos provincianos, incluidas sus sociedades “cultas”, y los campesinos “primitivos” de lo que todavía se llama *la France profonde*. Pero esta transformación fue mucho más lenta que la del Reino Unido, luchando contra problemas de mercado y de transporte, y otras deficiencias estructurales, hasta el desarrollo del sistema ferroviario (Weber, 2007). Lo que conocemos hoy como francés no era el idioma de gran parte del país, ya que hasta bien entrado el siglo XX la mayoría de la gente hablaba una lengua minoritaria ininteligible para otras regiones. Este fue un problema particular para el ejército, los reclutas a mediados del siglo XIX e incluso hasta 1914 (a pesar de todas las mejoras en las comunicaciones, los periódicos y la educación primaria) no necesariamente entendían los comandos en francés (Kocher et al., 2018; McPhee, 2004).

Al proponer una lectura que se enfoque en las categorías emergentes de las historias que dan base a estas dos novelas francesas y, por ende, la posibilidad de realizar un estudio de estas obras como productos culturales –con capacidad de contener los silencios de los sujetos sin voz–,

realmente no estaríamos defendiendo algo muy distintivo o radicalmente nuevo. El enfoque narrativo se ha intentado (con gran éxito) en otros campos, sobre todo en la “etnografía de la comunicación”¹³ de Dell Hathaway Hymes (2012) y la hermenéutica posestructuralista de Paul Ricoeur. Sin embargo, es una herramienta útil para estudiar la disonancia narrativa de las realidades nacionalistas de la novela decimonónica de Francia.

1.2 Le long xix^e siècle

El contexto histórico es una parte importante de la vida y la literatura, y sin él, los recuerdos, las historias y los personajes tienen menos significado, quedan al vacío. El contexto histórico se ocupa de los detalles que rodean un suceso, algo que nos es necesario al preguntarnos por el sujeto nacional francés decimonónico en *El Conde de Monte Cristo* y *Madame Bovary*. Contextualizar estas obras en su tiempo histórico implica descontextualizarlos –extraer el discurso de los personajes, grupos, nación y contexto– que nos permitirá convertir el discurso analizado en unidades o textos extraíbles con los que podamos dialogar (Gadamer, 1998; Hymes, 2012; Lizardo, 2017). Al reflexionar sobre estas estrategias discursivas a menudo naturalizadas, podemos cambiar nuestra atención de nación y la literatura como sistemas o contextos a su contextualización o producción discursiva. Esto tiene consecuencias sobre cómo pensamos sobre la intertextualidad las dos novelas, así como sobre cómo habitamos la autoridad crítica. Tenemos que ser precavidos en no pensar la intertextualidad como el diálogo de significados fijos o de textos entre sí, sino que la debemos ver como la intersección de varios actos de habla y discursos (del escritor, del hablante, del destinatario), por lo que los significados emergen en el proceso de cómo se dice y valora algo, dónde, para quién y en relación con qué otras declaraciones. Desde esta perspectiva, ya sea literaria o antropológica, las novelas no son estructuras o formas, sino marcos de orientación que son dinámicos, a menudo híbridos y emergentes, de modo que vincular un texto con una teoría inevitablemente genera una grieta intertextual e implica no sólo historizar, sino tradicionalizar (Adorno, 2003; Gadamer, 1998; Lukács, 2010).

De ahí que debamos atender a el contexto francés del siglo XIX, en el cual nos es útil la expresión *le long xix^e siècle*, usada por Eric Hobsbawm (2014) para categorizar, en la historia de

¹³ Anteriormente conocida como etnografía del habla.

la literatura, el periodo que se extendió desde 1789 hasta 1945. Hobsbawm argumenta que las ideas y fuerzas centrales que moldearon tanto el mundo del siglo XIX como el actual surgieron de la “doble revolución” de este período, la agitación política en Francia y la industrial en Gran Bretaña. Si bien el capitalismo global, el estado liberal burgués y una fe racionalista-individualista en el progreso se originaron en siglos anteriores, fue la era de la “revolución dual” en la que se volvieron dominantes en Europa occidental y, poco después, en cualquier parte del mundo donde los europeos occidentales eligieron ir.

La preocupación por la memoria como motor de la modernidad ha saturado múltiples campos de investigación dentro y fuera de la academia, pero la interdisciplinariedad que define la investigación contemporánea en el campo más amplio de los estudios franceses y francófonos ha permanecido, paradójicamente, poco explorada en los estudios de la Francia del siglo XIX (Fortescue, 2017; McPhee, 2004). Este es un punto ciego paradójico dados los episodios, temas, instituciones y protagonistas que se entrecruzan y se superponen para producir la narrativa de múltiples capas, anidada y extensible que es *le long xix^e siècle* con sus eventos cambiantes (las revoluciones de 1789, 1815, 1830, 1848 y 1871), sus perdurables protagonistas (Napoleón I, Louis-Philippe, Balzac, Napoleón III, Flaubert, Manet, Zola, Dreyfus) y sus procesos de formación de la cultura (el éxodo rural, la industrialización, el romanticismo, la urbanización, el laicismo, el imperialismo, el colonialismo, el realismo, el naturalismo, y el auge de las ciencias sociales).

Sin embargo, la popularidad contemporánea de los términos tales como: “nación”, “sujeto”, “identidad”... son fácilmente aceptados como resbaladizos, puede conducir a afirmaciones confusas, vagas e inclusivas que ven la nación en todas partes, por lo tanto, seguramente anularán las conexiones estándar del siglo XIX con la identidad nacional. La memoria es un término insidioso cuando se vincula a cualquiera de las masacres devastadoras del siglo XX, especialmente cuando se separa de cualquier base histórica rigurosa. Lo que sigue demostrará que la ligazón implícita entre herencia e identidad puede ser engañosa, porque no son necesariamente cadenas que unen a las personas –y mucho menos ofrecen una entidad enfocada, entendida y aceptada, fructífera para todos–, y una narrativa conmovedora de nación compartida. Por el contrario, la Francia del siglo XIX, con sus varios períodos de inestabilidad política y social, sin mencionar sus guerras desastrosas, muestra profundas divisiones culturales que hacen eco de las políticas y sociales, un fenómeno que también se observa en la Antigüedad tardía. Grandes sectores de la

población educada evita la herencia del pasado en favor de los beneficios de la revolución industrial y la modernidad. Estos incluían carreteras y ferrocarriles, ciudades y viviendas eficientes y aireadas, periódicos y revistas, y las delicias del naciente consumismo. En la competencia entre el pasado y el futuro, gran parte de la antigua Francia se aniquiló, para satisfacción de la mayoría de la población, si no de los expertos. Como era de esperar, aquí como en otros lugares, la arqueología adquirió una dimensión política, apodada como “*la guerre des ruines*”, pero igualmente se consideró que esos restos formaban parte de un patrimonio nacional, no solo en Francia, y la arqueología se alistó. para proporcionar contenido (Weber, 2007). De hecho, la cultura tiene con frecuencia una dimensión política, con implicaciones tanto para el patrimonio como para la identidad, domesticada a través de los mensajes tranquilizadores proporcionados por los museos. La utilidad pública no es una cosa puramente material; las tradiciones nacionales, la historia, el arte mismo, ¿no son en verdad asuntos de utilidad pública, tanto como los puentes y los arsenales y los caminos?

De hecho, hay muchas pruebas de que en la Francia del siglo XIX la identidad no la proporcionan los monumentos del pasado ilustre, sino la otra cara de la moneda, la modernización, especialmente las carreteras y los ferrocarriles que ayudaron a convertir a la Francia moderna en un solo país a partir de una colección dispersa de áreas disímiles que a menudo compartían pocas características, opiniones o incluso lenguaje (Weber, 2007). Era evidente para todos que unir físicamente las áreas implicaba enormes cambios en el paisaje y el paisaje urbano, y que la identidad solo se fortalecería con la destrucción de los monumentos. que se interponía tanto real como metafóricamente en el camino del progreso. De hecho, pensar en términos de una Francia es negar el enfoque en la identidad local confirmado en los 83 departamentos iniciales y más de 40.000 comunas formadas a partir de entidades existentes en 1790, así como la existencia continua de *la France profonde* (Fortescue, 2017; Longnon, 1922). Estas cifras ponen en perspectiva la desesperación de De Gaulle por unir un país con 265 quesos diferentes. Hoy, más de dos siglos después de la Revolución, podríamos pensar en “Francia” como una entidad mediada por el juego, unida por artefactos sociotécnicos como lo son la *drapeau tricolore* que se transportan por carretera, ferrocarril y aire en una especie de “unidad” de ideas afines. Pero es crucial darnos cuenta de que, a principios del siglo XIX, vastas regiones del país eran prácticamente desconocidas entre sí, difíciles o peligrosas de atravesar, carentes de mapas detallados, “conectadas” por caminos

atrocés, aunque a veces por ríos y canales. Nos han enseñado sobre la administración centralizada del estado francés; y encontraremos la naturaleza depredadora del gobierno central, ya sea republicano o monárquico, cuando las antigüedades fueron “regaladas” a París, privando así a ciudades como Arles o Fréjus de sus ciruelas (Weber, 2007). Sin embargo, incluso en el siglo XIX, el control administrativo desde París o incluso desde cada centro departamental podía ser irregular (McPhee, 2004; Romier, 1966). El cambio de desarrollo dependía de la iniciativa local, y los pueblos y sus regiones eran autónomos en la medida en que su complejidad no podía ser controlada de manera efectiva por el primer bien –dirigida por una entidad nacional, a saber, el ejército, y ciertamente no por la estructura de los ministerios, la legislatura, los departamentos, sus prefectos y alcaldes (Johnson, 1993). La otra entidad bien dirigida era el sistema educativo republicano, con énfasis en el latín y el griego. Esto sirvió tanto a los eruditos como a los soldados-oficiales, y tal conocimiento los equipó mejor para comprender lo que estaban destruyendo, la erudición y la publicación tal vez para verse como un sustituto de la preservación. Seguramente existe un vínculo irónico entre una mayor reverencia por la erudición clásica fomentada a través de la democratización de la educación y el intento de asociar a Francia más a fondo con un pasado clásico, en parte para diferenciarla de la Alemania teutónica cuyos antepasados vestían pieles de animales y cantaban a Wagner. La ironía se dibuja más claramente que la erudición, el nacionalismo y la destrucción iban de la mano. Alemania tenía menos que preservar bajo estos parámetros modernos, pero realizó mejor la tarea y catalogó mejor los restos (Clive, 1988).

Como veremos, el patrimonio cultural definitivamente no es colectivo, sino claramente parcial: una lucha de unos pocos educados para preservar el pasado, efectivamente contrarrestada por la inercia, la indiferencia, la falta de interés administrativo, la modernización enérgica o el vandalismo de la mayoría. El patrimonio bien podría interpretarse como un regalo del pasado, y los avances en la educación y los libros de texto eventualmente (pero no mucho antes del siglo XX) ayudaron a fomentar una memoria e identidad colectivas acordadas, o al menos promovidas oficialmente (Johnson, 1993; Longnon, 1922).

Sin embargo, para llegar a una verdadera elucidación de realidades nacionalistas en la Francia decimonónica, debemos tener una imagen de la vida de los sujetos de Francia en épocas anteriores, especialmente en el siglo XVIII. Aunque sólo dos siglos, un breve período en la historia de la humanidad, separan de la del periodo de *le long dix^e siècle* parece a primera vista que la

Francia de hoy se parece muy poco a la Francia de Luis XVI. Esto se explica fácilmente. En los años intermedios, el Antiguo Régimen fue derrocado y la Revolución transformó todas las instituciones políticas y sociales. Luego, también, una profunda revolución económica, en el siglo XIX, que afectó tanto a Francia como a todos los demás países, alteró las condiciones de existencia material y todo modo de vida.

Un hecho que llama atención desde el principio es que la Revolución derrocó las viejas instituciones legales. En la Francia del siglo XVIII, las clases sociales, tal como se conciben hoy, sólo pueden ser detectadas por un observador atento de las realidades de la vida económica. El observador superficial ve meramente las distinciones legales. Pueden distinguirse tres estados: el clero, la nobleza y el tercer estado; entre ellos se alzan las barreras de los privilegios seculares (Guizot, 1985).

Los privilegios del clero y la nobleza constituyen uno de los rasgos característicos de la sociedad del siglo XVIII. El clero y la nobleza ejercían un derecho preeminente sobre toda la propiedad de la tierra. Los derechos señoriales de diversas clases que imponían a los campesinos que labraban la tierra constituían una de sus principales fuentes de ingresos. El clero y la nobleza eludieron así la mayor parte de los impuestos y cargas financieras que recaían sobre las clases populares y tendían a aumentar su miseria (Guizot, 1985). Finalmente, la mayoría de las funciones del Estado eran prerrogativa de las clases privilegiadas, especialmente de la nobleza. De ahí que sea fácil comprender por qué una de las grandes demandas del tercer estado en 1789 fue precisamente la participación de todas las clases en todos los deberes y funciones (Beaune, 2008).

Es cierto que los cargos eclesiásticos, al menos en teoría, parecían accesibles tanto a los plebeyos como a los nobles; pero en realidad todas las dignidades del alto clero, las sedes episcopales, las abadías y los ricos beneficios eclesiásticos, estaban reservados a los miembros de la nobleza, especialmente a la nobleza cortesana, en medida cada vez más exclusiva a medida que nos acercamos a la Revolución.

Las barreras legales que separaban a las distintas clases se hicieron cada vez mayores a medida que el Antiguo Régimen se acercaba a su fin. Más tarde, la brecha se hizo cada vez más amplia entre los nobles y los plebeyos. La nobleza, aunque seguía reclutándose entre la clase de los nuevos ricos al menos del mundo de las finanzas, tendía a convertirse en una casta cerrada. La revisión de los títulos de nobleza (*reforms de la noblesse*), lograda durante la época de Luis

XIV, no consistió, sin duda, principalmente de medidas fiscales, pero aisló a las familias nobiliarias de extracción reciente –especialmente a las que continuaron a dedicarse al comercio, o nobles demasiado pobres para hacer valer sus derechos.

El siglo XVIII preparó el camino para las profundas transformaciones que estaban destinadas a caracterizar futuras eras, y a cambiar el aspecto de todo el mundo social. El capitalismo, al menos en su forma comercial, ya asomaba como una potencia y comenzaba a ejercer una gran influencia sobre la industria misma. Los comerciantes burgueses, “controlando” cada vez más la industria rural, abrieron el camino a la gran industria capitalista. En los oficios urbanos, al menos en los oficios textiles, con frecuencia lograron también someter a su dominación económica a los trabajadores que, antes independientes, se convirtieron en empleados asalariados (Guizot, 1985). La antigua organización obrera ya no respondía a las nuevas necesidades (Hobsbawm, 2013). Para finales de siglo, incluso después del fracaso de la reforma de Turgot, los gremios comerciales estaban condenados (Clive, 1988). La introducción de maquinaria, al principio restringida a unas pocas industrias, especialmente la hilandería de algodón, así como la concentración industrial, manifestada en ciertos centros de la industria del vestido y en la fabricación de estampados, apuntan también a la nueva era (Hobsbawm, 2013).

Pero esto fue solo el comienzo. En general, todavía se seguían las viejas prácticas económicas. A pesar de los avances en la construcción de carreteras, las vías de comunicación seguían siendo insuficientes. Los medios de transporte habían cambiado, pero no transformado apreciablemente, desde el comienzo de los tiempos modernos (Sennett, 1994). El comercio marítimo había dado grandes pasos en el siglo XVIII y había aumentado considerablemente la riqueza nacional; pero la navegación apenas había cambiado desde el siglo XVII (Johnson, 1993).

¿No es significativo que, entre el tercer estado de la mayoría de las ciudades, el primer lugar lo ocuparan los abogados, tanto procuradores como procuradores, o los financieros, a saber, empleados de la hacienda general o recaudadores de los impuestos reales? Sólo en los puertos más grandes los comerciantes jugaron un papel importante. En otras palabras, las grandes transformaciones no llegaron hasta el siglo siguiente, lo cual será muy marcado en *Madame Bovary* a diferencia de *El Conde De Monte Cristo* por los diferentes escenarios en los cuales se desarrollan sus tramas. Francia bajo la nueva monarquía, hasta la llegada de 1848, aún conservaba la mayoría de las características del Antiguo Régimen.

Un rasgo permanente de la historia de Francia se reveló sorprendentemente en el siglo XVIII. Este fue el fortalecimiento y perpetuación del sistema de propiedad campesina. Es bien sabido que esta propiedad fue estableciéndose gradualmente durante la Edad Media bajo la apariencia de tenencia feudal. Los campesinos, desde el comienzo de la Edad Media, fueron completamente liberados de la servidumbre en la mayor parte de Francia y pasaron a ser propietarios de la tierra que cultivaban, con derecho a heredarla, venderla o cambiarla. Esta propiedad, sin embargo, estaba gravada con las tasas impuestas por el sistema señorial, que se hacía particularmente molesto por las prácticas y abusos de este último (Weber, 2007). Sin embargo, hay razones para creer que la continuación del sistema señorial hasta la Revolución ayudó a la consolidación de la propiedad campesina. Esto parece tanto más plausible al tener en cuenta que en Inglaterra, donde el sistema señorial se debilitó considerablemente hacia el final de la Edad Media, la propiedad campesina finalmente se eliminó casi por completo en favor de la aristocracia terrateniente.

Sea como fuere, nos bastará para los propósitos de este trabajo, observar que la Revolución abolió radicalmente el sistema señorial, haciendo completamente autónoma la propiedad campesina. No es que todos los campesinos se convirtieran en propietarios, por tanto, muchos poseían poca o ninguna tierra y constituían un verdadero proletariado rural; pero probablemente comprendían sólo una minoría entre la población rural. De todos modos, el sistema agrario de Francia tiene un carácter profundamente original, que lo distingue del de la mayoría de los demás países europeos. Esto es cierto hasta tal punto que incluso actualmente Francia ha seguido siendo una especie de democracia rural. En Europa Occidental es el único gran Estado en el que el equilibrio no se altera drásticamente a favor del desarrollo industrial (Brogan, 1974; Fortescue, 2017). En este sentido, el presente está íntimamente relacionado con el pasado.

La condición de propiedad de la tierra, tal como existía en el siglo XVIII, también explica por qué en Francia el mejoramiento de la agricultura fue mucho más lento que en países donde la aristocracia terrateniente eliminó la propiedad de *la France profonde*. Francia fue también el país del cultivo de la tierra a pequeña escala (Weber, 2007). Los propietarios, ya fueran de la nobleza o de la burguesía, no se dedicaban personalmente al cultivo. Los propios campesinos cultivaban toda la tierra; pero sus recursos eran demasiado pequeños para permitirles aprovechar las mejoras agrícolas reales. Se adhirieron a los métodos antiguos, y éstos tendieron al mantenimiento de los

páramos y prados, cuyo uso conjunto se consideraba absolutamente necesario para las necesidades de las masas campesinas. Los grandes claros no pudieron, a pesar de algunos esfuerzos notables, resultar practicables. Las tierras baldías sólo podían utilizarse con un éxito parcial. EL nuevo sistema de economía rural no triunfó realmente hasta la segunda mitad del siglo XIX. Hasta alrededor de 1840, la agricultura francesa todavía se parecía mucho a la del Antiguo Régimen (Brogan, 1974; Fortescue, 2017).

La vida económica del siglo XVIII estaba destinada a extenderse más allá de la Gran Revolución. Este último efectuó sobre todo la abolición de las prerrogativas legales que separaban al tercer estado de las clases privilegiadas. Esta abolición tuvo gradualmente un efecto sobre el propio desarrollo económico. Contribuyó, aunque en menor medida que el progreso del capitalismo, a producir una nueva división de las clases sociales, basada en el papel económico que desempeñaban (Weber, 2007). Por otro lado, la aplicación de la ciencia a la industria, iniciada en el siglo XVIII, el triunfo del vapor, seguido del de la electricidad, y la revolución operada por los nuevos medios de transporte (ferrocarriles y barcos de vapor) tendieron superar los caminos y medios del Antiguo Régimen y transformar todas las condiciones de la vida material.

Estas son las razones por las que el siglo XVIII y el XIX parecen hoy tan lejanos. Y, sin embargo, de hecho, muy cerca, si consideramos que todo lo que toca a la vida contemporánea tuvo sus comienzos en ese período. Además, en la historia de Francia, especialmente desde el punto de vista económico y social, hay características permanentes que dan al país un aspecto muy especial, características no menos importantes que la naturaleza del suelo y la topografía del terreno (Weber, 2007). Así se explica un fenómeno que parece una paradoja, a saber, que en el país que varias veces ha dado la señal de la revolución a gran parte de Europa, el presente se relaciona quizás más estrechamente con el pasado que en los países donde ha prevalecido una actitud mucho más conservadora.

Pero este resumen crudo apenas hace justicia como preámbulo al poder, la delicadeza, la densidad casi logarítmica de las ideas de Hobsbawm. *Le long xix^e siècle* comenzó en revolución y terminó en guerra. Teniendo cuenta las interdependencias sociales en la sociedad europea asociadas con la distribución de tipos de régimen político y con la estratificación territorial, es decir, los Estado-nación. Enfatizaremos en particular las consecuencias del republicanismo democrático dentro de un sistema social compuesto por estados dinásticos.

Estos argumentos sobre la sociedad europea muestran lo difícil que es sostener una perspectiva exclusivamente sistémica sobre la guerra y el cambio en la sociedad europea. Muestran por qué es importante tomar en serio las preferencias de los actores revolucionarios y las estructuras dentro de las cuales actúan e ilustran, además, algunas de las consecuencias de abordar en la argumentación la importancia teórica de los regímenes domésticos.

Este periodo también es conocido como el siglo de la ambivalencia, de lo incompleto y del desencanto, que sus contemporáneos sintieron plenamente: la democratización de la sociedad fue acompañada por la exclusión de las mujeres, la exclusión de los desfavorecidos del espacio de soberanía y la opresión colonial (Hobsbawm, 2013, 2014). La industrialización mejoró la cultura material de la mayoría de la población, pero también aumentó la desigualdad y causó graves problemas medioambientales. La alfabetización de los franceses hizo posible la emancipación intelectual y la aculturación de los pobres, pero estuvo acompañada de un nacionalismo engreído y de fuertes prejuicios raciales (Weber, 2007). El siglo se caracterizó por el triunfo de la razón y la progresiva “salida de la religión”, pero también fue un siglo profundamente religioso y creyente, marcado por un persistente gusto por lo oculto y la magia.

La primera revolución industrial a principios del siglo XIX no constituiría pues una ruptura brutal. Los principales indicadores económicos, como las ganancias de productividad, las cifras de crecimiento o el aumento de la vida de los trabajadores, solo experimentaron un crecimiento muy lento. Asimismo, esta primera revolución no fue espacialmente homogénea, con muy pocas regiones experimentando muy pocas transformaciones (Hobsbawm, 2014). Por lo tanto, se puede hablar más de una transformación gradual a largo plazo que de corte inmediato.

En este contexto, el carbón está lejos de imponerse rápidamente y en todas partes, y el siglo XIX no debe ser visto como el de una gran transición de una energía a otra, sino como el de la suma de energías como menciona la historiadora Colette Beaune (2008). La energía animal más flexible, especialmente el caballo, sigue estando muy presente y alcanzó su apogeo en el siglo XIX, al igual que la energía hidráulica con muchas innovaciones en ruedas y turbinas, y siguió siendo la principal energía en Francia hasta 1860.

Asimismo, la idea del triunfo de la empresa y de la fábrica, en el sentido de “sistema fabril”, es decir, de concentración de actividades en un mismo lugar periurbano, símbolo de la modernidad, ya no servía como sustento principal. Muchos campesinos desarrollaron así una poliaktividad, que

lejos de ser arcaica, ha supuesto un gran dinamismo, un rápido desarrollo del territorio (como la alfabetización y el crecimiento económico) y un tardío mantenimiento de la población en el campo (Guizot, 1985). Aquí, nuevamente, la observación es la ausencia de una transición rápida, sino más bien una coexistencia de la empresa moderna y la protoindustria, lo que no es necesariamente un signo de arcaísmo (Longnon, 1922).

En este contexto, también es necesario cuestionar la famosa visión del heroico empresario, el científico, el ingeniero y el industrial como figuras míticas únicas del progreso. Los artesanos y trabajadores jugaron un papel importante en la dinámica inventiva del siglo XIX, a través de incesantes mejoras e innovaciones menores pero numerosas (Hobsbawm, 2014). El progreso es, por tanto, un trabajo colectivo, con voces plurales, a todos los niveles y sin ninguna jerarquía real.

En conjunto, los medios de control del trabajo seguían siendo débiles y los números de la jerarquía reducidos. A principios del siglo XX, con el taylorismo, se vivió una verdadera revolución jerárquica y el reinado de la disciplina en el trabajo (Brogan, 1974). Por el contrario, a lo largo del siglo XIX reinan más que relaciones de poder, relaciones negociadas, con trabajadores que conservan su autonomía y sobre todo más allá del conflicto abierto de medios de presión a través del frenazo, la rotación, el ausentismo, el robo o incluso el sabotaje (Beaune, 2008). Francia aparece entonces como la típica ilustración de estos desafíos historiográficos. Presentado durante mucho tiempo como rezagado con respecto a Gran Bretaña y luego a Alemania, se consideró fácilmente arcaico, particularmente en términos de estructuras, su población, su mentalidad. En realidad tiene el mismo dinamismo, pero con un modelo diferente, basado en energías más diversas, una protoindustria dinámica más desarrollada, mantenimiento rural dinámico y entre otros (Johnson, 1993).

La idea de un mundo rural arcaico e inmóvil, que de pronto se convertiría en móvil para ir a la ciudad ya no se sostiene. La población rural era muy móvil desde el principio, con movimientos muy numerosos entre territorios (Weber, 2007). Por otro lado, el mantenimiento fue mucho mayor de lo esperado, con estrategias de multiactividad para no ir a la ciudad. A partir de entonces se desarrolló la idea de una retención significativa de las poblaciones rurales frente a una salida masiva a la ciudad. En realidad, el éxodo rural sería el resultado de una reorientación de los flujos: las migraciones entre campos ahora se redirigen hacia las ciudades, mientras que las migraciones

transnacionales ahora también se dirigen principalmente hacia las áreas urbanas (Johnson, 1993; Sennett, 1994). Una reorientación por tanto de los flujos más que el nacimiento de un flujo.

La ciudad del siglo XIX, hasta entonces símbolo de la modernidad burguesa y haussmaniana, es revisitada a través de las nociones de relaciones sociales y flujos humanos. Ahora se entiende no sólo desde el ángulo de las grandes obras, sino desde el aspecto de una verdadera colmena, con sus interacciones sociales que permiten su permanente modificación negociada (Sennett, 1994). También se percibe como la llegada de flujos. Flujos humanos con migrantes y su integración, mucho menos armónicos que los descritos, con atención a las redes de solidaridad y sociabilidad y su impacto en el territorio urbano. Flujo de actividades con especial atención a las redes de transporte, que junto al desarrollo de nuevos medios de transporte se mantuvieron centrados hasta finales de siglo en los animales.

Por otro lado, lo “provincial” o, mejor dicho en sus propios términos, *la France profonde*, aparece en oposición de la ciudad. Este término que se ha utilizado para evocar cualquier lugar fuera de la Ciudad y, aunque a menudo se refiere a los condados, también podría referirse a las colonias francesas. En su forma más general y abstracta, lo provincial expresaba un estado de distancia de un centro metropolitano; ser provisorio era ser descentrado, excéntrico, periférico.

A medida que la ciudad crecía, también lo hacía su impacto en el campo, ya que drenaba más y más recursos de lugares cada vez más lejanos. Cada vez más, las autoridades se enfrentaban al problema de garantizar un suministro de alimentos rápido y fiable para la ciudad. Una de las soluciones formuladas fue construir un sistema ferroviario integral para dirigir el flujo de suministros de alimentos. Esto permitió la extensión de nuevas culturas a nuevas regiones. La economía rural comenzó a despegar en algunas regiones, mientras que se deterioró en otros lugares. Si París dependía de ellos para comer, estas regiones también dependían de la ciudad para comprar sus productos (Weber, 2007).

Cualquier problema económico que experimentó la capital se sintió de inmediato en las áreas circundantes. Además, algunas regiones comenzaron a experimentar cambios drásticos, en gran parte derivados de los gustos gastronómicos de París. Champagne, por ejemplo, alcanzó su estatus de prestigio, construyendo la riqueza de su región, mientras que Auvernia permaneció en gran parte desprovista de cualquier industria, alimentando a París con carne y trigo (Weber, 2007).

Sin embargo, es importante que recordemos que durante esta época en Francia lo provincial evocaba una geografía de poder y afiliación más difusa y desigual, que aún no había asumido el binomio metrópolis/provincia de décadas posteriores. Los comentaristas literarios a menudo han pasado por alto las redes complejas y robustas a través de las cuales la geografía provincial accidentaba la circulación y movimiento de personas y, por ende, el tardío desarrollo de *la France profonde*.

Por esto, bajo el impacto de las cuestiones que agitan *a le long dix^e siècle*, se han abierto nuevos campos de investigación, por ejemplo, sobre los riesgos o sobre el medio ambiente. Así se ha desarrollado una historia ambiental del siglo XIX, destacando cómo este periodo sirvió como un cambio gradual de una economía de reciclaje a una economía de residuos. Se pone especial énfasis en la ciudad como territorio de esta transición, donde el abandono del reciclaje frente a la escala del organismo urbano conduce al establecimiento del tratamiento de residuos: el famoso higienismo se presenta entonces paradójicamente como resultado de la aceptación de residuos y degradación ambiental (Sennett, 1994). De manera más general, el despilfarro y el derroche han sido gradualmente aceptados en leyes y mentalidades, como corolario necesario del progreso benéfico. Al mismo tiempo que destaca la resistencia y los primeros comienzos de la ecología urbana, a través del desarrollo de vías fluviales, parques y ciudades jardín modeladas como analogías del cuerpo humano (Sennett, 1994).

La cuestión de la emancipación de los individuos, es decir, su emancipación civil y política, que les permite otras posibilidades de ser, está en el centro de esta investigación. En primer lugar, cabe señalar que el ritmo y los límites de esta emancipación son todavía y siempre objeto de desacuerdos fundamentales. A grandes rasgos se puede discernir tres visiones que chocan en el campo historiográfico, pero que en última instancia y de manera evidente se complementan.

La primera sitúa la emancipación dentro de un proceso acumulativo iniciado por la revolución de 1789 y culminado por el atrincheramiento de la república a fines de siglo. El equilibrio final republicano basado en la representación parlamentaria, las libertades individuales y un espacio público de discusión constituye el horizonte insuperable de esta emancipación (Romier, 1966). Otro relato rechaza la visión lineal y prefiere insistir en las potencialidades olvidadas, experimentadas pero cubiertas por la historia dominante: los sueños de emancipación social y autogobierno en las postrimerías de 1830, 1848 y 1871 (Beaune, 2008). Una tercera

narrativa posible se centra en las frustraciones, enfatizando las exclusiones que fundaron la emancipación: las mujeres, los colonizados, las clases trabajadoras, los extranjeros, y otras alteridades (Beaune, 2008; Said, 2019). En este texto, nos centraremos en la tercera narrativa, aunque no por eso ignoraremos valiosos aportes de las otras dos. Esta narrativa nos plantea un examen metaficcional de las relaciones conflictivas entre la historia y la ficción de las voces disonantes que desafiaban las nociones tradicionales de sujeto nacional en la Francia decimonónica.

La emancipación como proceso acumulativo puede verse como el tema del progreso lineal ha sido revisada. El principal campo de investigación fue el de la politización popular. Aquí nuevamente la cuestión de la cronología fue objeto de un debate considerable.

A finales del siglo XX, la visión predominante era la del historiador Eugen Weber (2007), para quien esta politización sólo interviene a finales de siglo gracias al desarrollo de la alfabetización, el ferrocarril, el servicio militar obligatorio o incluso la cultura de masas; en definitiva, a la homogeneización del territorio. Esta visión fue cuestionada por primera vez por Maurice Aghulon (1979) quien insistió en el impacto de la primera y segunda revolución como hitos esenciales de la politización popular. Desde entonces, el debate se ha vuelto aún más complejo, y es por eso por lo que se decide aquí trazar una politización progresiva a lo largo del siglo, que pasa tanto por las experiencias revolucionarias como republicanas, pero también durante las experiencias restauradoras e imperiales, que antes se percibían como pausas o incluso retrocesos en democratización y politización.

El primer imperio habría legado así una mitología política sutilmente incorporada a una cultura republicana preexistente, en cuyo centro se encuentra la adhesión carismática a un salvador unida a las grandes conquistas de la Revolución (bonapartismo republicano). El segundo imperio, a través de la práctica frecuente del sufragio universal (dirigido), la práctica generalizada del don/contra-regalo, entendido desde la propuesta de Marcel Mauss (Mauss, 2009) –entre candidatos oficiales y votantes– y la intervención de una legitimidad aclamativa parece haber introducido nuevas formas de apoyo político. La liberalización del régimen con la ampliación de la oferta política, la creciente politización de ciertos espacios –como la universidad–, de ciertas ceremonias civiles, la multiplicación de las reuniones públicas y el surgimiento de verdaderas campañas electorales dio forma a una nueva politización, en un verdadero momento republicano.

Antes de eso, la Restauración y la Monarquía de Julio habrían visto un desarrollo de politización que iba mucho más allá del voto del impuesto a la propiedad a través de movimientos de resistencia democrática multifacéticos creando un espacio público alternativo y de oposición: estos son los entierros de oposición, *le charivari*, los cantos y gritos sediciosos o incluso los banquetes de protesta que movilizan incluso a las clases trabajadoras (Beaune, 2008).

Los historiadores se hallan divididos en cuanto al método que presidió esta politización popular. Para Agulhon (1979), el siglo XIX habría sido un lento flujo democrático de política hacia las masas por patrocinio democrático. Los ideales democráticos habrían sido difundidos a lo largo de la pirámide social por transmisores locales: profesores, funcionarios, médicos; y formas de sociabilidad: círculos burgueses, clubes, cámaras populares, sociedades secretas.

A esta visión de arriba hacia abajo o de centro a periferia se opone a una visión hostil al difusionismo liderada por una escuela política antropológica, que quería mostrar que la politización local se hacía, por el contrario, sobre la base de criterios locales; muchas veces oposición-oposición a los impuestos o al servicio militar obligatorio que derivó en antirrepublicanismo, oposición a la ciudad donde viven los notables que tiñeron de rojo el país —y que respondía a lógicas comunitarias y locales (Romier, 1966). Más recientemente también se ha intentado centrarse en captar recorridos particulares, de personas comprometidas e incluso de personas anónimas, que pueden dar a conocer comunidades con voces muchas veces ignoradas en la periferia.

Los caminos de la politización también han sido objeto de investigaciones innovadoras, en particular el voto y la sociabilidad política. Así, se ha desmantelado rápidamente la idea de un voto es igual a una opinión, para mostrar que el voto era en general cualquier cosa menos individual, influenciado por las comunidades y los diferentes clanes, pero también por los lazos de clientela, las limitaciones de la nobleza, la presión clerical o incluso el sistema de candidaturas oficiales (McPhee, 2004). Sin embargo, este orden electoral cambió a finales de siglo con la profesionalización de la política y las primeras campañas (Plessis, 2001). También se ha modificado en gran medida la idea de una pacificación de la moral por el sufragio. Continúan los incidentes violentos durante las elecciones, así como el uso de la insurrección y los ataques. Y a pesar de la férrea oposición de los republicanos, el poder de la calle se va afirmando paulatinamente, adoptando la forma de manifestaciones o incluso de levantamientos masivos, y que están atravesados por la violencia.

La sociabilidad como vector de difusión de la politización también ha sido ampliamente estudiada, a través de diversos lugares y prácticas: lugares ordinarios como el café o el cabaré, lugares de trabajo como la profesión o el compañerismo, lugares políticos a través de las diversas sociedades secretas, oficial entonces las ligas. A estos lugares se han sumado juegos ficticios, como la de *la rimaille* de elogio o crítica, el teatro, verdaderos lugares políticos donde la gente silba y abuchea, luego la calle donde el vendedor ambulante retransmite canciones, panfletos y prensa satírica en subasta (Sennett, 1994).

La ciudadanía que se define en el siglo XIX se construye también por sus exclusiones, que son numerosas: los que no tributan en los regímenes fiscales, las mujeres, los colonizados, los indigentes, los vagabundos y todas las demás disonancias que se han puesto a los lados. Desde la exclusión, el trabajo de las historiadoras se ha volcado hacia el feminismo. Si el término es forjado por a finales del siglo XIX, obras ya clásicas que existía antes de esta definición. Los momentos revolucionarios fueron momentos privilegiados de este desarrollo.

Así, 1830 vio aparecer un temblor a través de mujeres saint-simonianas como Flora Tristan y el nacimiento de una prensa femenina embrionaria; en 1848 se repitió y amplió el movimiento con los clubes de mujeres, las asociaciones obreras, la prensa femenina, y las mujeres que participaban del contenido de la República en gestación, exigían entonces igualdad política y acceso al sufragio (Fortescue, 2017). Queda el hecho de que los efectos sociales de estas luchas siguen siendo marginales, y que al final quedan estandarizados los modos de intervención de las mujeres en los momentos revolucionarios debido a las condiciones que posibilitaba el momento.

La otra gran exclusión es la de los sujetos colonizados. Numerosos trabajos han puesto así de relieve en el primer imperio colonial francés las falsas pretensiones de emancipación y la abolición de la esclavitud en 1848, socavando el discurso triunfante de una era de integración cívica. Si esta emancipación permitió alguna mejora, muy pronto se produjo un retorno implacable y el principio mismo de ciudadanía política impugnado por el partido de los colonos, antes de la abolición de la representación electoral con el segundo imperio (Hobsbawm, 2014). Después de su restauración en 1871, las cosas cambiaron poco: los estudios muestran que la tasa de participación de los colonizados se mantuvo muy baja, mientras que los colonos bloquearon el acceso a la educación (Said, 2019).

Es común llamar al siglo XIX el siglo de las revoluciones, y estas en sí mismas han sido diseccionadas por investigadores que ven en ellas ciclos, una caótica progresión hacia la República o diferentes tradiciones. Hoy los nuevos temas de investigación se centran en la memoria de la Revolución, William Fortescue (2017) muestra así como la Tercera República había logrado moldear una dicotomía: por un lado estaba la identidad nacional en torno a una memoria, aunque conflictiva, de la Revolución, y por otro lado está la identidad nacional que busca resaltar lo olvidado y los intentos de borrar, como la Restauración frente a la Revolución.

La idea teológica de una progresión revolucionaria hacia un horizonte insuperable de la ficción folk constituiría la Tercera República llena de límites: excesos violentos del orden republicano, resistencia feroz contra el laicismo y el compromiso, meritocracia republicana que sigue siendo una ilusión, educación universal reducida a la escuela primaria, creencia en las virtudes de la deliberación política que no va más allá del marco de la asamblea, economía social marginal. No obstante, debemos recordar que este equilibrio republicano de fin de siglo no era el único posible. Las revoluciones fueron también momentos de experimentación, y en particular a través de dos tesis.

En primer lugar la del gobierno directo del pueblo, luego amparada por la historiografía republicana: la guardia nacional democratizada es por ejemplo una forma de ella en 1848, la experiencia de la Comuna otra, o incluso los levantamientos provinciales y federalistas en 1870 (Brogan, 1974). La democracia directa también puede ser estudiada en campos específicos, como el del trabajo: así, la revolución de 1848 vio la creación de la comisión de Luxemburgo, que reunía a delegados patronales y trabajadores mayoritarios, que desarrollaban proyectos de cooperación inspirados en el socialismo (Hobsbawm, 2013, 2014).

De igual modo, esto es parte de una línea de estudio particularmente interesante a través de un estudio transnacional de las revoluciones. Ya que las diversas revoluciones de 1830, 1848 y luego en 1871 estuvieron conectadas entre sí en toda Europa, más allá de las diferencias en las transferencias políticas, institucionales y simbólicas entre países, y la constitución de un verdadero sujeto liberal internacional cosmopolita, integrado por sujetos que surcaron las revoluciones europeas, por elección a participar del juego o por los caminos del exilio cuando las fuerzas reaccionarias socavaron sus proyectos emancipatorios (Arendt, 2019; Hobsbawm, 2013).

Por lo que se refiere al desarrollo estatal de Francia, François Guizot (1985) revela que la estadística se afirma como medio de gobierno, y agrega que la primera mitad del siglo XIX en Francia se vio cómo la administración recopilaba y producía una cantidad cada vez mayor de datos sobre una amplia variedad de temas con la creación de una Oficina de Estadística por parte de Chaptal. Estas estadísticas se cruzan con una inflación paralela del trabajo de los especialistas en ciencias políticas y morales, al servicio de la acción de gobierno. Esta reunión se convirtió en una verdadera herramienta clásica de gobierno en la segunda mitad del siglo cuando el Estado-nación en adelante asoció constantemente a economistas, estadísticos y administradores para presentar bajo el Estado, una forma homogénea de entender la ficción folk de la nación francesa.

El dominio privilegiado es obviamente el dominio económico, lo que cuestiona la teoría de un Estado puramente soberano. El Estado-nación francés se afirma así como un productor esencial de información económica, un jugador importante en el ámbito económico que permite la reducción de incertidumbres (Clive, 1988).

Los regímenes del siglo XIX, El Gobierno de Honores, rompieron con la lógica jerárquica que hacía parte del juego bajo las ficciones folk del Antiguo Régimen por una nueva lógica disciplinaria transmitida por las recompensas y otras distinciones conferidas por el Estado – científicos, soldados, escolares. Estas recompensas se basaron en los nuevos valores de emulación y honor, enfatizando el mérito individual y técnico (Agulhon, 1980).

Con la Revolución de 1789, se pusieron en marcha las herramientas para la identificación de personas por parte del Estado, lo que implica una especialización y nacionalización de los papeles: se particulariza la regulación del estado civil y la creación de decenas de miles de funcionarios del estado civil encargados de identificar a millones de personas en el territorio. Los diversos documentos de identidad se multiplicaron, y sufrieron una evolución científica a finales de siglo con el desarrollo de la antropometría, primero para controlar a los individuos “peligrosos”, luego más generalmente en el marco de una red real de la población y una herramienta estadística, económica y legal (Guizot, 1985).

La cuestión de la violencia, la policía, la ley, el ejercicio de la autoridad y las formas de control social, son las estrategias de elusión y subversión de normas impuestas desde arriba que merecen la pena tener en cuenta. Es conveniente recordar que la reconstrucción de un orden jurídico estable tras los levantamientos revolucionarios en *le long xix^e siècle*, mostró que lejos de ser un

marco lejano, el nuevo derecho moldeó en profundidad las relaciones entre el Estado y la sociedad. La promulgación de leyes “morales” bajo la Tercera República, destacando cuánto un Estado imparcial y protector de los débiles pretendía sustituir a la autoridad padre de los códigos napoleónicos (Fortescue, 2017).

Siguiendo la estela de herramientas de control, se puede ver el desarrollo de los sistemas penitenciarios y la imposición a partir de la Revolución de las prisiones en el sistema judicial, que permite comprender plenamente el principio de encarcelamiento y privación de derechos.

Asimismo, al prestar atención a la violencia, las protestas y las represiones, se posibilita mostrar que tanto o más que la miseria económica, el rechazo del Estado y sus coacciones sea un factor importante de estas movilizaciones sociales, incluso cuando se trata de revueltas por alimentos. Las iniciativas centralizadoras y homogeneizadoras del Estado llevaron a la desaparición paulatina de las particularidades locales, que en ocasiones permitieron la supervivencia de parte de la población –derechos colectivos, costumbres sucesorias, exenciones de impuestos o servicios militares– y provocaron oleadas de protestas y levantamientos en las provincias, especialmente en las periferias (Longnon, 1922). Por supuesto, más que a través de una represión ciega, para la cual no necesariamente tuvo los medios, fue a través de soluciones en constante negociación y una interacción perseverante entre los diversos actores que el Estado finalmente pudo imponerse después de estas insurrecciones. Esto subraya cuán proteico era el avance del Estado, que debía adaptarse constantemente a las comunidades locales, lejos de la imagen de Épinal de una homogeneización del territorio bajo la autoridad de un Estado uniforme (Clive, 1988).

La ruptura propuesta por la Tercera República y su importante competencia reguladora del mundo del trabajo, debe ser entendida tanto como resultado de los conflictos sociales como respuesta a la incapacidad de los mercados para gestionar los riesgos relacionados con la industrialización (Agulhon, 1979, 1980). El final del Antiguo Régimen, siguiendo a Fortescue (2017) habría dado lugar a animados debates sobre este tema desde el Directorio. El vacío legal dejado por la Revolución llevó a la sociedad a pedir apoyos y regulaciones. En este sentido la Revolución, tanto por el nacimiento del servicio público y la noción de interés general como

paradójicamente por el principio de libre empresa afirmado gracias a la ley *Le Chapelier*¹⁴, habría marcado la creación del “servicio público”.

A lo largo de *le long dix^e siècle*, por tanto, el Estado tuvo que sortear las actividades que debían estar sujetas a la supervisión administrativa y las que podían quedar únicamente en manos de intereses privados: el transporte, las comunicaciones, la moneda, las cárceles, gestionadas por empresas privadas, fueron paulatinamente controlados por especificaciones y por personal estatal especializado. Por otro lado, *le long dix^e siècle* también fue el de la invención del establecimiento de la utilidad pública, aprovechando la financiación pública, como las cajas de ahorro, las fábricas, las cámaras de comercio y las instituciones de caridad.

En definitiva, los franceses han experimentado desde 1789, una sucesión de regímenes de corta duración: un directorio, un consulado, dos imperios, dos monarquías y cinco repúblicas, así como el régimen de Vichy durante la Segunda Guerra Mundial. En Francia, las crisis políticas tienden a conducir a crisis institucionales que amenazan al propio régimen. En tales momentos, los franceses han escuchado tres veces el llamado de líderes carismáticos y prestigiosos cuyo temperamento y política hicieron caso omiso de la democracia.

Tales momentos de cambio han infligido pérdidas humanas y materiales incalculables. Pero también han brindado un atractivo lienzo de eventos e ideas para las pinceladas creativas de poetas, dramaturgos, novelistas, pintores, caricaturistas y estadistas, prueba posible de que los grandes artistas de la era moderna están motivados más por la agitación y la injusticia que por la justicia por la tranquila prosperidad.

Igualmente, impresionante ha sido el triunfo final de los ideales revolucionarios de 1789: *liberté, égalité y fraternité*. Esa victoria le debe mucho a los franceses que han defendido la libertad y la democracia contra enemigos nacionales y extranjeros por igual, a menudo con peligro de sus vidas. Traducido directamente del francés, el lema significa “libertad, igualdad, fraternidad”. Sin embargo, de manera menos literal, la libertad, la igualdad y la fraternidad son valores fundamentales que definen la sociedad francesa y la vida democrática. La libertad, o el derecho a vivir libremente y sin opresión ni restricciones indebidas por parte de las autoridades, es un valor central en una sociedad democrática. También lo es la igualdad. No se trata solo de tratarnos unos

¹⁴ La Ley Le Chapelier, fue una ley aprobada por la Asamblea Nacional durante la primera fase de la Revolución, que prohibía los gremios como la primera versión de los sindicatos, y el derecho de la huelga.

a otros como iguales, sino también de que todas las personas sean vistas por igual ante la ley. La fraternidad no se trata de género o clubes sociales universitarios, aunque la connotación de género existía absolutamente cuando se pronunció el lema por primera vez, sino que todos debemos ser amables y apoyarnos unos con otros. En esencia, se trata de solidaridad: todos somos socios en la construcción y el mantenimiento de la sociedad segura, libre y justa en la que todos queremos vivir.

En conjunto, “*liberté, égalité, fraternité*” define un conjunto de valores y una forma de vida con los que el sujeto nacional francés estaría de acuerdo, y constituye la base de la visión de la ficción folk que querían vivir. Si bien este lema se originó en Francia, los valores que propugnaba no eran nuevos. La idea de que las personas deben tratarse entre sí de manera justa y respetuosa, y que los gobernantes deben tratar a sus súbditos de la misma manera, es muy antigua (Guizot, 1985). Además, los valores *liberté, égalité, fraternité* forman un sistema de creencias, de ficciones, que eventualmente conduciría a los tratados de derechos humanos modernos, como la Declaración Universal de Derechos Humanos, aprobada por las Naciones Unidas en 1948.

Pero volvamos a Francia, donde *liberté, égalité, fraternité* nació de la lucha, cuando los franceses buscaron liberarse del yugo de una monarquía opresora durante la Revolución Francesa. Aunque existe cierto debate sobre quién pronunció la frase por primera vez, el crédito se atribuye con mayor frecuencia a Maximilien de Robespierre, un estadista francés que hizo campaña por el sufragio para todos los hombres adultos y el fin de la esclavitud (Clive, 1988).

Curiosamente, la inclusión de *fraternité* no estuvo exenta de críticas. En respuesta a su inclusión. Y no fue el único eslogan utilizado durante o después de la Revolución Francesa. Hubo una serie de otros que destacaron las virtudes de la libertad, la seguridad y los derechos básicos, y ninguno de estos otros eslóganes incluía la palabra *fraternité*.

Si bien el significado literal de *liberté, égalité, fraternité* se explica por sí mismo, el lema fue visto como un cajón de sastre para los derechos y libertades básicos de los franceses –muy especialmente de los hombres. Fue un golpe claro al poder de la monarquía y el clero: todos los hombres son iguales a los ojos de Dios, y a nadie se le negarán los derechos otorgados a los demás.

Fraternité también sugería la importancia de que los franceses se vieran juntos en la lucha, unidos por sus creencias y nacionalidad. Ya sea que esta lucha fuera interna, como contra un gobierno despiadado, o externa, por ejemplo, contra esos molestos ingleses.

Por lo general, cuando se trata de la historia de la sociedad francesa, se adopta una clasificación basada en consideraciones legales. Se hace distinción entre los tres estamentos, el clero y la nobleza, como las clases privilegiadas, y la gente común, clasificada bajo el título único de “el tercer estado” (Clive, 1988). Esta clasificación tiene el grave defecto de no basarse en la vida económica, que es el factor determinante de la condición de las clases sociales.

Aunque encontramos que las distinciones legales todavía ejercen una gran influencia sobre el estado social en *le long dix^e siècle*, parece más legítimo basar la clasificación sobre las diversas formas de propiedad, y distinguir esencialmente entre las clases que directa o indirectamente viven de la propiedad de la tierra, de la economía rural y las que derivan su subsistencia de la economía urbana, de la propiedad personal, de la actividad comercial e industrial. Y dado que los fenómenos económicos y los hechos sociales se influyen mutuamente, siempre se tendrá los dos tipos de problemas, en realidad inseparables.

2 Le chanteur dysharmonique du roman occidental

La literatura decimonónica está repleta de sujetos que hacen cosas extraordinarias y a la vez ordinarias, que podremos trazar en la ficción folk en que se basan para nutrir sus ricas historias, logrando con facilidad hazañas a menudo increíbles de heroísmo, resistencia, fuerza, inteligencia, generosidad, y educación, que nos dan muestra de las ricas historias de múltiples personas que fueron parte del Estado-nación de francés durante esta época.

Estos libros clásicos han sobrevivido el tiempo y permanecen en nuestras estanterías por un motivo. Creería que es porque logran traer situaciones y elementos con las que podemos identificarnos en la vida cotidiana, a la vez que poseen una historia emocionante suficientemente extraña para no ser tediosa y ordinaria.

La literatura puede convertirse tanto en un instrumento de la revolución como de legitimación del estatus quo. La turbulencia política, la injusticia social y la conquista genocida pueden exponerse en forma de texto o justificadas con igual facilidad. Un escritor puede ser un guerrero con sus palabras como su arma. Al decidir retratar las injusticias y hacer un reclamo político se convierte en revolucionario escribiendo una investigación que explota la corrupción en su nación, pero fomenta el desarrollo de sus compatriotas (Lukács, 1966). No todas las revoluciones tienen que combatirse con sangre.

En Europa, Martín Lutero, el monje alemán famoso por la reforma de la iglesia cristiana durante el Renacimiento, clavó sus 95 tesis en la puerta de una catedral para informar al pueblo sobre la corrupción de la iglesia católica romana en la recaudación de los diezmos. Aunque fue excomulgado finalmente debido a este mero y “blasfemo” intento de protesta, la iglesia cristiana fue dividida en dos sectores: el catolicismo y el protestantismo. Víctor Hugo, otro notable escritor francés, dio una visión viva de la Revolución Francesa en su novela *Los miserables* y un epítome de la literatura romántica francesa en *El jorobado de Notre-Dame*.

Aparte de ser una herramienta para la revolución, la literatura también puede ser un dispositivo para la adoración a una nación. Puede hacer mucho por su propio país, en términos de su cohesión como comunidad nacional. Numerosos poemas, canciones, sonetos, baladas y odas fueron creados por escritores famosos como manifestaciones de su amor y fervor hacia su propio país. Un himno nacional, con su único propósito de alabar a una nación, es una forma de literatura

en tanto interpretación y significación. Un himno nacional es un verso lírico. No sólo elogia al país, sino que también hace hincapié en su belleza, reconoce su historia y le da un sentimiento religioso (Lowie, 1990).

La literatura, como producto cultural, presenta un cuadro de lo que la gente piensa, dice y hace como parte de la ficción colectiva de uno o más grupos folk. En el texto podemos encontrar historias diseñadas para retratar la vida humana a través de algunos personajes que, por sus palabras, acciones y reacciones, transmiten ciertos mensajes con fines de educación, información y entretenimiento (Adorno, 2003; Lukács, 2010). Es imposible encontrar un texto que excluya la moral y los valores del grupo, ya que ningún escritor se ha educado completamente sin exponerse al mundo que lo rodea.

Además, la literatura, como el artefacto sociotécnico que es, no puede escapar a la influencia de la escena social, de su medio ambiente, y por lo tanto se encuentra situado por la vida, el contexto de la época en que se realiza (Haraway, 1988; Latour, 1992; Williams, 2007). De ahí que podamos ver representada en ella la manera de pensar de las personas en relación con el acontecer social, contemplándose desde el punto de vista de las acciones que el ser humano es capaz de desarrollar al proyectarse en sociedad; por eso debemos revisar que nos dicen los relatos y producciones que hablen sobre el contexto histórico de estas obras (Iser, 2007; Williams, 1994). Al nacer, entramos en contacto con las cosas y desde allí la existencia depende de ellas, se supedita a ellas, esta condición del ser humano no le es ajena a la existencia misma, sino propia, connatural, y podamos captar a través de los modos en que el sujeto aparece como objeto de una determinada relación de conocimiento o poder (Arendt, 2019; Durkheim, 2001).

No obstante, entra en cuestión la influencia del ambiente del escritor en sus producciones y prescribir y juzgar la posición de estar en una cultura. Por consiguiente, nos podemos preguntar hasta qué punto una obra literaria está realmente localizada o es dependiente de su situación en el entorno social en que se escribió, del cambio dentro de la sociedad y del desarrollo en la misma; en otras palabras esto vendría a corresponder, de una manera u otra, en tres divisiones que se deben tener en cuenta en el momento en que realicemos la lectura de las obras francesas seleccionadas: las voces disonantes expuestas por el autor, la influencia del juego de las ficciones compartidas de la nación y el contenido de las obras mismas (Arendt, 2019; Bajtín, 2009; Williams, 2007). Es claro que el autor escribe sobre lo que sabe, es por esto que Donna Haraway (2015) al igual que Clifford

Geertz (1988) nos responden diciendo que hay que fijarse en el contexto de actuación local, pues es ahí donde se revela su poder constructivo, o como diría Raymond Williams (2007) en la producción de un orden cultural.

Sin embargo, debemos considerar que los orígenes sociales del autor desempeñan solo una pequeña parte en las cuestiones que se elevaron por su estatus social, lealtad e ideología; para estos que escalaron socialmente, es evidente, que se pusieron a menudo al servicio de otra clase. La mayor parte de la poesía de la corte, por ejemplo, fue escrita por hombres que, aunque nacidos en una clase inferior, adoptaron la ideología y el gusto de sus patrones. Concretamente, los autores pueden tener éxito en crear su propio público especial; de hecho, como decía Samuel Taylor Coleridge (2002), todo nuevo escritor tiene que crear el sabor que le gustará a su público. El escritor no solo es influenciado por la sociedad: esta lo influye. La literatura no es simplemente un texto, sino que este también la puede llegar a moldear, porque allí aparecen, en forma realista o simbólica, todos los “hechos sociales” de dicha comunidad (Geertz, 1985; Haraway, 2015; Williams, 2007).

En efecto, la mayor parte del acercamiento realizado a las relaciones entre el texto y la cultura es el estudio de obras como cuadros asumidos de la realidad social. Tampoco se puede dudar que algún tipo de cuadro social pueda abstraerse de un texto. Asimismo, este ha sido uno de los usos más tempranos a los que se han dedicado los estudios hermenéuticos sistemáticos (Clifford, 2021; Gadamer, 1998; Hymes, 2012).

De ahí que, a los escritores, al hacer lectura de la cultura como texto y presentarla en, se nos posibilite descubrir en esta información que hable de los contornos de lo que como humanos podamos conocer. Esto lo podemos evidenciar grosso modo con dos naciones que han sido altamente influenciadas por Francia; Inglaterra y Estados Unidos.

En el primero, tomamos un caso que acontece después del período de aparición del artúrico, en el cual apareció Geoffrey Chaucer, “el padre de la poesía inglesa”. Este autor preservó en papel y tinta un punto de vista de la sociedad del siglo XIV. Nació en Londres y tuvo una excelente educación. Estudió las ciencias y las artes de su época además de viajar por todo el continente, especialmente a Francia e Italia donde fue nombrado embajador. Durante sus días, Inglaterra estuvo en guerra contra Francia, la Guerra de los Cien Años; sin mencionar la Peste Negra, la Revuelta Campesina y algunas otras rebeliones que conformaron el contexto histórico. Sin embargo, las mayores contribuciones que Chaucer dio a su pueblo, a su nación, a través de sus producciones

literarias fueron en los campos de la psicología social y el lenguaje. En ambos casos, la obra literaria detrás de los hechos es la misma, visible en la manera en la cual el prólogo de *Los Cuentos de Canterbury* se vio pronto para ofrecer una encuesta casi completa de los tipos sociales; se vislumbra el clima, el tiempo y la exuberancia de la naturaleza inglesa durante la primavera.

Posteriormente, Chaucer nos presenta un perfil social de la Edad Media inglesa con su gente, sus extrañas profesiones y tradiciones inventadas. En la narración, cada uno habla con su propia voz, tales como el Molinero, el Wyf, el Caballero, la Priora, y la Comerciante. Los colores, la mentalidad, el humor y todo lo referente a los aspectos físicos se plasman en la narrativa de cada personaje y la comunidad que imaginan. Al presentar a cada uno de ellos, el “yo” narrador, el sujeto en primera persona señala las principales características psicológicas de los personajes, su posición en el rango social, económico, y en la división del trabajo; retrata el surgimiento de la clase media inglesa.

Los Cuentos de Canterbury realmente son una obra literaria en inglés que presenta la vida tal como se vivió realmente, siendo un gran ejemplo de su folklore –las creencias de la comunidad. Como documento antropológico, esta obra nos da una idea sobre la religiosidad del pueblo inglés de esa época y muestra a Canterbury como el centro del cristianismo inglés. La peregrinación descrita en la obra va más allá de la presentación del perfil social y psicológico de los personajes ingleses. Además de eso, muestra cómo la fe en el cristianismo se había extendido por todo el país y cómo proporcionaba al pueblo inglés un sentido de cohesión nacional y pertenencia a esta.

En términos de idioma, la sociedad inglesa de esa época experimentó el bilingüismo en la corte. El francés parisino era la lengua predominante de los nobles, pero los aristócratas tenían el inglés como lengua vernácula. Como todos los idiomas nuevos, el inglés aún se estaba desarrollando y no tardaría en desplazar al francés normando, el idioma oficial desde Guillermo I, como idioma oficial del país. Dado este hecho, Enrique III fue el primer rey en usarlo en una Proclamación Real en 1258. Como consecuencia, el francés normando ya no se usaba como lengua intermedia en la enseñanza del latín, luego la interlingua; incluso el Tribunal de Justicia comenzó a operar en inglés (Phillips, 2011).

En segundo momento, si la literatura jugó un papel importante en la formación de la nación inglesa, el panorama no sería diferente en los Estados Unidos de América. En los Estados Unidos del siglo XVIII, la literatura todavía estaba vinculada a la historia y los llamados “Padres

Fundadores” fueron los responsables de los escritos más competentes e influyentes en el espíritu de este nuevo Estado-nación. Durante la Guerra de la Independencia, Thomas Jefferson escribió, en colaboración con otros, la *Declaración de Independencia*, que finalmente se firmó el 4 de julio de 1776.

Entre el surgimiento del trascendentalismo y la Guerra Civil, un escritor de Nueva York, Herman Melville, lanzó una novela en 1851 que describe el ánimo democrático de Estados Unidos con sabor épico: *Moby Dick*. En la superficie, es una narración romántica repleta de aventuras de la tripulación del Pequod durante una serie de cacería de ballenas en mar abierto. Sin embargo, nos ha quedado claro, desde el principio, que se trata de un viaje simbólico a través del cual Melville presenta su visión del mundo basada en la dicotomía. El tónico es el conflicto entre la luz y la oscuridad. El primero está representado por la ballena blanca Moby Dick, mientras que el capitán Ahab representa al segundo.

El conflicto simbólico de esta novela se dirige a toda la destrucción que aún está por llegar al final de la novela, que deja solo al narrador, Ismael, quien cuenta la historia. Los personajes de *Moby Dick* son representativos de los grupos étnicos que dan forma a la sociedad estadounidense. Además de Ismael y Ahab, hay otros tres habitantes de Nueva Inglaterra: Starbuck, Stubb y Flask. Entre los arponeros, dos provienen de los grupos minoritarios, incluido el indio Tashtego, y el polinesio Queequeg representa a los inmigrantes; Dago, de origen africano, y Pip, el niño afroamericano, completan la tripulación.

En otras palabras, podemos afirmar que la literatura occidental, a lo largo del tiempo, ha dejado en evidencia las maneras en que los distintos autores, a través de sus obras, concebían la realidad del ambiente social en el que ellos escribían. Por esto, cada autor hace parte de una cultura, no escribe en el vacío, ni escribe únicamente para su propio placer. Es el ser humano, el artista, quien está dotado de más que la sensibilidad orgánica habitual, percibe el mundo de una manera extraordinaria y comparte su percepción con sus semejantes (Van Gennep, 1926). De esta manera la literatura, registra los acontecimientos y sucesos de la vida común y convierte estas actividades que pueden parecer mundanas en texto y las presenta analizadas por el escritor, en el cual las personas pueden mirar sus propias imágenes y reparar cuando sea necesario.

Si bien ninguna de las declaraciones de estos autores por sí mismas las podemos tomar como representativa o típica de sujetos de sus contextos, juntas representan una gama de actitudes

hacia la historia que se extiende desde el deseo de unir la historia y la literatura en beneficio de ambas, hasta el repudio de la historia por su complicidad con la hegemonía, la opresión y el borrado de pasados y sensibilidades disidentes, en cuyo caso la literatura tiene que tomar el relevo en la construcción del pasado, pues está deja en evidencia lo que le ha sucedido al ser humano, lo que pudo haberle sucedido, lo que este ha imaginado que está sucediendo. Presenta los ambientes, los patrones del destino, las alegrías y las penas, las tribulaciones, los sueños, las fantasías, las aspiraciones, las crueldades, las vergüenzas, los sueños de niños y de ancianos.

La vida está llena de misterios, y uno de los principales misterios de la vida es la multiplicidad de lo humano y lo que verdaderamente hace a este lo que es. La literatura, por su misma naturaleza, no puede, en sí misma, resolver cuestiones sociales y políticas. Cualquier solución a un problema social o político en una obra es una solución puramente mental, imaginario.¹⁵ Estos problemas son de praxis política. Cada uno de los autores delimita el tipo de medios que pueden, y los que no pueden, ser útiles en su respuesta. Esta afirmación la aplicamos en la lógica, en las matemáticas, en las ciencias físicas, en la solución de los problemas sociales y políticos y en las dificultades que cualquier artista maestro debe afrontar en su propia obra (Van Gennep, 1926). Es tan absurdo que supongamos que se solucionan problemas políticos y sociales con un poema como lo es llamar a un pintor y pedirle que salve de la muerte a una persona afectada de apendicitis pintando un cuadro,¹⁶ empero, no imposibilita que puedan hacer reclamos a dichos problemas por medio de sus obras y sirvan a manera de guía para afrontarlos.

Si consideramos que la literatura tiene al lenguaje como materia prima y que el lenguaje es uno de los principales factores de integración nacional francés, sería justificable que afirmemos que la literatura, producto cultural, se puede basar tanto en el lenguaje estandarizado como en el establecimiento de una nación y su ficción en un juego colectivo y co-creativo. Pero, ¿cómo entran otros sujetos del Estado-nación a poder jugar en la arena de la nación francesa decimonónica? ¿Se puede ser disonante dentro de la misma nación? ¿Por qué cuestionar si el sujeto disonante puede hablar de la nación, y no ver a estos como sujetos subalternos en relación con la teoría y la práctica

¹⁵ La solución es en el momento en que el observador, aquel que obtiene acceso a la obra, toma un papel activo.

¹⁶ Cabe dar la claridad de que aquí no planteo que el arte es superfluo en el asunto, esto sería absurdo. El artista, como lo logra narrar Kafka en varias ocasiones, comparte la preocupación modernista en su reflexión, con la relación entre el arte alto la “gran” literatura– y la cultura popular. Permitiéndole así, entrar a un plano profundo que supera su individualidad aislada.

política del sujeto nacional francés decimonónico? ¿A quién le pertenece la *liberté, fraternité, y égalité*? Esta pregunta no es inútil ni retórica si tenemos en cuenta que estos conceptos no pertenecen a ninguna enseñanza consolidada, sino a un lema de la Revolución.

El mismo término “fraternidad” no se encuentra en los diccionarios políticos, excepto en algunos casos extraordinarios. En cambio, encontramos los conceptos de “libertad” e “igualdad” que, junto con la fraternidad, componen el conocido “tríptico” (*liberté, égalité, fraternité*) de la Revolución Francesa de 1789. Estos principios y deberes de igualdad y libertad se han desarrollado a partir de 1789, convirtiéndose en probadas y verdaderas categorías políticas y habiendo entrado como principios jurídicos en las Constituciones de muchos países.

El “tríptico” francés, sin embargo, constituye un precedente teórico de particular importancia. De hecho, no se presenta como un simple “dato” o como un “hecho” de 1789 ya que su naturaleza es mucho más compleja. Pero en los años rugientes de la Revolución, nunca se convirtió en el “lema” oficial de Francia. En 1789, este tríptico existió junto a muchos otros y su centralidad tuvo una vida muy breve. Fue realmente la libertad y la igualdad lo que caracterizó permanentemente a la primera revolución (Johnson, 1993; Longnon, 1922). Sólo la revolución de 1848 lo elevó a lema oficial de la nueva Francia republicana; y proyectó su significado hacia atrás en la historia haciendo de este tríptico el símbolo de la revolución precedente, dándole una importancia histórica que en realidad no tuvo. De esta manera, la revolución de 1848 crea la interpretación al presentarse como la continuación y la culminación de 1789. Es este proceso de relectura histórica el que crea la visión retórica del tríptico y nos la transmite.

Es por eso que tenemos que traer el trabajo que inspira a preguntarnos sobre las voces disonante al ya tener caracterizado al sujeto nacional francés decimonónico. Judith Butler y Gayatri Chakravorty Spivak (2015) nos dan este breve texto que nos presentan como una conversación sobre el estado del Estado-nación, llevada a cabo en un lugar no especificado en una fecha no especificada. Aunque hay pocos campos que no hayan sentido el impacto del trabajo subversivo de Butler sobre el género, y el trabajo de Spivak sobre la voz de los ecos subalternos en todo el discurso poscolonial y más allá, Butler abre la conversación preguntando por qué están reuniendo la literatura y los estados globales, y cómo lo están haciendo. Butler comienza a jugar con dos significados de la palabra “estado”, tratándolos a la vez como las estructuras legales e institucionales que delimitan un determinado territorio y como aquellos conjuntos de condiciones

y disposiciones que dan cuenta del estado en el que nos encontramos. De hecho, juegan con el significado ambiguo de estado a lo largo de la conversación, alternando entre estados mentales y estados jurídicos sin previo aviso ni explicación, en una estrategia retórica que reitera sutilmente la pregunta fundamentalmente ambigua que subyace en esta conversación: ¿qué tipo de estado son estamos cuando empezamos a pensar en el estado?

Para entender el Estado, debemos tener en cuenta que mientras el estado-nación tradicional abarca ciudadanos con ciertas obligaciones y protecciones jurídicas, excluye y destierra a ciertas poblaciones minoritarias (Butler & Spivak, 2015). Si el Estado es lo que vincula, también es claramente lo que puede y deshace. Y si el Estado vincula en nombre de la nación, conjurando una determinada ficción folk de la nación por la fuerza, si no con fuerza, entonces también desata, libera, expulsa, destierra. Como veremos en *El Conde de Monte y Cristo Madame Bovary*, el Estado-nación fue tomado como un ente fundado en la justicia y los derechos naturales, que representaba el mejor camino para la convivencia de los sujetos que cantaban bajo la estética deseada del Estado-nación.

Ir más allá del Estado-nación implica entonces aceptar diversas aporías y paradojas que señalan el camino hacia posibles entidades políticas que permitan la existencia de nuevas identidades culturales. Desde este renovado punto de vista teórico, la política siempre incluirá una serie de manifestaciones públicas y discursivas de grupos de personas que exigen derechos y posibilidades no previstas hasta ahora del supuesto monolito del Estado-nación francés, que en como vimos, sufrió cambios radicales en *le long dix^e siècle*, no solo en su forma de gobierno, sino de igual manera las mismas bases sociales que validaban cada nueva autoridad. Además, lo que podría llamarse el relato de las meta-Estado-naciones desde esta perspectiva tendría que asumir una performatividad contradictoria y múltiple como base de su unidad paradójica, requiriendo formulaciones teóricas y constitucionales aún inexistentes hacia las cuales apunta al regionalismo crítico; pensar el Estado y la nación por separado (Butler & Spivak, 2015; Zahra, 2010). Por lo tanto, podríamos concebir la asociación flexible de Estados-nación existentes europeos en la época que actuaban juntos para cambiar equilibrios de poder, no solo en sus territorios, sino también globales.

Retomando a Spivak (1988) , podemos ver que, claramente, Emma y Edmond no solo fueron oprimidos, pero también fueron a su vez, opresores. Ambos personajes están atravesados

por la clase y el género, lo cual codifica la posición en que fueron marginalizados al no ser parte de las elites francesas, sin esto impedirles abusar de sus empleados. Hablamos de ellos como disonancias, porque, si hacen parte de la nación francesa, fue por medio de esta que ellos pudieron actuar y pensar en la manera que hicieron. Es un error si nos atrevemos a presentarlos en nuestro discurso desde una subalternidad, y parece que la respuesta de Spivak (1988) y de Said (2019) a esta pregunta es un rotundo no, al menos no sin que su etnocentrismo e intereses económicos afecten la forma en que hablan y eventualmente se conviertan en un acto represivo. La incapacidad, o invalidez, de los occidentales para hablar sobre el otro, se deriva, así lo implica Spivak, de su incapacidad para escuchar al otro y comprenderlo sin imponerle su propia conciencia y valores occidentales. Y es por eso que cuando examina la validez de la representación occidental del otro, propone que las instituciones discursivas que regulan la escritura sobre el otro están cerradas al escrutinio poscolonial o feminista. De ahí que nos ocupemos tanto por el contexto de los autores también al preguntarnos como presentaban en tinta a sus personajes. Spivak nos diría que hacer este hincapié se ve sustentado debido a que el pensamiento crítico sobre el “otro” tiende a articular su relación con el vocabulario hegemónico, con las armonías que el Estado-nación encuentra estéticamente placenteras.

Pero antes de pensar a quien le pertenece el tríptico francés, tenemos que preguntarnos también por las relaciones de poder atravesadas por el género en la nación francesa. La gran antropóloga, Rita Segato (2010), nos da una primera pista, con su concepto de “mandato de la masculinidad” por el cual la identidad masculina y al mismo tiempo la esfera pública y el Estado se inscribe en y a expensas de los cuerpos de las mujeres. Además, todo esto se pliega en una perspectiva “decolonial” que no afirma que la estructura social del “otro encubierto”¹⁷, estuviera libre de sexismo o patriarcado, sino que argumenta que la modernidad occidental transformó lo que alguna vez fueron relaciones de género caracterizadas por la reciprocidad en un sistema binario en el que la empatía está ausente y las mujeres son tratadas como cosas en las que se inscribe el narcisismo masculino.

¹⁷ La autora lo hace en referencia a la estructura social indígena en su texto, lo cual usamos en analogía para pensar en cómo dentro de los mismos países coloniales, estas estructuras de poder se replicaban en su propia población, como lo fue en *la France profonde*.

Con esto entendemos que el género es la configuración histórica de todo el poder y, por lo tanto, de toda violencia. Pero más que género, fueron los sujetos modernos colonizadores que impusieron un patriarcado con mayor intensidad. Esta formación jerárquica está marcada por su letalidad como valor supremo, ella nos dice que el poder se exhibe, se pone en escena como la potencia viril en forma brutal (Segato, 2010).

En este proceso, las voces disonantes de la nación son inevitablemente invitadas a una “conversación” de “nosotros”¹⁸ con “nosotros” sobre “ellos”,¹⁹ en la que “ellos” son silenciados, por el acto de definir las vidas de los “otros” de forma automática e irónicamente marginaliza a la mismas personas que son objetos de estudio de los académicos. Los antropólogos en particular, nos encontramos bajo esta estricta mirada de Trinh T. Minh-ha (1989), ya que ella deconstruye su apropiación de la diferencia para sus propias agendas de explicarse a sí mismos tanto como a sus protegidos elegidos por ellos mismos. Pero las feministas occidentales también se estremecerán ya que esta autora critica las prácticas feministas hacia las mujeres de color destacadas como un esfuerzo por parecer liberales a los ojos de los demás. Min-ha (1989), sin embargo, no nos deja sin soluciones; el valor de contar historias como un medio para expresar los valores y las experiencias de las disonancias de manera no opresiva. Ella descarta las distinciones rígidas entre la verdad y la ficción: ¿buscamos la verdad de quién?

Las percepciones de género tradicionales ven al hombre y la mujer como categorías naturales e inequívocas. Estas supuestas principales diferencias entre sexos se sustentan en la división del trabajo y se caracterizan por comportamientos femeninos y masculinos, que tienen profundas implicaciones psicológicas y sociales (West & Zimmerman, 1987).

Refutaremos la distinción clásica entre el “género” construido socialmente y el “sexo” biológico. En cambio, abogaremos por relaciones más complejas entre las características sociales y físicas. La conceptualización de género que seguiremos es sociológica y se basa en códigos y convenciones que son la base de las actividades cotidianas. Jugar a la ficción del género significa realizar actividades sociales complejas de percepción, interacción y micropolíticas que definen ciertas actividades y actividades, ya sean masculinas o femeninas.

¹⁸ Quienes cantan armónicamente al Estado-nación. No “nosotros” de lector y autor.

¹⁹ Los sujetos son disonantes a la estética del Estado-nación.

Con esto argumentamos que el género no es una serie de rasgos ni un “rol”, sino algo que se realiza, algo que se “hace” mediante el juego –o como diría Butler (2015), que se performa de manera continua y relacionada con el contexto. El género se establece por medio de la interacción y se muestra a través de ella, y aunque aparece como “natural”, de hecho es algo creado por una actuación social organizada (Haraway, 1988).

Al ver el género como un logro, su esencia se desvía de los rasgos y características intrínsecos a algo que depende de las interacciones y contextos sociales. El género también es el resultado de funciones institucionalizadas de la sociedad; de hecho, los individuos son los que están haciendo género, pero lo hacen en la presencia de la ficción de otros (Butler, 2015; West & Zimmerman, 1987).

Sirviéndonos de Segato y Dussel, para entender como mediante el mito del desarrollo del mandato masculino para ver como dentro del Estado francés se hace la división en su propio territorio de poner a sujetos que aún no han terminado su formación bajo los estándares de la ficción folk en un estadio inmaduro, disonante e inarmónico para la estética nacional, podemos dialogar con Bruno Latour (1993), quien nos dice que se acaba la modernidad (europea) y, con ella, la idea de progreso que constituía su matriz. El juego de la nación folk utiliza artefactos sociotécnicos que proliferan constantemente y que ya no pertenecen exclusivamente al mundo científico o técnico. Por el contrario, se presentan como partícipes de la política, el género, la cultura o la economía, al mismo tiempo. Lo mismo ocurre con el poder, que ya no lo juegan sólo los políticos, sino también los industriales, científicos, técnicos, y entre otros.

Desde entonces, ha sido habitual pensar en la nación como algo natural y orgánico, mientras que el Estado, en la medida en que no es colindante con la nación, es artificial y ficticia. Sin embargo, podríamos cuestionar que si algo es ficticio, no es el Estado sino la nación. Las naciones importan por lo que los individuos sienten por ellas, en base a experiencias compartidas en el juego, especialmente de textos de varios tipos. Los Estados, por otro lado, tienen un valor moral intrínseco porque regulan nuestras vidas a través de formas de coerción que siempre requerirán una justificación moral (Arendt, 2019; Breuilly, 1993; Butler & Spivak, 2015). Esto es así, particularmente, tras el legado colonial de Estados que llevaron a cabo una “limpieza étnica” a través del genocidio, para convertir la ideología del Estado-nación en una realidad sobre el terreno, cuando el ascenso de las minorías se percibía como una amenaza.

Si bien este punto sobre la ficción de las naciones está bien entendido, el hecho es que los Estados son rescatados de la arbitrariedad solo a través del *mythos* y *logos* presentados en textos, artefactos y narraciones que los conectan con la identidad nacional. Esto puede ser una cuestión de ascendencia compartida; de una historia compartida de sufrimiento, derrota y triunfo; de creencias religiosas compartidas, especialmente si son perseguidos; y de lenguaje compartido, que se toma como prueba de una mente y alma nacional compartida. El francés como idioma nacional es la narrativa unificadora definitiva, por lo cual no sorprende que el Estado francés invierta tanto esfuerzo y recursos en fijar una forma estándar del idioma y tratar de controlar las inevitables fuerzas de cambio y división en variedades locales, así como garantizar que los hijos de los inmigrantes, si no los propios inmigrantes, adopten el idioma nacional, en lugar del idioma del hogar o junto con él, como su vehículo de identidad como podremos conocer al ver el barrio catalán donde proviene Mercédès en *El Conde de Monte Cristo*.

La descripción que hace Said de las “geografías imaginativas” de “Oriente” (2019) y la lectura que hicimos de las propuestas que pusimos en diálogo de varios autores para poder entender a la nación francesa como un juego bajo las ficciones folk, a el campo de la literatura comparada y al “presente colonial” nos han puesto en la pista de ver lo dicho en términos de ficción folk como resultado de imaginar y crear espacios a través de imágenes estereotipadas, artefactos sociotécnicos, metarrelatos de las bases sociales e históricas de una comunidad donde el poder se manifiesta en el juego de los sujetos nacionales de la Francia del siglo XIX.

En aras de la claridad, debemos subrayar que no entenderemos que el presente que vivieron Edmond y Emma sea lo mismo que la actualidad de este país o que exista una conexión lineal entre los dos, sino que el pasado se rearticula en el presente, especialmente a través de la representación de voces disonantes.

2.1 Edmond

El Conde de Monte Cristo, de Alexandre Dumas es una obra, un regalo, un don, que sigue dando, hay sorpresas en cada página. La novela clásica que tiene su trama basada al final del *long XIX^e siècle*, viene con islas secretas, apuestos buscadores de aventuras, puñados de veneno, disfraces serios, bandidos italianos, intrincadas estrategias de escape de la prisión, escenas de amor al estilo de *Romeo y Julieta* y más.

En su primer cuadro de acción en 1815, la novela presenta tres personajes de Marsella bastante modestos, del mundo del mar: Edmond Dantès, un joven segundo al mando; Danglars, un contable de la marina mercante y Fernand, un pescador. En 1838, veintitrés años después de la falta original, es decir, de la denuncia calumniosa contra Dantès, encontramos a estos personajes integrados en la alta sociedad parisina: Dantès/Monte Cristo, gracias al tesoro del Abbé Faria; el Barón Danglars, a través de la especulación bursátil; y Fernand Mondego Conde de Morcerf, a través de varios desfalcos. En estos elevados ámbitos se une Gérard Villefort, el fiscal adjunto, también implicado en el asunto, y todos estos pequeños barrios unidos con sus personajes corruptos, por el crimen se reúnen asiduamente y planifican uniones endogámicas, como lo hacen en el de la bella catalana, Mercédès.

Escrita alrededor de 1844, *El Conde De Monte Cristo* fue un gran éxito de ventas en su época. La obra se serializó originalmente (como muchas de las historias de Dickens o *Crimen y Castigo* de Dostoievski), y es por eso por lo que hay tantos giros y vueltas en la trama, tantos momentos culminantes, que afortunadamente el lector no tiene que padecer como aquellos que lo leyeron cuando se publicó. Dumas tenía que escribir capítulos todas las semanas que iban a publicar los periódicos. Para mantener el interés de sus lectores, tenía que asegurarse de que sus capítulos fueran jugosos y llenos de acción. Es por esto por lo que es muy fácil perder la noción del tiempo mientras se lee. Dumas realmente tenía un don para producir estos fascinantes segmentos cada semana; no todos los escritores pueden producir material tan sustancioso tan rápido. Como resultado, hizo mucho dinero, que gastó tan rápido como pudo en un estilo de vida lujoso que haría sonrojar incluso al Conde de Monte Cristo.

Separar la escena histórica y política de la novela de *El Conde De Monte Cristo* es un ejercicio en vano. Para comprender realmente de qué se trata la obra, es necesario echar recordar

rápidamente lo que ya hemos discutido anteriormente sobre los sucesos en la Francia de ese momento. La historia de Edmond Dantès abarca desde alrededor de 1815 hasta alrededor de 1838. Por el informe de Danglars al comienzo de la novela, sabemos que Edmond se detuvo en la isla de Elba para recuperar una carta en su camino de regreso a Marsella, carta que iba dirigida a Noirtier. ¿Quién fue exiliado a la isla de Elba? ¡Correcto! Napoleón Bonaparte. El pueblo francés lo siguió por completo, especialmente porque creía en la igualdad y los derechos individuales de su pueblo, algo en lo que los reyes del pasado no habían creído realmente (Marinetti, 1976).

Tras la Revolución Francesa, Napoleón fue elegido Primer Cónsul de Francia. Hizo todo tipo de grandes cosas para mejorar su país: construyó alcantarillas y carreteras, creó un banco centralizado, hizo de la educación más disponible para todos y desarrolló un código tributario (Brogan, 1974). En 1804, se coronó emperador de Francia. Los ciudadanos franceses lo amaban, pero había muchos miembros de la nobleza francesa con vínculos con los antiguos reyes de Francia que odiaban las entrañas de Napoleón y lo querían fuera (Nuruni, 2003). Muchos de estos realistas conspiraron para matar a Napoleón de diversas formas, para restablecer la monarquía. Napoleón, sin embargo, siempre estuvo un paso por delante de sus enemigos.

Durante su reinado, Napoleón libró la guerra en casi todos los países de Europa. Con un ejército debilitado, otras potencias europeas creían que tenían la oportunidad de deshacerse de Napoleón de una vez por todas, y lo hicieron. En abril de 1814, Napoleón fue oficialmente exiliado a la isla de Elba frente a las costas de Italia (Romier, 1966).

El Conde De Monte Cristo comienza justo antes del primer exilio de Napoleón a Elba y, a lo largo de la novela, escuchamos sobre los ejércitos de Napoleón, su huida a París y sobre los partidos realistas. Villefort, por ejemplo, es realista, pero su padre Noirtier lucha por Napoleón. El país está sumido en una agitación política y la corrupción está en todas partes. Después de la segunda caída de Napoleón, Francia fue gobernada por una serie de monarcas. La novela termina en el momento en que Louis-Philippe I asciende al trono y cuando las cosas comienzan a calmarse en Francia.

Alexandre Dumas quiere que el lector conozca de este contexto y el reclamo que está haciendo al respecto, y que la tenga en la mente mientras lee *El Conde De Monte Cristo*. Varios personajes son alimentados por la codicia o por el deseo de ascender políticamente: Madame Danglars y Lucien Debray juegan en la bolsa francesa con información secreta que Debray aprende

de su trabajo en el gobierno. Monsieur Villefort destruye una carta de Napoleón dirigida a su padre, Noirtier, y hace que el mensajero, Edmond, sea encarcelado de por vida. Edmond Dantès parece estar agradable y sorprendentemente separado de todo este alboroto político. Existe en un mundo propio.

Una categoría emergente que encontramos en la trama de ambas novelas es la venganza. No importa cuál sea la situación, no importa quién esté hablando, acecha en las esquinas, impulsando la historia hacia adelante. Dumas, en su caso, sabe poner a sus lectores en ascuas, haciéndonos preguntarnos cuándo veremos al Conde recibir su retribución y cómo la obtendrá. Esa tensión, que se manifiesta en las mentes de quienes leemos y en las palabras y pensamientos de los personajes, es esencial. Al final del libro, el lector tendrá que preguntarse, como se preguntó Edmond, si está satisfecho con el resultado de las cosas. ¿Valió la pena la venganza? ¿Estaba realmente justificado? ¿Era todo lo que Edmond esperaba que fuera?

La venganza de Edmond solo tiene éxito cuando se da cuenta de que debe perdonar, actuar en contra del mandato de la masculinidad (Butler, 2020; Segato, 2010). Solo entonces se eleva por encima del nivel de los hombres que le hicieron daño en primer lugar. Aunque Edmond logra escapar de la prisión después de catorce años, bien podría haber permanecido allí durante diez años más. Su sed de venganza es tan limitada, mental y moralmente hablando, como siempre lo fue su celda. La venganza le impide empezar de nuevo.

Por un lado, los personajes de *El Conde De Monte Cristo* no pasan demasiado tiempo preocupándose por sus acciones. Por lo general, solo se detienen a considerar las repercusiones de sus decisiones después del hecho. Cuando las cosas empiezan a ir mal para ciertos personajes, sienten que fuerzas desconocidas se han vuelto contra ellos. ¿Eso significa que las cosas realmente están destinadas a suceder? Edmond ciertamente parece pensar que se le ha encomendado llevar a cabo la voluntad de Dios, pero incluso él reconsidera sus acciones (Watson, 2017). Al final, Dumas muestra que el destino es una excusa conveniente para los errores humanos y justifica los injustificables.

Por otro lado, la sabiduría convencional dice que las cosas buenas les llegan a los que esperan. Al final del libro, Edmond parece estar de acuerdo; de hecho, no podía aclarar sus pensamientos: espera y espera, les dice a Valentine y Maximilian, espera y espera. Monte Cristo debería saberlo, por supuesto: pasa veinticuatro años averiguando lo que quiere y luego trabajando

para conseguirlo. La palabra en sí no podría ser más adecuada. La vida de Edmond Dantès está tan llena de dificultades con sus diferentes significados, dejando así una huella, un afecto sobre el lector que logra producir una afección sobre este; sus perspectivas son tan bajas, que solo bastará con una perseverancia pura y sin adulterar. La determinación es una palabra demasiado blanda. En el caso de *El Conde De Monte Cristo*, sin embargo, la perseverancia no se trata solo de la paciencia de un solo hombre, sino de la persistencia de un ideal, de convicción, de justicia. La capacidad de Edmond para llevar a cabo su plan podría llamarse un triunfo del espíritu humano, pero es un triunfo para el mandato masculino. En esencia, el esfuerzo de Edmond es solo otro caso de obsesión a gran escala.

Por otro lado, no es casualidad que uno de los protagonistas de *El Conde De Monte Cristo* sea fiscal. Dumas quiere que el lector se quede pensando un buen tiempo sobre la justicia y el juicio, ya sea humano o divino, efímero o persistente, dentro de la corte o en Francia. Villefort puede ser abogado, pero no tiene el monopolio de la justicia. Lejos está de esa situación. Una y otra vez, vemos que la justicia es algo resbaladizo; incluso los personajes más justos se preguntan si están en el lado correcto de la línea entre lo moral y lo inmoral, lo bueno y lo malo.

Aunque la mayoría de los procedimientos legales formales en *El Conde De Monte Cristo* están teñidos de corrupción, Dumas deja en claro que los principios legales que sustentan la ley son sólidos; sólo las personas encargadas de observarlas se han visto comprometidas como lo demuestra en el capítulo VII “*L’interrogatoire*”, mediante el personaje de Villefort, quien luego de despachar a Dantès del interrogatorio, si el procurador del Rey hubiese estado presente para cumplir su labor, Villefort no hubiese estado en la posición afortunada para que él pudiera tomar la carta –cuyo contenido podía acabar con sus ambiciones– y “(...) *approch[ez] de la cheminée, là je[ttera] dans le feu et demeur[er] jusqu’à ce qu’elle fût réduite en cendres*”²⁰ (2010, p. 61) eliminando todo rastro que lo pudiera atar al mensaje dirigido a su padre, Nortier.

Dados los tiempos tumultuosos y su pasado igualmente tumultuoso, la búsqueda de Edmond por la justicia personal es comprensible; solo tomando el asunto en sus propias manos podrá arreglar sus cuentas él mismo.

En *El Conde De Monte Cristo*, lo transformado se convierte en transformador. Edmond, irrevocablemente cambiado durante su tiempo en prisión por fuerzas fuera de su control, aprende

²⁰ “acercarse a la chimenea, tirarla al fuego y esperar un poco hasta que se redujera a cenizas” (Traducción propia).

a transformar el mundo que lo rodea (Arendt, 2019). Todo –desde su ropa hasta su personalidad y su nombre–, es cambiante. Algunas de sus transformaciones son cómicas, atestiguan su capacidad para pasar de un “personaje” a otro sin esfuerzo, mientras que otras son tremendamente serias (Latour, 1993; Prévost, 2018). A menudo, todo lo que se necesita es un ajuste superficial, pero cuando la situación requiere algo más, el Conde puede estar a la altura de las circunstancias.

Como todo sujeto de ciudad europea en el siglo XIX, Edmond Dantès ha pasado tanto tiempo en la ciudad que se ve obligado a detenerse y considerar su verdadera identidad, y siguiendo a Richard Sennet (1994), lo hace desplazándose en contra de la movilidad de la organización social, la comodidad y la eficacia. El héroe de la historia, exhibe, reconoce y aborda diferentes partes disonantes de sí mismo y de los demás; sólo perdiéndose en otras identidades puede Edmond lidiar con el dolor de su tiempo en prisión –habiéndolo sido transformado contra su voluntad, debe tomar el control de su imagen para encontrarse a sí mismo, un proyecto transversal de conciencia y reflexión que se encuentra limitado, condenado a la escisión. Es por eso que Edmond, como sujeto moral, hace su ejercicio de autoconciencia en la reflexión con sus distintas máscaras, que aportan a pensar el contexto sociocultural que es presentado por Dumas al poner la mirada en las grietas de un sujeto incipiente que va más allá del sujeto nacional que espera su Estado-nación (Butler & Spivak, 2015).

Si bien la acción de Dumas en la revolución de 1848 es bien conocida, a menudo no se tuvo en cuenta la importancia política de sus novelas. Es objeto de un tratamiento aparte, como si su producción careciera de toda implicación en este campo. Sus grandes novelas históricas se han reducido a menudo a su dimensión puramente lúdica (Prévost, 2018; Watson, 2017). Sin embargo, parece haber una especie de malentendido sobre un género que, en su forma clásica, como señala György Lukács (2010), es inseparable de una reflexión sobre el presente. En *Los tres mosqueteros*, como en *Cinq Mars de Vigny*, por ejemplo, está presente un análisis del poder en construcción, que encuentra ampliaciones tanto en 1826 como en 1844. Y es bastante obvio que el ciclo de la Revolución no puede evitar un debate todavía al cierre de la década de 1850.

Por tanto, la retrospectiva histórica y el análisis político no son incompatibles; sin embargo, la novela que estamos analizando es la que Dumas dedica a su época, y que por tanto podríamos calificar de “contemporáneas”. En *El Conde De Monte Cristo*, sin mencionar nunca la Revolución de 1830, hace balance de su decepcionante resultado: la sociedad orleanista es en última instancia

apenas mejor que la anterior (Nuruni, 2003); marca el reinado de los Danglar, los Morcerf y los Villefort, los tres corruptos que le cantan al Estado, pero al hacerlo van en contra del tríptico de la nación –*liberté, égalité fraternité*.

Sin embargo, el propósito de este trabajo no es biográfico. Que esta obra refleje el republicanismo creciente de Dumas, que tiene una significación estrictamente política, nada puede ser más seguro. Pero, sobre todo, se trata de ver cómo aborda los valores, imaginarios y tradiciones que acechan a toda su generación. Finalmente, no debemos perder de vista el hecho de que estamos ante novelas, destinadas a un público numeroso, al cual un análisis académico le sea superfluo en su lectura –no por esto le resta valor a la ventura de estos estudios. Por tanto, es la ficción la que, a través de los personajes y sus trayectorias, sus destinos, se encarga de transmitir un discurso sobre la historia y la sociedad. Y es esta correlación entre lo romántico y lo político lo que intentaremos definir aquí.

En el capítulo XXXI de la novela, “*Italie – Simbad le marin*”, se presenta a los pintorescos bandidos romanos, el parisino presenta a los verdaderos bandidos, y ellos son las élites del régimen. Monte Cristo el Vengador, que baja las máscaras y crea un verdadero terremoto en este microcosmos, cumple innegablemente una función que va más allá de lo ficticio, y traspala al momento en que Dumas escribió la obra.

El inicio de la acción de *El Conde De Monte Cristo* es justo antes de los *Cien Días*: Dantès ciertamente no tiene conciencia política, como él mismo dice, pero está trabajando sin sospecharlo para los partidarios del Emperador, incurriendo en la acusación de “*bonapartiste enragé*”. La policía de Restauración, obviamente, tiene todo el interés en dejar que se pudra en la cárcel. El único que se pone de su lado es el armador Morrel, simpatizante del Imperio. Además, en el nudo de víboras representado por la familia Villefort, el personaje más positivo resulta ser el viejo Noirtier, un notorio bonapartista. Es gracias a sus acciones políticas pasadas que logra evitar que su nieta Valentine tenga un matrimonio que lo horroriza. ¿Es esto suficiente para hacer de la novela un manifiesto nostálgico del Imperio? Probablemente no lo sea. Crítico político de la monarquía borbónica, crítico social del *régime de Juillet*, sí, pero el cambio de régimen no está en juego. Monte Cristo no trabaja para derrocar a una sociedad en su conjunto, él logra la venganza personal (Bloom, 2001). Es en otro nivel donde se siente la influencia del mito. Novela del superhombre, que en verdad debe mucho a la figura del emperador, a quien se vincula la idea inicial, *el Conde*

de Monte Cristo establece un evidente paralelismo entre los dos prisioneros isleños, la fuga de Dantès reproduciendo en miniatura la épica de los Cien Días (Watson, 2017). Ciertamente es una banalidad ver en cada héroe de una novela del siglo XIX un resurgimiento de Napoleón, pero aquí la conexión es esencial.

Más allá del discurso puramente político, la figura del héroe refleja los ideales que animan estas dos obras; es aquí sobre todo donde se produce una evolución muy notable del uno a los muchos, como muestran los dos títulos. Superhombre aislado y campeón de la fraternidad, por el otro lado romántica empedernida y escaladora social; Edmond juega con la lógica de la aristocrática que Emma solo ha conocido en los libros; el poder que no permaneció, mientras que el suyo –el tesoro, capital que pone a producir– tomó el bastón con el sujeto aislado moderno, dueño de sí mismo, en contra de los improductivos justificados y desapercibido en sectores con capital acumulado para hacerlo, mientras que en la clase media y de mujer, que carecen de este lujo, es visto como un derroche irracional (Figueiro, 2008; Prévost, 2018).

El Conde, en la pura tradición del superhombre, mantiene relaciones muy desiguales con los demás, de acuerdo con su concepción de la humanidad, tanto pesimista como elitista. Según él, se divide en dos categorías, los malvados y los débiles, los primeros atacando lógicamente a los segundos; la vida en sociedad es un atajo al infierno. Pero algunos individuos cuasi divinos tienen un papel que desempeñar. En el capítulo XLVIII, titulado “*Idéologie*”, el Conde se define a sí mismo como uno de esos enviados en una conversación con Villefort, en la cual comenta que los reyes están limitados, ya sea por lenguaje, costumbres, montañas o agua, pero su reino es tan grande como el mundo, pues él no es de ninguna nacionalidad, él es: “(...) cosmopolite. Nul pays ne peut dire qu’il m’a vu naître. Dieu seul sait quelle contrée me verra mourir. J’adopte tous les usages, je parle toutes les langues”²¹ Y agrega “Vous me croyez Français, vous, n’est-ce pas, car je parle français avec la même facilité et la même pureté que vous ?”²² (2010, pp. 522-523).

En estas líneas revelan algo crucial en nuestro análisis de las voces disonantes, Edmond da cuenta que él es un hombre con indiferencia territorial nacional, una posibilidad de potencia del

²¹ “Cosmopolita. Ningún país puede decir que me ha visto nacer. Dios sabe que país me vera morir. Adopto todas las costumbres, hablo todas las lenguas” (Traducción propia).

²² “¿Me cree francés porque hablo el francés con la misma facilidad y pureza que usted?” (Traducción propia).

sujeto brillantemente escrito por Dumas, para dar muestra de otra parte de la miríada de sujetos en Francia y sus alrededores a finales de *le long dix^e siècle*.

Solo los poderes del superhombre parecen poder llegar a los personajes pertenecientes a la alta sociedad. Se presenta a pesar de sí mismo como el vigilante que restablece el orden desordenado, como si la obra ejerciera una función redentora. La novela se convierte entonces en una máquina gratificante. Edmond fue el personaje adecuado para un mundo donde todos querían ser Napoleón. En realidad, si la novela se redujera a un relato detallado de la venganza contra Danglars, Morcerf y Villefort, sólo ilustraría la ley de la venganza, reivindicada por Monte Cristo.

Si seguimos a Hobsbawm (2013), en la manera en que escribe la historia de la nación occidental moderna desde la perspectiva del margen de la nación y el exilio de los migrantes, podemos ver la historia de Dantès, no solo porque su historia presenta uno de los períodos más sostenidos de migración masiva en el oeste y de expansión colonial en el este, sino también que presenta una voz que nos relata como la nación llena el vacío dejado por el desarraigo de las comunidades y los parientes, y convierte esa pérdida en el lenguaje de la metáfora. La metáfora, como nos sugiere la etimología de la palabra, transfiere el significado de hogar y pertenencia a través del “pasaje medio”, o las planicies centroeuropeas, a través de esas distancias y diferencias culturales, que abarcan la ficción del grupo folk de la nación francesa.

Monte Cristo, valiéndose de su clase, género y presentación racial, logra jugar con los imaginarios del déspota oriental, tiene su propia justicia (Said, 2019). También utiliza las instituciones oficiales (Cámara de Diputados, Bolsa de Valores, Tribunal de lo Penal) para establecer su venganza privada contra las figuras poderosas que lo traicionaron en el pasado. Justicia institucional, poder oficial, siendo profundamente corrupto, solo el disfraz del héroe puede desenmascarar a los impostores en el poder.

Más profundamente, entonces, mientras escenifica esta venganza con matices de imaginarios locales y lejanos, la novela se posiciona sobre la justicia, principalmente a través de Villefort. Pertenecía a la aristocracia, pero su posición política era ambigua: su padre era bonapartista y él decía ser realista. Su ascenso a las altas esferas del poder solo fue posible gracias a su capacidad de adaptación a las políticas del régimen vigente. Si se presenta como representante de toda la comunidad, actúa también por interés personal. Suplente entonces fiscal del rey, tiene un poder del que usa y abusa en muchas ocasiones: lo usa contra Dantès, encerrándolo. También

se niega a cualquier investigación dentro de su casa para descubrir al envenenador mientras Noirtier, Morrel y el Monsieur d'Avrigny buscan justicia por los crímenes cometidos en particular contra Valentine. Dumas muestra aquí la ceguera de la justicia, Villefort sólo piensa en salvar el “honor” de su casa. Denuncia la inflexibilidad e inhumanidad de este hombre, que irónicamente sirve como juicio del mismo Dumas al traer los códigos de honor, presentes en la literatura de comunidades pre-jurídicas, para contrastar con la tergiversación de la jurisprudencia francesa (Butler, 2020).

El mito del superhombre, encarnado en Dantès, se enfrenta, por tanto, al conjunto de la sociedad, encarnando en ello la “voluntad de poder” que tanto marcará al joven Nietzsche. Pero, a diferencia de su modelo napoleónico, también enviado por Dios, actúa para destruir y sacudir, no para construir y reformar. Para Monte Cristo, no se debe considerar ningún progreso porque la especie humana es intrínsecamente mala. Si bien su venganza lo lleva a cuestionar los pilares de la sociedad, al igual que otros grandes rebeldes románticos con motifs similares, no se propone cambiarla y afirma con fuerza su absoluto individualismo gracias a los artefactos que pudo utilizar para sus fines y presentarse de la manera en que deseaba (Butler, 2020; Latour, 1992; Propp, 2015).

Edmond toma conciencia necesaria de la pertenencia y los límites de las naciones y los estados, y la necesidad de que los individuos cooperen o participen al menos en el nivel más básico de las bases sociales (Bauman, 1971). La ficción en juego es parte esencial de las naciones. Para que los individuos sean miembros de una nación, deben ser conscientes de menor o mayor grado de este y ser partícipes de él. En otras palabras, podríamos decir que una nación es una negociación, un conflicto de intereses diario, que requiere la afirmación y validación continua de sus miembros. Mientras que algunos elementos del simbolismo nacional pueden ser subconscientes o subliminales, Edmond, nos demuestra mediante sus máscaras –artefactos sociotécnicos que potencian su género y clase– que uno no puede ser un verdadero miembro de una nación y no conocerla, identificarse con ella y comprender al menos parte del simbolismo asociado con esta (Haraway, 1988; Latour, 1993).

Tomando esto, el significado del concepto “nacional” es sólo uno de los tipos de asociaciones simbólicas que compiten entre sí y que pueden utilizarse como base para definir la identidad del grupo. Clase, género, raza, religión –cuando no es también una característica de una nación–, son solo algunas de las categorías que también pueden considerarse como ficciones folks

y atribuidos a prácticas culturales o eventos históricos en ciertas circunstancias. En algunos casos, estos pueden ser compatibles con las identidades nacionales y, en algunos otros, en conflicto. Por ejemplo, en la historia de Edmond y, como veremos más adelante, en la de Emma, los nuevos sujetos modernos, herederos de la Revolución, buscaron que las clases obreras se identificaran y visionarán a sí mismos como proyectos en potencia que podían alcanzar las comodidades burguesas de su nación, o las regiones separatistas pueden desear definir un territorio en particular no como una región de una nación, sino como una nación independiente. En muchos casos no hay conflicto alguno, y los diferentes tipos de identidad grupal pueden ser perfectamente compatibles entre sí. En otros, ciertos grupos pueden ser excluidos de la membresía, incluso si ellos mismos quisieran ser parte de la nación. El ejemplo más obvio es la exclusión de determinadas minorías raciales o religiosas, al menos en términos de representación simbólica, por la negación de ciertos derechos, la ciudadanía o, peor aún, por parte de la mayoría. Sin embargo, en todos los casos, la identidad grupal implica la capacidad de identificar a quienes son miembros del grupo y de distinguirlos de quienes no lo son.

2.1.1 Justice infâme

Se nos representa a Dantés a lo largo de la obra experimentando varios problemas, todos los cuales son una unificación de angustia. La angustia que experimenta comienza desde su boda. No puede hacer nada para hacer frente a todos los problemas que se le imponen. Incluso es incapaz de hacer bien su oración. Dantés intenta convencer a los magistrados de que no está involucrado en ningún tipo de delito ya que en el momento de su arresto dice que está en la fiesta de su matrimonio. Dantés se da cuenta del contraste entre el momento feliz y la situación dolorosa que atraviesa ahora.

Por un lado, Dantés es realmente un hombre afortunado porque puede casarse con Mercédès, la catalana francesa reconocida por su belleza, y todos los hombres deben estar celosos de esta buena fortuna. Mercédès también sabe que se casa con la persona adecuada, porque además de guapo, Dantés también tiene buen carácter e inteligencia. Para Mercédès, Dantés es un hombre perfecto y, por supuesto, se siente afortunada de *poder* tener la oportunidad de caminar a su lado, resguardándose de otros hombres al ceder su *pouvoir être* a Edmond, quien fortalece su vínculo con el mandato masculino al tenerla a ella (Haraway, 1988; Segato, 2010).

Pero detrás de esta suerte, hay una sombra oscura que sigue la vida de Dantés; sombra negra que luego destruye su vida. Todo empieza desde aquí. Dantés se siente muy triste cuando lo separan a la fuerza de su amada. Se rebela y no quiere que lo arresten, porque sabe que no infringe la ley y ninguna de sus acciones podría hacer que las autoridades lo arresten. Otra cosa que es muy dolorosa es que las autoridades no le informan el motivo de su detención. Tampoco muestran una orden oficial, lo que significa que el arresto es ilegal. Los enfrentamientos físicos con las fuerzas de seguridad hacen que Dantés finalmente se rinda y siga sus deseos. El magistrado dice que ha arrestado a Dantés en nombre de la ley y continúa diciendo que no puede informar a Dantés, pero Dantés conocerá debidamente las razones que han hecho necesario tal paso en su primer examen.

Por lo que hemos logrado ilustrar aquí, Dantés experimenta claramente una injusticia, que tiende a la angustia extrema. Los arrestos que se le hacen no siguen el estándar de los procedimientos de arresto. Deberían haber informado a Dantés de que sus acciones resultaron en su arresto. También deberían haberle dicho que podía defenderse a través de un abogado, ya sea designado por el Estado o él mismo. Todo esto sin duda se suma a su angustia. Está desesperado, realmente no sabe qué hacer ni a quién le tiene que contar su destino. Todos los caminos le parecen cerrados.

Dantés enfrenta un juicio, una audiencia no oficial sin pasar por procedimientos legales. Le dicen a Dantés que está arrestado porque se ha demostrado que es un aliado del partido de Napoleón, que actualmente se considera una organización prohibida. Además, dicen que la llegada de Dantés a la isla de Elba está relacionada con la segunda ola de resistencia de Napoleón a las autoridades. Dantés no puede hablar aquí; nadie está de su lado. Se rinde, llora y nadie escucha ni le importa, un punto de partida de su final.

Por tanto, la novela trata sobre algunos temas perdurables de la literatura clásica. La belleza estética creada por los contrastes de opuestos, la complejidad de los eventos, la estructura narrativa bien elaborada y el capricho de los destinos de los protagonistas individuales solo hace que la novela sea más encantadora. Dicho esto, de la novela se pueden aprender profundas lecciones filosóficas de la vida, el destino y la felicidad. De hecho, es su visión filosófica de la existencia humana lo que hace que la novela sea profunda y una lectura obligada. Esto no se debe tanto a que haya explorado una amplia gama de temas filosóficos que incluyen la humanidad, el amor, el odio,

la justicia, la injusticia, el yo, la felicidad, la amistad, el bien y el mal. Es más, su sabiduría filosófica de la existencia humana y sus conocimientos sobre la felicidad humana como virtud.

Se habla repetidamente del concepto de destino. Pero el concepto no connota ni fatalismo ni misticismo. En lo que respecta al destino de Dantès, no es más que la causalidad de un conjunto de eventos. Dantès fue agraviado por tres personas al principio debido a sus intereses prácticos: una envidiaba lo que logró, otra quería a su prometida y otra quería proteger su estatus social y su carrera. Que el camino de su vida se cruce con los de los tres malvados fue una cuestión de contingencia, al igual que la buena suerte de Dantès de conocer al Abbé Faria, lo que supuso un giro fundamental en su fortuna. Los actos posteriores de Dantès de recompensar la bondad con bondad y gratitud, y la venganza contra los malvados al visitarlos con males, pueden explicarse mejor a través del concepto de causalidad moral y justicia retributiva. Aquí no hay nada fatal o misterioso. En cuanto a los supuestos destinos de los tres malvados villanos y los destinos de otros como la familia Morrel o Mercédès, también son obra de la causalidad moral y la justicia retributiva.

Así, cuando Caderousse se quejó ante Dantès de que “(...) tout leur a tourné à bien [à Fernand et Danglars, qui roulent sur l’or], tandis qu’aux honnêtes gens tout tourne à mal”²³ (2010, p. 224). Que seguidamente Dantès, usando su máscara de Abbé Busoni –para averiguar la causa del encarcelamiento de Dantès y la suerte de su padre y Mercédès– le responde con determinación: “Vous vous trompez, mon ami”²⁴; Dieu peut paraître oublier parfois quand sa justice se repose; mais il vient toujours un moment où il se souvient, et en voici la preuve”²⁵ (2010, p. 249).

Dicho esto, la novela indica que esos protagonistas son creadores de sus propios destinos. Dantès fue arrojado a donde estaba. Sin embargo, respondió a su situación de una manera que pudo convertir con éxito la desgracia en fortuna, recompensando a quienes merecían su bondad y castigando a quienes merecían su ira. Los tres malvados crearon su propio destino. Fernand creó el destino de su vida al traicionar a un amigo tras otro, y la fortuna que creó lo llevó al final. Danglars ascendió en la sociedad traicionando y chupando la sangre de otros y fue destruido por la suerte

²³ “(...) todo les ha salido [a Fernand y Danglars, que están nadando en oro], mientras que para la gente honesta todo les sale mal” (Traducción propia).

²⁴ “Se engaña amigo mío” (Traducción propia).

²⁵ “Puede parecer que Dios alguna vez olvida, y es cuando la justicia descansa; más viene un momento en que se despierta, y de ello tiene aquí la prueba” (Traducción propia).

que cosechó. Villefort practicó la [in]justicia y fue castigado por la justicia. Cada uno eligió el camino de su vida y fue llevado al destino que eligió. Las historias de otros protagonistas ilustran el mismo punto. Fueron los creadores, propietarios y mantenedores de su propio destino. Por lo tanto, el concepto de destino incorpora las nociones de responsabilidad y elección correcta. Se advierte de la verdad de que toda elección hecha con libre albedrío tiene consecuencias. Los modelos de responsabilidad y elección correcta aumentan sus valores de *stock* en el contexto de que existen leyes culturales de la existencia humana que son objetivas. Si uno domina y hace uso de estas leyes, estará en el camino correcto hacia la felicidad, como lo propuso Platón en *La República*. De lo contrario, uno será castigado por estas mismas leyes.

Con certeza, los personajes de la obra perciben las congruencias de sangre, habla, creencias, actitudes, costumbres como inseparables y, al mismo tiempo, como separables. Como Geertz (1988) menciona, la fuerza y la forma de los vínculos culturales difieren de una persona a otra, de una comunidad a otra, de un periodo de tiempo a otro. Nos hace preguntar ¿Qué lleva a que Villefort, Fernand y a Danglars, a pesar de compartir una misma nación con Dantès, a experimentar la vida en Francia durante el siglo XIX de maneras tan diferentes, pero a la vez compartir experiencias similares lazos particulares preexistentes al individuo, y dependiendo de las condiciones particulares de la trama, pueden conducir a conflictos con otras lealtades y realidades?

Por otro lado, la metamorfosis de Dantès o, por así decirlo su reactivación, realizada bajo la égida del Abbé Faria, devuelve al ofendido la movilidad y la voluntad de actuar. Pero eso no le permite aprovechar al máximo sus adquisiciones. Para realizar su potencial modal, Dantès debe recurrir al disfraz que le garantiza el acceso al entorno social de sus enemigos. El disfraz es fundamental como elemento conformador del dispositivo vengador. Reclamando el reconocimiento de su identidad amputada, Dantès se ve a sí mismo en la necesidad de asumir un rol, es decir, actuar como si fuera otra persona. Así, el disfraz, la máscara creada por Dantès, entra en la ficcionalización del sujeto performático (Butler, 2015; Minh-ha, 1989; Turner, 1978).

Esta función sitúa el fenómeno de la venganza en el nivel del género narrativo. Al alimentarse de la historia de la ofensa, la venganza en sí se convierte en un cuento de ficción. El acto vengativo solo puede existir si se experimenta como irreal. Este entrelazamiento de ficción y venganza es tanto más evidente en el caso de Monte Cristo que en el de Emma, ya que no tiene la posibilidad de pasar por posiciones de poder (Borland, 2017; Mills, 1993; Quijano, 2014). A su

vez toma el rostro del Abbé Busoni o el de Lord Wilmore, el seudónimo de Simbad el marino o el nombre de Mr. Zaccane. En un instante, es un marinero, en otro, un clérigo, o un caballero. Está en París, está en Deauville. Sus disfraces hacen del tiempo un atributo del espacio. Las múltiples encarnaciones de Monte Cristo se ven reforzadas por el hermetismo con el que voluntariamente envuelve su pasado y su capacidad de trasladarse con facilidad social, económica y hasta racialmente, solo le falta agregarle las posibilidades que su capital puede obtener dentro del tecno-capitalismo, para que pueda hacerlo también con su mismo género (Preciado, 2008). A lo largo de la narración, el Conde es descrito unánimemente como misterioso por los otros personajes. Si Monte Cristo fascina e inspira sueños como lo hizo con el barón Franz d'Epinau –quien luego de padecer por primera vez el consumo de hachís en la morada secreta digna de las maravillas de las *Mil y una noches* en la isla de Monte Cristo, despertó en una cama de yerba seca dudando de los acontecimientos de la noche anterior–, es porque el secreto de sus orígenes permanece y es esta impermeabilidad la que es su fuerza.

Los cambios de Edmond no solo ocurren durante el tiempo que pasó en la prisión, también fueron por fuera de esta. La vida que sigue Dantès le hace cambiar físicamente y en su comportamiento. Él se vuelve más viejo, más delgado, se veía como un hombre que no tuviera espíritu para vivir, es por esto por lo que se vuelve imposible reconocerlo físicamente como el joven cuya vida era definida por tres instancias; el amor a su padre, la adoración a su amante catalana Mercédès y el respeto a su empleador. Es en muy importante la escena final en el primer capítulo “*Marseille. L’arrivée*” en que Dantès es llamado por Morrel al desembarcar y reportarse, ya que revela partes fundamentales de quien es el personaje principal y sus motivaciones iniciales –en su mente lo único presente es volver a ver a su padre y amada– a pesar que Morrel le preguntara: “Vous pouvez donc alors venir dîner avec nous?”²⁶(2010, p. 6); a lo cual le responde “Excusez-moi, monsieur Morrel, excusez-moi, je vous prie, mais je dois ma première visite à mon père. Je n’en suis pas moins reconnaissant de l’honneur que vous me faites”²⁷ (2010, p. 6), lo cual admira Morrel admitiendo que Dantès es muy buen hijo, y pidiéndole “(...) après cette première visite, nous comptons sur vous”²⁸ (2010, p. 6), a lo cual responde “Excusez-moi encore, monsieur Morrel

²⁶ “¿Puedes, entonces, venir a comer con nosotros?” (Traducción propia).

²⁷ “Dispéñeme, señor Morrel; dispéñeme, le ruego, porque mi primera visita la debo a mi padre. No estoy por ello menos agradecido del honor que me hace” (Traducción propia).

²⁸ “(...) Después de esta primera visita, ¿podemos contar con usted?” (Traducción propia).

mais, après cette première visite, j'en ai une seconde qui ne me tient pas moins au cœur"²⁹ (2010, p. 6), refiriéndose a su amada. El joven Dantès, el buen hijo y diestro marinero que a pesar de su edad es amado y respetado por los demás marineros; su única ambición era convertirse en capitán del *Pharaon* y el esposo de la hermosa Mercédès.

Fueron catorce años los que hicieron que perdiera su peso e inocencia. Es apresado a la temprana edad de diecinueve años, y posteriormente fuga del infame *Chateau D'If* a la edad de treinta y tres años. Dumas describe este cambio luego que Edmond saliera de la barbería en Livorino:

Il avait alors trente-trois ans, comme nous l'avons dit, et ces quatorze ans de prison avaient pour ainsi dire apporté un grand changement moral dans sa figure. Dantès était entré au château d'If avec ce visage rond, riant et épanoui du jeune homme heureux, à qui les premiers pas dans la vie ont été faciles, et qui compte sur l'avenir, comme sur la déduction naturelle du passé ; tout cela était bien changé. Sa figure ovale était allongée, sa bouche rieuse avait pris ces lignes fermes et arrêtées qui indiquent la résolution; ses sourcils s'étaient arqués sous une ride unique, pensive ; ses yeux s'étaient empreints d'une profonde tristesse, du fond de laquelle jaillissaient de temps en temps les sombres éclairs de la misanthropie et de la haine; son teint, éloigné si longtemps de la lumière du jour et des rayons du soleil, avait pris cette couleur mata qui fait, quand leur visage est encadré dans des cheveux noirs, la beauté aristocratique des hommes du nord.³⁰ (2010, p. 200)

El comportamiento de Dantès cambia también. A pesar de que fuera de naturaleza afable y personalidad cálida, estas actitudes son parte de un disfraz que le es útil al orquestar su venganza. Especialmente su amabilidad es mostrada a las personas que le han causado miseria, y es una de las maneras en que mantiene su motivación principal de vengarse contra ellos.

²⁹ "Dispéñeme todavía, señor Morrel; pero después de la primera visita, hay una segunda que no interesa menos a mi corazón" (Traducción propia).

³⁰ "Tenía entonces treinta y tres años, como hemos dicho ya, y los catorce años de prisión habían verificado un gran cambio moral en su figura. Dantés había entrado en el *Chateau D'If* con esa cara redonda, risueña y placentera de un joven feliz, cuyos primeros pasos en la vida fueron fáciles, y que confía en el futuro, como una deducción natural del pasado; todo se cambió. Su rostro ovalado se alargaba, su boca risueña había adquirido esas líneas firmes y fijas que indican resolución; sus cejas se arquearon bajo una única arruga pensativa; sus ojos estaban llenos de una profunda tristeza, de cuyas profundidades brotaban de vez en cuando oscuros destellos de misantropía y odio; su tez, tan lejos de la luz del día y de los rayos del sol, había adquirido ese color mate que constituye, cuando adornan el rostro lustrosos cabellos negros, que hace belleza a la aristocracia de los hombres del norte" (Traducción propia).

Dantès es motivado por vengarse de sus enemigos, pero no lo hace directamente luego de su escape. Para lograr eso, Dantès se disfraza para obtener lo que en su mente es como la manera perfecta de vengarse de ellos, desde que descubrió la información sobre su captura hasta ejecutar a sus enemigos. La posibilidad de disfrazarse tan fácilmente utilizando a sus personajes es debido a que sus cambios físicos son poco reconocibles como el joven Dantès; el soporte monetario que posee y su ambivalencia racial, al lograr encontrar el tesoro del número veintisiete, el Abbé Faria, lo cual le ayuda a movilizarse con facilidad y comprar aquello que sus motivos necesiten (Butler, 2015; Lipovetsky & Elyette, 2008; Preciado, 2008).

Tan significativo como es su cambio interno, es bastante obvio que Edmond también atraviesa un cambio físico bastante sustancial. Al encontrar el tesoro, Edmond se convierte inmediatamente en un hombre rico, tan rico que él mismo no lo creía: “Il avait besoin de revoir son or, et cependant il sentait qu’il n’aurait pas la force en ce moment de soutenir sa vue. (...) il tomba à genoux, comprimant de ses deux mains convulsives son cœur bondissant, et murmurant une prière intelligible pour Dieu seul”³¹ (2010, p. 210). Fue solo a partir de ese momento en que creer en su felicidad. Su tesoro lo hace mucho más rico de lo que podría serlo cualquiera de sus enemigos, quienes tuvieron suerte en sus vidas. Sin embargo, en lugar de usar eso para comenzar una nueva vida, usa el dinero para ayudarlo a hacer las conexiones necesarias que luego lo ayudarían en su esquema general. Esto demuestra cuán fuerte es la pasión de Edmond por la venganza. Esto también nos sugiere que Edmond no encontraba las posesiones terrenales tan importantes como él veía la justicia.

Aquí nos llama la atención, a partir de cómo hemos vislumbrado la nación en una ficción folk, es el sentido personal de identidad nacional y pertenencia, que, valiéndonos del caso de Edmond, nos permite analizar la centralidad de la calidad ficticia de la nación, su experiencia e identificación dan cuenta del surgimiento de una nueva forma de jugar a la nación francesa en *le long dix^e siècle*, basada en las relaciones sociales. El grupo folk es posible de ser concebido por Edmond como sujeto masculino moderno, en parte como un resultado de las condiciones sociales que hicieron de esta forma nacional moderna con la alfabetización por medio del lenguaje impreso,

³¹ ““Tenía como necesidad volver a ver aquel oro y sin embargo conocía que no tendría la fuerza suficiente para sostener la vista. (...) cayó de rodillas comprimiendo con sus manos convulsivas su palpitante corazón y murmuró una plegaria inteligible solo para Dios” (Traducción propia).

en interacción con el capitalismo y la diversidad lingüística humana (Anderson, 2016; Segato, 2010).

Es cierto que los límites problemáticos de la modernidad se promulgan en estas temporalidades que exploramos en nuestro contexto histórico del Estado-nación en un espacio. El lenguaje de la cultura y la comunidad se balancean sobre las fisuras del presente de Edmond, convirtiéndose en las figuras retóricas de un pasado nacional. Solo en el tiempo disyuntivo de la modernidad de la nación, como una disyunción de conocimiento entre la racionalidad política y su callejón sin salida, entre los jirones y parches de significación cultural y las certezas de una pedagogía nacionalista. ¿Cómo trazamos la narrativa de la nación francesa que debe mediar entre la teleología del progreso y el discurso “atemporal” de la irracionalidad? ¿Cómo entendemos esa “homogeneidad” de la modernidad del folk que, si se lleva demasiado lejos, puede asumir algo parecido al cuerpo arcaico de la masa despótica o totalitaria? En medio del progreso y la modernidad, el lenguaje de la ambivalencia revela una política sin duración.

Escribir las disonancias del sujeto nacional nos exige que articulemos esa arcaica ambivalencia que informa la modernidad. Podemos comenzar por cuestionar esa metáfora progresista de la cohesión social moderna –los muchos como uno– compartida por las teorías orgánicas del holismo de la cultura y la comunidad, y por los teóricos que tratan el género, la clase o la raza como totalidades sociales radicalmente expresivas (Haraway, 2015; Latour, 1993).

Por eso es por lo que, al analizar el poder del Conde de Monte Cristo, un “cosmopolita”, consistiría precisamente en la ausencia de ataduras; y es esta total independencia obtenida al expropiar de otros su *pouvoir-faire* la que garantiza el silencio sobre su pasado y el éxito de sus diversas encarnaciones (Dussel, 1994; Said, 2019; Segato, 2010). Sin embargo, a pesar de la infalibilidad de su disfraz, el Conde desconfía de las miradas indiscretas. Ansioso por preservar el secreto de su apariencia, llega a tomar la precaución de difuminar los rasgos de su rostro, expuesto a un reconocimiento fortuito. Además, elimina el riesgo de mostrar prematuramente a sus oponentes quién se esconde detrás de la máscara de Monte Cristo.

Dantès se disfraza en tres diferentes personajes, Abbé Busoni, Lord Wilmore, y el Conde de Monte Cristo. A pesar de que todos nazcan con Dantès, se diferencian en aspectos clave como lo son su motivación y el propósito que cada una de estas máscaras tiene para él; Abbé Busoni es presentado como un sacerdote italiano, generoso y amable; Lord Wilmore, es un hombre noble

ingles con un marcado acento, que mediante su dinero ayuda a la familia Morrel en un momento difícil para ellos. Con estas máscaras, Dantès puede moverse libremente en Francia y otros países, obteniendo información y ayudando a quienes no le erraron en el pasado.

En cuanto a la máscara más conocida y querida, conviene resaltar que el Conde de Monte Cristo es el nombre tomado del lugar en donde el Abbé Faria le contó a Dantés que se encontraba el tesoro. Su nombre es la isla de Monte Cristo, el lugar en el cual Dantès luego construye su castillo y se nombra a sí mismo como el Conde de Monte Cristo.

Algo peculiar del Conde de Monte Cristo es que no interviene personalmente. Nunca mata a nadie, nunca apuñala, dispara o estrangula a ninguno de sus enemigos, aunque se puede decir que a veces realmente quiere hacerlo. La única persona a la que más se acerca a matar activamente es, en realidad, él mismo, cuando era un prisionero humilde llamado Edmond Dantès.

Es claro que Dantès use esta máscara más que las otras. Típicamente son similares en algunas características, pero hay algunas diferencias, especialmente en el motivo de tomar esa máscara. Con esta, es descrito como un hombre rico y noble de Monte Cristo. El Conde es tan popular e importante que los bandidos romanos lo conocían bien. Cuando sus huéspedes son tomados rehenes, él va a donde los bandidos a pedirles que los liberen.

Como un hombre de la nobleza, el Conde tiene la cualidad de ser diplomático. Es un hombre amable y humilde. Lo cual es mostrado a su huésped, el Barón Franz d'Epinay y el Vizconde Albert Morcerf, los dos jóvenes caballeros cuando visitan a Roma por el Carnaval. El Conde los invita a ellos a su palacio y los atiende.

Dicho esto, él está perfectamente dispuesto a mirar a la muerte directamente a los ojos, a ver cómo les cortan las cabezas, a dejar que la gente se vuele los sesos. Esto plantea una gran pregunta: ¿por qué no mata a sus enemigos él mismo? En el transcurso de la novela, vemos que la muerte se presenta en una variedad de disfraces: apoplejía, veneno, pistola, espada y, quizás en el caso más memorable, un gran garrote y cuchillo.

Sumergiendo su identidad en las sombras, tanto literal como figuradamente, oscureciendo su pasado, Dantès se vuelve irreconocible. Además, no se necesitan muchos retoques para forjar la máscara de Monte Cristo. Catorce años de cautiverio provocaron un gran cambio en su rostro, al punto que ni siquiera se conocía a sí mismo y cuestionara sobre las condiciones que vivió que lo

llevaron a tal punto, para llegar a la conclusión de desatarse de todos sus lazos, como su nación, manierismos, y amigos, para lograr su cometido.

El Conde de Monte Cristo es la máscara que ejecuta a los enemigos. Dentro de la información que obtiene, el Conde castiga a sus enemigos lentamente. El Conde no los asesina, pero los hace sentir profundamente heridos. Caderousse muere cuando intenta robar la casa del Conde. Fernand se suicida cuando su esposa y su hijo lo abandonaron. Villefort se vuelve loco cuando su hija y su hijo murieron y su segunda esposa también se suicidó. Danglars cayó en bancarrota y fue robado, y termina olvidado en la calle.

La serie de estas miserias está por supuesto trazada por Dantès en sus tres máscaras principales. Su motivación para vengarse es encontrar la justicia que siente que se le debe. La justicia que concibe es la verdad de su inocencia, que obtiene de sus enemigos al hacerlos confesar directamente sobre sus pecados (Butler, 2020; Nuruni, 2003).

2.1.2 Ange vengeur

La venganza es un daño cometido a personas culpables como castigo por el daño que han ejecutado a esa persona o pariente. Un asunto de venganza exigente ocurre con frecuencia en la sociedad como una especie de problema social destructivo. Esta enfermedad es un problema poco lúdico porque este asunto puede desestabilizar y acosar la tranquilidad social. La mayoría de los problemas motivados por el deseo de venganza tienden a ser violentos y criminales. Por lo tanto, este asunto destructivo se convierte en una seria preocupación para muchas partes, por ejemplo: psicólogos, psiquiatras, criminólogos y artistas. Para los artistas, el fenómeno de la venganza es un problema peligroso en la sociedad. Así, para expresar su preocupación por este asunto, luego hacen una obra maestra que refleja este problema en novelas, poesía y canciones; medios de producción y reproducción de las culturas (Bajtín, 2009; Williams, 2007) desarrolladas en relaciones directas, aunque complejas, con relaciones sociales y culturales en potencia.

El problema de la venganza es un problema social que debe resolverse en la compleja interacción entre la víctima, el agresor y el grupo social. Los actos de “venganza salvaje”, por lo

tanto, pueden verse no solo como el fracaso del individuo violento, sino también como el fracaso del grupo social. La venganza es la justicia que sale mal y se hace cargo cuando las instituciones de la sociedad fallan. Si, como sociedad, queremos eliminar la perpetración violenta, entonces debemos desarrollar socialmente sistemas de justicia que contengan y gestionen eficazmente el deseo humano de venganza; o sus ramificaciones como lo son el escache de activistas actuales, que, de manera similar a Edmond, actúan bajo el manto de la figura y mito de los justicieros en búsqueda de un escarmiento.

En la tradición filosófica occidental, las reflexiones sobre lo que podría ser el mejor tipo de vida casi siempre han reconocido que la felicidad es algo que todos deseamos. Los filósofos a menudo consideran la felicidad humana como un criterio importante para decidir lo que es bueno y correcto, y a veces como criterio principal.

En otras palabras, y retomando a la ciudad pensada por Platón en *La República*, comprender cómo nace este problema social es elemental para entender cómo nacen la justicia y la injusticia, pues estos últimos se definen dentro de la primera. Hay que advertir, entonces, que la justicia explicada aquí por Sócrates de manera provisional implica aprehender el sentido de la virtud como una forma de vida que no permite desconocer su camino sino hasta el más raso de los habitantes se haga familiar, en menor o mayor medida, con la noción de la justicia como virtud máxima, como se expresaba en la “*Introducción*”. De esta manera actúa la justicia, entonces, como reflejo de la insatisfacción humana, debido a que es una “especialización” que se basa en una conciencia social, que hace de la sociedad internamente armoniosa y buena, y, por lo tanto, no se necesitaría si no se aceptara que fuera así.

Podemos afirmar cómo, aunque vivir en una sociedad justa no es suficiente para ser feliz, sí es una condición necesaria para poder alcanzar la felicidad; si afirmamos que entre felicidad y justicia hay una relación, necesariamente tendríamos que admitir que la felicidad depende de la justicia en tanto la felicidad refleja en la condición humana los rasgos que caracterizan la justicia en el actuar, y estos rasgos deben ser, entre otros, la imparcialidad, la rectitud, la verdad, la prudencia, el equilibrio; razón por la cual podríamos aseverar que el fundamento que las unifica, a la felicidad y la justicia, y aunque no siempre está supeditado a la voluntad, a la elección libre del ser humano, implica un ejercicio consiente que se dirija a alcanzarlas y ejercitarlas como lo que más se anhela Dantès, por medio de su *vendetta*, en la vida.

Sin embargo, en la historia de Dumas, la justicia que tiene Dantès es concebida desde unos ideales más orientados hacia las libertades individuales de las élites masculinas, aunque el autor no deja de dar indicios que es necesario ir más allá de sí mismo para obtenerla. La idea de Dantès de justicia entonces, se vuelve más relacional desde que se considera a alguien justo, o a una acción justa, enfatizando cómo deberían tratarse los otros. La opinión de Platón de que los intereses individuales últimamente coinciden con los de la comunidad está bien, pero en lo que se equivoca es que no consideró los prerequisites que constituyen la felicidad individual y por lo tanto comunal, siendo estos la libertad y la capacidad de autodeterminación personal, pero al fin de cuentas, es poco probable que este gran pensador fuese capaz de prever las condiciones sociales que dieron origen a un sujeto como lo es Monte Cristo.

A lo largo de la novela se vislumbra su filosofía. Edmond, y todas sus máscaras, se aferran a la justicia retributiva individual. Mientras conversa con Villefort, el fiscal de la corona que le negó el debido proceso, el Conde dice:

Je sais tout cela, car c'est surtout de la justice de tous les pays que je me suis occupé, c'est la procédure criminelle de toutes les nations que j'ai comparée à la justice naturelle ; et, je dois le dire, monsieur, c'est encore cette loi des peuples primitifs, c'est-à-dire la loi du talion, que j'ai le plus trouvée selon le cœur de Dieu³². (2010, p. 520)

Sin embargo, a pesar de lograr venganza contra sus enemigos, aún existe un sufrimiento inocente. Su ex prometida Mercédès y su hijo caen en la pobreza debido a la deshonra pública de Fernand. La influencia del Conde, que lleva a la destrucción de Villefort, también provoca la muerte de su joven hijo Édouard. Cuando ve al niño, se había dado cuenta de que había excedido los límites de la venganza, se dio cuenta de que ya no podía decir que Dios estaba con él y por él. Más tarde no se relata que: “Depuis la mort du petit Édouard, un grand changement s'était fait dans Monte-Cristo. Arrivé au sommet de sa vengeance par la pente lente et tortueuse qu'il avait suivie, il avait vu de l'autre côté de la montagne l'abîme du doute”³³ (2010, p. 1149). Así la actitud de Dantès cambia al final de la novela. Él recuerda su amor por Mercédès, las dificultades de su fuga

³² “Mi estudio particular en cada país ha sido la justicia, valorando los procesos penales de cada nación contra la justicia natural; y, señor, tengo que decirle que la ley de los pueblos primitivos, es decir, ojo por ojo, me parece al final más cercana a la voluntad de Dios” (Traducción propia).

³³ “Desde la muerte del pequeño Édouard, un gran cambio se había apoderado de Monte Cristo. Habiendo alcanzado la cima de su venganza por la ruta lenta y tortuosa que había seguido, miró hacia el otro lado de la montaña y hacia el abismo de la duda” (Traducción propia).

de prisión y todo lo que ha trabajado y ganado a través de su riqueza durante los últimos años, incluido el acceso a las ciudades del mundo y los estratos sociales más altos. Más adelante, Dantès regresa a la prisión en el *Chateau D'If*, donde fue obligado a vivir en la oscuridad de la mazmorra durante catorce años, y allí, habiendo visto nuevamente evidencia de algunas de las herramientas y el ingenio del Abbe Faria, recordando la buena voluntad de ese hombre, que lo ayudo y brindó al joven Dantès cuando estaba al borde de la desesperación suicida al pensar en su injusto encarcelamiento.

Edmond dedica el resto de su vida a dos objetivos, creyendo que su deseo de venganza ha llegado a su fin y que, en cambio, debe hacer lo que pueda para ayudar a sus allegados a alcanzar sus propios destinos, de acuerdo con la voluntad de Dios para lo cual, se da cuenta el Dantès, ya no puede ser un *ange vengeur*. La venganza de Edmond presenta contradicciones, nos revela confusión y las fricciones entre ideales sociales –de un colectivo y el individuo– que va en contraposiciones a los ideales de la Revolución: *liberté, égalité y fraternité*.

En *El Conde De Monte Cristo*, paradójicamente presenta cómo la búsqueda de la justicia puede causar injusticia. Dantès creía que los que hacen el mal merecen el mal, y los que hacen el bien, el bien. Pero castigar a quienes le hicieron daño no mejora el mundo, porque las personas que no lo merecen también son castigadas. Si castiga a quienes le hacen daño, no solo castiga a su familia que no lo merece, lo cual es injusto, sino que –según los principios retributivos– les otorga el derecho a hacerle daño. En otra historia sobre un marinero vengativo, *La Odisea*, se ve esto ilustrado cuando Odiseo mata a los pretendientes de Penélope, lo que hace que sus familiares busquen venganza. De hecho, desde esta perspectiva, si todos buscaran vengarse de quienes les han hecho daño, a la larga no quedaría nadie.

Después de recompensar a la familia de su leal antiguo empleador, Edmond logra su venganza. Caderousse, que se negó a descubrir la conspiración, es destruido por su propia codicia. Fernand, el hombre que codiciaba a la prometida de Dantès, se suicida después de ser deshonrado. Villefort se vuelve loco después de que su esposa envenena a su familia. Y finalmente, Danglars, el hombre que orquestó la caída de Dantès, pierde toda su fortuna.

Edmond debe sentirse así de “manipulado” cuando se da cuenta de por qué está en la cárcel; lo mismo ocurre con los deshonrados Fernand, Danglars y Villefort después de que Edmond haya terminado con ellos. Pero también hay un lado positivo de la manipulación. El tipo de manipulación

que practica el Conde requiere una enorme cantidad de creatividad e inteligencia. Sí, ayuda tener recursos ilimitados de tu lado, pero las magistrales manipulaciones del Conde también requieren una gran cantidad de conocimiento.

La lucha por la venganza y la retribución, en lugar de satisfacer la justicia, puede ser una forma de injusticia. La ética es más que solo justicia, y la justicia debe perseguirse de una manera que promueva el florecimiento humano y no dañe a los inocentes.

Dejando a un lado cualquier cuestión de moralidad, el esfuerzo de Edmond es ante todo un testimonio de la creatividad humana. En lugar de darnos un héroe romántico ardiente, Dumas retrata a Monte Cristo como un hombre lógico y razonable; aunque pueda estar impulsado por la pasión, en la práctica su pasión se transforma en acción bien medida.

Dantès es presentado realísticamente por Dumas. Es presentado ante su público lector como un sujeto que experimenta todas las cosas que le suceden. En la ficción el autor revela a los personajes como personas imaginarias. La creación de esta persona imaginaria está para que las personas lectoras sientan un temor y temblor.³⁴

Aunque Dantès afirma estar actuando en interés de Dios, sus acciones se derivan del odio humano tanto como las perpetradas por Villefort, Danglars y Fernand, y no por la pasión que requiere su fe. Es así como Dantès, sigue las características del mito del vengador, el superhombre –¿que sorprende que el pretexto de para su arresto esté vinculado a Napoleón?– que deja su nombre para conseguir la justicia que le fue negada por los mismos veladores de esta. Aunque Dantès inicialmente cree que su búsqueda de venganza es justa y está alineada con la voluntad de Dios, se da cuenta, en algunos casos demasiado tarde, que la venganza tiene consecuencias inesperadas, que incluyen dañar a personas inocentes. Al seguir la compleja venganza de Dantès y la evolución de sus pensamientos sobre el destino y la moralidad, Dumas sugiere que la justicia y la venganza no son sinónimos. Un hombre que respeta la justicia no buscará retribución sistemáticamente, sino que dejará a los demás a su suerte, permitiendo que Dios decida su castigo.

Para ejecutar su venganza, Dantès crea desde la ficción el personaje del Conde de Monte Cristo, a quien numerosas figuras en la novela se refieren como un *ange vengeur*. La caracterización del ángel vengador sugiere la naturaleza justa de su venganza: los enemigos de

³⁴ Debido a que esta pasión producida no es algo que podamos aprender, es algo, como Søren Kierkegaard propuso, que debemos experimentar en carne propia, o de lo contrario no entenderemos en absoluto.

Edmond cometieron un pecado abominable contra él y, hasta ahora, han vivido impunes. A la luz de esto, parece justificado que Dantes busque retribución. El propio Edmond justifica su venganza arruinando sus vidas como ellos arruinaron la suya, que es un estándar de justicia que se encuentra presente en la Francia católica como en los antiguos códigos legales de Mesopotamia. La seguridad casi fatalista de Dantés de que logrará su objetivo de venganza imbuye su venganza con una sensación de inevitabilidad, como si realmente fuera un “ángel” que lleva a cabo un castigo divinamente ordenado.

2.2 Emma

Desde su primera aparición en 1856, serializada al igual que muchas otras grandes novelas de su siglo, la innovadora novela *Madame Bovary* de Gustave Flaubert ha sido considerada como la primera novela moderna por muchos incondicionales de la literatura. El oficio de la ficción ganó un nuevo impulso en manos de Flaubert cuando declaró: “No hay nada más que estilo” y lo demostró así en esta novela. El contenido de esta no es menos revolucionario, representa a Emma infelizmente casada con un mediocre médico provincial, Charles Bovary. Emma, como la describe Flaubert, se rebela contra lo cotidiano de su vida al perseguir voluptuosos sueños de éxtasis y amor, pero sus deseos sensuales y sentimentales solo la conducen al sufrimiento, la corrupción y la ruina. Una lectura feminista decolonial de la novela expondrá muchos hechos ocultos, como la estructura patriarcal del discurso, la subordinación de las mujeres bajo la máscara de la cultura y la política de la literatura. El estudio de la novela dentro de este marco teórico sacará a relucir lo que está latente en manifiesto.

La novela decimonónica, por mucho que critique a la burguesía, es una forma de producción cultural (Williams, 2007) burguesa que creció con las clases medias prósperas que tenían tiempo para leer y estaban interesadas en discriminaciones precisas de las relaciones sociales y el comportamiento moral e inmoral. Viene después de la epopeya caballeresca con sus códigos de honor y amor cortés, y después de la epopeya religiosa, *El Paraíso Perdido*, la *Divina Comedia*, dramas religiosos de la naturaleza del alma humana en la cosmología mítica. La novela social densa floreció en países con grandes ciudades como Londres, París, San Petersburgo, Moscú –en las que las poblaciones estaban en un estado de rápido cambio– y sociedades provinciales, que como vimos en la *la France profonde*, persistían viejos órdenes, jerarquías y hábitos y el cambio era más lento (Sennett, 1994; Weber, 2007).

La novela estaba interesada en las estructuras de las sociedades, desde el dinero hasta la educación, desde los hábitos religiosos hasta el parentesco y los matrimonios, desde la ambición hasta el fracaso. Las imágenes de los cuentos de hadas, las esperanzas de las princesas y las criadas, de los hijos menores y de las ancianas pobres, están contenidas, pero también corregidas por la novela realista. Los cuentos de hadas terminan con los amantes casándose y viviendo felices para siempre. Novelas, como las de Jane Austen mantienen ese patrón. Las grandes novelas realistas

estudian extensamente lo que sucede después del matrimonio, dentro de los matrimonios, dentro de las familias y los negocios. Uno de los grandes temas de la novela realista es el aburrimiento: experiencias limitadas en lugares pequeños y grupos antipáticos. No hay mayor estudio sobre el aburrimiento que *Madame Bovary*, que, sin embargo, nunca es aburrida, sino siempre aterrada al tratar la vida diaria y, al mismo tiempo, alegre por su propia precisión.

Madame Bovary también está en el centro de cualquier discusión sobre las descripciones literarias del adulterio. A juzgar por la literatura, el adulterio parecería ser una de las ocupaciones más notables en Europa. El matrimonio es, por así decirlo, el marco social y normal del sistema de parentesco; el adulterio es el gran acto de autoafirmación y anhelo individual. En términos del romance medieval que tiene lugar en un mundo de matrimonios dinásticos y devoción caballeresca, tales transgresiones están condenadas –en términos de la sociedad monógama burguesa– y son gloriosas (Girard, 1985). Gilles Lipovetsky junto a Elyette Roux (2008) mencionan que el amor sexual individual es una preocupación reciente en las sociedades humanas, y el mundo monógamo capitalista moderno que se le es más difícil para las mujeres que para los hombres, ya que los hombres no son condenados y forzados al ostracismo por la promiscuidad como lo son las mujeres. Anna Karenina y las heroínas de Henry James y Edith Wharton sufren por sus deseos; sus almas son campos de batalla entre el bien y el mal, sus destinos son trágicos. Los acontecimientos externos de la vida de Emma Bovary son una versión burguesa en pequeña escala de la ruina de Anna Karenina, con diferencias importantes. Ambas heroínas tienen maridos sexualmente poco atractivos y vidas que las dejan insatisfechas. Toman amantes y ambos, a su manera, son traicionados o defraudados por sus amantes. Ambas son sensuales y vulnerables y ambas se suicidan. Incluso podría decirse que ambas son físicamente atractivas para los hombres que las inventaron y atraparon en sus historias, y que ambas son castigadas por sus autores, así como por la sociedad. Anna Karenina es trágica casi a pesar de Tolstoi. Pero si Emma Bovary –que es mezquina, confusa y egoísta para su época– es trágica, no es de una manera romántica, y no porque sus lectores compartan sus sentimientos o simpaticen con ella (Haraway, 2015).

Cuando Emma Rouault se casa con Charles Bovary, el final feliz del cuento de hadas se convierte en la tercera *Madame Bovary* del libro, después de su suegra y la primera esposa fallecida de Charles Bovary, cuyo ramo de novia seco que encuentra en su cajón. Su nombre y el título de la novela la definen como una persona de quien se espera que se comporte de cierta manera, de

acuerdo con su posición y función. Ella pierde la identidad individual que tenía. Ella misma ha tenido vagas expectativas convencionales sobre el matrimonio, y Flaubert describe maravillosamente su decepción sexual, su renuencia a dejar de lado la idea de que está experimentando la felicidad posterior a la boda (Butler, 2015). También describe su cuento de hadas, los intentos de la revista femenina de hacer que su casa y su ropa se ajusten a una idea que ella tiene de decoro y elegancia (Lloyd, 2016). Lo que le impide habitar su casa o su matrimonio es su sentido romántico de que hay algo más, una experiencia más intensa, un horizonte más amplio si pudiera encontrarlo. Sus deseos están formados por su lectura y su educación (Girard, 1985; Rooks, 2014).

En el convento donde fue educada, sus éxtasis espirituales soñadores son sucedidos por visiones soñadoras de felicidad derivadas de novelas, buenas y malas. Ella es como ese otro héroe lector mítico, Don Quijote, a quien sus hábitos de lectura corrompen su visión del mundo y su conducta de vida. Ambos son románticos. Don Quijote desea convertir la provinciana Mancha en un campo de batalla de gigantes, demonios y damas en apuros. Emma Bovary desea ser feliz con ropa hermosa en carruajes veloces, bailando en bailes, siendo admirada

Los deseos románticos de Emma Bovary son pequeñas escenas en las que ella se imagina como un sujeto moderno. Prefiere soñar con su primer amante, Léon, que verlo. Su momento de éxtasis después de haber sido seducida por Rodolphe es cuando es capaz de decirse en un espejo, “*J'ai un amant. J'ai un amant*”³⁵ (2019, p. 227). Cuando decide emprender la fatal expedición a caballo con él, no es el deseo, y mucho menos el amor, lo que la impulsa: es la promesa de Charles Bovary de un traje de montar, una *amazone*. “*L'amazone la décide*” (2019, p. 233). Ella es, como han señalado otros escritores, no solo una lectora romántica, sino una mala lectora por su situación como mujer. Flaubert es muy preciso acerca de la vaguedad letal de sus fantasías, ya que extraen la realidad de su mundo y, al mismo tiempo, la exponen a las depredaciones financieras de L'heureux, quien le vende los objetos concretos –el látigo de montar y la cigarrera– para actuar fuera de sus ensoñaciones. Y para destruir la vida de su esposo e hija.

No es una historia agradable. Entonces, ¿por qué es la novela que seleccioné para escribir esta monografía? Para responder eso, nos es necesario mirar la historia de su escritura y las ideas de Flaubert sobre lo que estaba tratando de lograr.

³⁵ “Tengo un amante. Tengo un amante” (Traducción propia).

Gustave Flaubert nació en 1821 en Rouen, donde su padre era el cirujano jefe del hospital Hôtel-Dieu. Su padre esperaba que Gustave Flaubert también fuera médico, pero el hijo parece haber sabido siempre que quería escribir. Vivió la mayor parte de su vida en Normandía, aunque viajó a menudo a París y en 1851 viajó con su amigo Maxime du Camp por Egipto, *Oriente* y el Mediterráneo. Nunca se casó y vivió cerca de su madre. Tuvo una larga e insatisfactoria relación con Louise Colet, once años mayor que él y también escritora (LaCapra, 2018). Él mismo tenía un interés romántico por lo distante y extraño, tanto en el espacio como en el tiempo. En 1849 Flaubert terminó de escribir *La Tentation de Saint Antoine*, inspirado en un cuadro de Brueghel que había visto en Génova en 1845, y donde se representaba al santo asceta en el desierto acosado por demonios y tentaciones carnales (Heath, 2015). Investigó mucho sobre las creencias del siglo IV, paganas, cristianas y heréticas, y escenificó su relato como un exótico drama de ideas. En 1851 abandonó varios otros proyectos románticos y se embarcó en su novela de la vida provinciana. La inspiración inmediata de la trama fue la muerte de un médico local en Normandía, Eugène Delamare, cuya segunda esposa, Delphine, había causado escándalo al tomar amantes y acumular enormes deudas (Heath, 2015). Pero ya a los dieciséis años Flaubert había escrito un cuento basado en una noticia de los periódicos de Rouen. Lo llamó *Passion et Vertu*. Su personaje central es una mujer que envenena a su esposo e hijos para unirse a su amante en América y se suicida cuando el amante la rechaza. Flaubert le dio a su asesina y suicidio gustos románticos como motivación, mientras que la mujer original parece haber sido impulsada más por el dinero y el deseo de evadir el juicio y la ejecución.

Las cartas publicadas de Flaubert, especialmente aquellas a Louise Colet sobre la escritura de *Madame Bovary*, son algunos de los relatos más fascinantes del proceso de escritura que existen. Al comienzo de la escritura de la novela dice que todo el valor de su libro, si lo tiene, consistirá en haber sabido caminar recto sobre un cabello, en equilibrio sobre los dos abismos del lirismo y la vulgaridad; un libro sobre nada, un libro que no depende de nada externo, que se mantendrá unido por la fuerza externa de su estilo, así como la tierra, suspendida en el vacío, no depende de nada externo para su apoyo; un libro que no tendría tema, o al menos en el que el tema sería casi invisible, si tal cosa es posible (Heath, 2015).

La suprema importancia del estilo es algo a lo que vuelve una y otra vez. Creía vivir en una época en la que no era posible crear grandes sujetos, como el Quijote o los personajes de

Shakespeare que no era un hombre, era un continente; contenía multitudes enteras de hombres, paisajes enteros. Los escritores como él no se preocupan por el estilo: son poderosos a pesar de todos sus defectos y gracias a ellos. El propio Flaubert es famoso por la lucha con cada frase, por el tiempo que le llevó orquestar y terminar una escena.

La prosa de *Madame Bovary* depende, para muchos de sus efectos más sorprendentes, de su fiel interpretación de las cosas. Flaubert le dijo a Louise que quería que su lector sintiera su mundo casi físicamente y que la emoción y el sentimiento de la novela están incrustados en las cosas, desde la tosca gorra de Charles en el primer capítulo, pasando por la delicada presentación de Emma de sus comidas, hasta sus regalos a Rodolphe (Lloyd, 2016).

(...) elle trouvait moyen d'offrir un plat coquet, s'entendait à poser sur des feuilles de vigne les pyramides de reines-claude, servait renversés les pots de confiture dans une assiette, et même elle parlait d'acheter des rince-bouche pour le dessert. (2019, p. 93)³⁶

Esta es una captura de Emma convirtiéndose en una imagen de delicadeza y elegancia doméstica, un poco absurdamente más allá de las limitaciones de ella y la situación social de su esposo Charles. Todo su mundo está imbuido de sus sensaciones: la experimentamos más intensamente a través de ellas, porque no piensa con claridad o bien en un lenguaje abstracto, sino solo con imágenes. Ocasionalmente, la elección de comparación de Flaubert conlleva una carga lírica. Aquí está su descripción de la visión de Emma de su jardín en invierno, cuando se ha aburrido y desilusionado. Ella está viendo un mundo invernal a través de ventanas muy escarchadas, cuya luz blanquecina permaneció invariable durante todo el día. Ella va al jardín:

La rosée avait laissé sur les choux des guipures d'argent avec des longs fils clairs qui s'étendaient de l'un à l'autre. On n'entendait pas d'oiseaux, tout semblait dormir, l'espallier couvert de paille et la vigne comme un grand serpent malade sous le chaperon du mur, où l'on voyait, en s'approchant, se trainer des cloportes à pattes nombreuses. (2019, p. 118)³⁷

³⁶ “(...) encontró la manera de ofrecer un plato bonito, se las arregló para poner pirámides de ciruelas verdes sobre hojas de parra, sirvió tarros de mermelada boca abajo en un plato, y hasta habló de comprar enjuagues bucales para el postre” (Traducción propia).

³⁷ El rocío había dejado filamentos plateados en las coles, con largos y pálidos hilos que se extendían de una a otra. No se oía ningún pájaro, todo parecía dormido, la espallera cubierta de paja y la enredadera como una gran serpiente enfermiza bajo el remate del muro, donde se veían, al acercarse, cochinillas con numerosas patas arrastrándose” (Traducción propia).

Esta es una imagen visual clara de un lugar, pero está cargada con el hastío de Emma y su forma de ver. Las cosas han adquirido adornos de encaje plateado del romance. La idea de paraíso queda excluida de este lugar real. La vida es sólo una vida, no la Vida Verdadera, y se identifica indistintamente con la serpiente, que está enferma. Roban la atención los colores del libro como lo hacen las sensaciones de Emma y del lector.

La ironía es fundamental en la arquitectura de *Madame Bovary*. Emma Bovary es el nombre dado por Flaubert para la irónica cadena de sentimientos y estados de ánimo contradictorios, las actitudes conflictivas que él le ha impuesto. Emma aprovecha la mayor parte de sus oportunidades para el romance, pero sus oportunidades no tienen por qué haber aparecido necesariamente en la forma de Rodolphe o Léon; ella habría encontrado otros si estos no hubieran estado a mano. Ninguno de los eventos importa realmente por sí mismo; podrían haber sucedido de manera diferente. Ninguno de ellos es indispensable como es. Los sucesos, por tanto, las excursiones de Emma a Rouen, sus paseos por el bosque, sus una o dos aventuras memorables en el mundo, son sólo la forma en que Flaubert cuenta su tema, de hacer que cuente a la vista. No son en sí mismo lo que tiene que decir, simplemente lo ilustran.

Emma no es una creación unificada. Flaubert la sacrifica por la tesis que representa y propone el mismo lector de igual modo (Todorov, 2009). Su difícil situación se aplica a muchos otros sujetos, que como los jóvenes alemanes que leyeron *Las penas del joven Werther* de Goethe, han escuchado y han sido seducidos por el rechazo a las consideraciones y el carácter del neoclasicismo, en respuesta a la Revolución Industrial y el desencanto de los valores; estos sujetos como Emma tomaron fuego en la búsqueda romántica de la felicidad que añoraban encontrar en la naturaleza, pero terminaron fulminados por la misma intensidad de sus sentidos. En las multitudes apasionadas que abarrotan palacios cinematográficos, Emma tiene a sus homólogos actuales, la pantalla cinematográfica y las canciones en la radio, llenando para ellos todas las pasiones imposibles que Emma Bovary no logró obtener. El tema de Flaubert, a saber, que la búsqueda de la felicidad no puede realizarse en el mundo de la experiencia cotidiana, es un tema de validez occidental en *le long dix^e siècle*. El mundo, no menos que el de Emma Bovary, está dividido por la misma trágica disparidad entre el sueño interno y la realidad externa. Nosotros, me atrevo a decir, también somos traicionados por la realidad a cada paso.

El logro de Flaubert es, de común acuerdo, un logro en técnica. Su originalidad es el método que ha diseñado, y es a través de estas innovaciones técnicas que se define su parentesco con Henry James y Joseph Conrad. Es el método de descripción irónico o indirecto de Flaubert lo que lo coloca en el primer lugar entre los innovadores técnicos. A veces pensaba que, después de todo, éste era el momento más feliz de su vida, la luna de miel, como la llamaba la gente. Para saborear toda su dulzura, habría sido necesario sin duda volar a esas tierras de nombres sonoros donde los días posteriores al matrimonio están llenos de la pereza más suave. En sillas de posta detrás de cortinas de seda azul para cabalgar lentamente por caminos empinados, escuchando el canto del postillón resonado por las montañas, junto con las campanas de las cabras y el sonido amortiguado de una cascada; al atardecer, a orillas de golfos para respirar el perfume de los limoneros; luego, por la noche, en las terrazas de las villas de arriba, de la mano para mirar las estrellas, haciendo planes para el futuro. Le parecía que ciertos lugares de la tierra debían traer felicidad, como una planta peculiar del suelo, y que no puede prosperar en otros lugares. ¿Por qué no podía asomarse a los balcones de las casas de campo toscana vestida en un abrigo de terciopelo, bebiendo vino tinto con un marido, o consagrar su melancolía en una cabaña escocesa?

El estado de ánimo de Emma se desarrolla y se define –desde la exaltación simbolizada en la *lune de miel* hasta el anhelo nostálgico, pasando a la tristeza– mediante una serie de imágenes que son la fórmula de la emoción particular. Con la palabra clave *lune de miel*, que para Emma connota un vago sentimiento de felicidad, su conciencia del mundo real termina y comienza su ensoñación. La evocación de Flaubert de un complejo de sentimientos mediante un conjunto de imágenes es el método de Conrad en *El corazón de las tinieblas*: la atmósfera en esa historia es engendrada por una estructura de impresiones sensoriales que objetivan el ambiente y la retienen para que las personas lectoras participen.

2.2.1 Les deux bouquets de Fleurs Séchées

La publicación de *Madame Bovary* hizo que Flaubert fuera juzgado por atentado contra la moralidad pública y religiosa. El comportamiento audaz de Emma Bovary conmocionó a la sociedad francesa del siglo XIX. Flaubert no ofreció una moralidad de compromiso y adaptación a su protagonista femenina (LaCapra, 2018). Emma, hasta el trágico final de su vida, no siente ningún

escrúpulo por su prodigalidad y aventuras extramatrimoniales. Flaubert no era feminista; para él todos los movimientos progresistas eran formas de ilusión romántica. Sin embargo, él criticaba las formas en que los hombres circunscribían la vida de las mujeres. La novela, de manera encubierta, debate otros temas como la feminidad eterna y las políticas sexuales, que fueron destacados en la segunda mitad del siglo XX por pensadoras feministas como Simone de Beauvoir y Françoise d'Eaubonne.

La situación de Emma es precaria en la Francia del siglo XIX, donde los hombres eran efectivamente libres de ser adúlteros fuera de sus hogares y las mujeres enfrentaban severos castigos y encarcelamiento si lo hacían. Amanda Rooks (2014), nos recuerda que los padres y los maridos eran los guardianes de las mujeres y éstas debían ser esposas y madres virtuosas. Las mujeres no tenían un papel positivo que desempeñar y estaban restringidas a los confines de la casa y el jardín. El código civil napoleónico había transformado el matrimonio de un sacramento esencialmente religioso en un contrato legal en el que la autoridad recaía en adelante en el marido. La conducta de Emma Bovary está en desacuerdo con estos códigos de la estructura de la sociedad centrada en el hombre.

Nuestra heroína es indiferente ante las reduccionistas definiciones de mujer concebidas por el patriarcado (Butler, 2015; Segato, 2010). Emma, por supuesto, no es un personaje particularmente tímido y no conceptualiza su dilema en estos términos. Sin embargo, ella se resiste activamente a la posición que se le ha asignado y actúa de tal manera que perturba las categorías estables de esposa y madre. La primera línea en que se nos presenta a Emma es ilustrativa a este respecto:

(...) tandis que la servante déchirait des draps pour faire des bandes, et que mademoiselle Emma tâchait à coudre des coussinets. Comme elle fut longtemps avant de trouver son étui, son père s'impacienta ; elle ne répondit rien ; mais, tout en cousant, elle se piquait les doigts, qu'elle portait ensuite à sa bouche pour les sucer. (2019, pp. 61-62)³⁸

Podemos observar su falta de interés en el mantenimiento de la casa. Se espera que Emma, siendo la única hija de Monsieur Rouault, se haga cargo de la granja, pero lo encuentra aburrido y

³⁸ “(...) mientras la criada rasgaba sábanas para hacer tiras, y la señorita Emma intentaba coser almohadillas. Como tardó en encontrar su costurero, su padre se impacientó; ella no dijo nada; pero mientras cosía se pinchó los dedos, que luego se llevó a la boca para chupar” (Traducción propia).

agobiante. Flaubert proporciona a Emma atributos tales como una apariencia elegante, refinamiento y buena educación que hacen que ella frustre las expectativas de su padre y esposo. Emma no traiciona ni una sola característica de la hija de un granjero y parece absolutamente natural ya que no le gusta el ambiente de *la France profonde* que no le sienta bien.

La ideología patriarcal, o en palabras de Segato (2010), el mandato de la masculinidad, exige que la mujer sea prisionera de la vida doméstica por parte de los hombres, que a su vez están obligados a tomar tributo de ellas, que por medio de extorsión, se transfiere lo tomado de la posición femenina a la masculina. Cualquiera que sea su entidad, ya sea madre, hermana, esposa o hija, tiene que comportarse de cierta manera definida por las relaciones de poder de género basadas en la desigualdad, y solo después de interiorizar estos códigos de conducta predeterminados será llamada una buena mujer. Además, para ser llamada una mujer ideal, se requiere que haga grandes sacrificios que pueden incluir comprometer su autoestima, aplastar sus deseos y anhelos, abandonar su posición y negarse a expresarse. Esta es la posición de la mujer en una sociedad patriarcal. El mito del eterno femenino intenta atrapar a la mujer en un ideal imposible al negar su individualidad y libertad, como se ilustra en *El segundo sexo* por Simone De Beauvoir (2017), frente a las existencias dispersas, contingentes y múltiples de las mujeres, el pensamiento mítico se opone al Eterno femenino único e inmutable. El mismo título de la novela –*Madame Bovary*– es suficiente para demostrar cómo el individuo está alienado en la sociedad patriarcal y perpetuadora de mitos de la Francia del siglo XIX. La individualidad de Emma se desvanece en su título como mujer casada, **Madame Bovary**.

Dos elementos contrastantes se destacan particularmente en la novela: la lealtad inquebrantable de Charles hacia su esposa y la furia sin límites de Emma y su deseo de destruir a su esposo y todo lo que él representa. ¿Qué la lleva a una ira tan absoluta?

Charles realmente no daña a Emma; simplemente la aburre y decepciona sus aspiraciones sociales. Si se intenta comprender la furia demoníaca que mueve a Emma, parecería más sensato que se dirigiera a su amante, Rodolphe, quien al fin y al cabo la seduce, engaña, defrauda, abandona y humilla con cruel indiferencia. Aunque se derrumba después de que él la deja y experimenta vergüenza, humillación y culpa, casi no siente ira hacia su traicionero amante. Los pensamientos de venganza y represalia contra él no ocupan su mente. De hecho, tras su recuperación, su ira,

desprecio y venganza hacia su esposo se volvieron cada vez más violentos, lo que resultó en su suicidio y, como consecuencia, en la muerte de él por depresión.

Para darle sentido la insatisfacción y la infelicidad crónica de Emma, a menudo se han invocado los efectos socioculturales embrutecedores de la vida en *la France profonde* del siglo XIX (Lloyd, 2016; Vargas Llosa, 2011). Sin embargo, dados sus antecedentes y su tiempo y lugar, la posición de Emma no es típica (Beaune, 2008). No cocina, ni limpia, ni cuida a su hija, y está exenta de prácticamente todas las responsabilidades del hogar. Libre para ir y venir cuando le plazca, podría perseguir intereses intelectuales y estéticos si así lo deseara, su esposo le sería útil para lograrlo en su posición de mujer. Pero a medida que avanza la novela, se ve que Emma no está motivada para tales actividades y, en cambio, solo piensa en vengarse de Charles.

La infelicidad de Emma con Charles comienza casi inmediatamente después de su boda. Flaubert describe a Charles como alguien sin color, aburrido, fácilmente manipulable, alguien que sin darse cuenta organiza su propia humillación. Por todo eso, Charles ama a su esposa profunda y fielmente, se enorgullece de sus escasos logros y parece ser un practicante de medicina dedicado, aunque limitado. Pero ella pensaba en su embarazo que

Un homme, au contraire, ne devait-il pas tout connaître, exceller en des activités multiples, vous initier aux énergies de la passion, aux raffinements de la vie, à tous les mystères ? Mais il n'enseignait rien, celui-là, ne savait rien, ne souhaitait rien. Il la croyait heureuse ; et elle lui en voulait de ce calme si bien assis, de cette pesanteur sereine, du bonheur même qu'elle lui donnait. (2019, p. 92)³⁹

El embarazo de Emma trae otra carga sobre su alma. El deseo de Emma de tener un hijo puede ser la consecuencia de darse cuenta de la mezquindad de la existencia de una mujer en su sociedad. A menudo piensa en la libertad de sus días de infancia que ha perdido gradualmente al convertirse en esposa virgen. Emma está convencida de que los hombres son absolutamente libres para extraer todo tipo de placer en la vida y, por lo tanto, quiere un chico que tenga el poder de disfrutar la vida que a ella le falta. Además, esta convicción de Emma se fortalece con el paso del

³⁹ “Un hombre, por el contrario, debería saberlo todo, destacar en múltiples actividades, iniciarte en las energías de la pasión, en los refinamientos de la vida, en todos los misterios... Pero no enseñaba nada, no sabía nada, no deseaba nada. Él la creía feliz; y a ella le molestaba esta calma, esta serena gravedad, la misma felicidad que le daba” (Traducción propia).

tiempo. La experiencia que acumula de sus relaciones con Léon y Rodolphe solo genera frustración en su vida.

La tendencia de Emma a socavar y destruir a su marido comienza durante un fin de semana en la Vaubyessard, un castillo donde la pareja asiste a un baile. En efecto, los eventos de ese fin de semana esbozan en un abrir y cerrar de ojos a la forma en que Emma agrede a Charles. En el ambiente suntuoso del castillo, rodeada de mujeres sofisticadas y elegantemente vestidas y hombres fuertes, seguros de sí mismos y aristocráticos, Emma se siente inferior y envidiosa. Aunque sutilmente, dirige su ira hacia Charles en una variedad de actos degradantes.

A primera vista, esta es una perspectiva sorprendente para una mujer, es decir, una mujer que anhela que un hombre la inicie en nuevas experiencias, especialmente porque él representa la posibilidad de ser un sujeto moderno, libre e individual como lo logra Edmond por medio de su fortuna y de su vínculo al mandato masculino. En efecto, ella aísla al margen a su esposo: su posibilidad de ser moderna bajo esta perspectiva. Más tarde, ella va a las mesas de juego, donde otros hombres juegan al *whist*.⁴⁰ No puede unirse a ellos, porque no sabe cómo jugar y porque no tiene el dinero para igualar sus apuestas. Mientras deambula impotente, en el castillo donde descubre la riqueza, el mundo del dinero y la opulencia (Lipovetsky & Elyette, 2008), Emma acepta una invitación para bailar con otro hombre, presagio simbólico de su futura infidelidad. Debe ser consciente de su propia hostilidad al haberle prohibido bailar a Charles, al sorprenderse de que este sabía bailar y advirtiéndole que se burlarían de él, sobre todo porque ella misma es una novata en esta actividad, pero trata de explicar su comportamiento afirmando que no es apropiado que un médico baile, una explicación de su actuar bastante llamativa.

Más tarde, cuando se viste para la cena, atraído por lo bien que se ve Emma con su vestido color azafrán pálido, Charles intenta besarla. Ella lo empuja y dice: “Laisse-moi! (...), tu me chiffonnes”⁴¹ (2019, p. 102), revelando una sensación significativa, aunque menor, de estarle causando un mal. En un incidente particularmente revelador, Charles encuentra un estuche elegante, adornado con un escudo de armas, de camino a casa después de su fin de semana en el

⁴⁰ Juego de mesa con cartas extendido en Francia durante el siglo XIX, y que posteriormente es reemplazado por el bridge.

⁴¹ “¡Déjame en paz! (...), me estás desordenando” (Traducción propia).

castillo. “Il y a même deux cigares dedans”, dice, “ce sera pour ce soir, après dîner”⁴² (2019, p. 108)

“Tu fumes donc ?”⁴³ Emma exige, en el mismo espíritu que antes desafió su deseo de bailar. Más tarde, cuando él intenta fumar, ella dice que se iba a hacer mal y la novela continúa describiendo que, fiel a su estilo, Charles dejó el cigarro y corrió para tomar un trago de agua fría. “Emma, saisissant le porte-cigares, le jeta vivement au fond de l'armoire”⁴⁴ (2019, p. 109). Un vistazo previo a su naciente patrón de robo. “Souvent, lorsque Charles était sorti, elle allait prendre dans l'armoire, entre les plis du linge où elle l'avait laissé, le porte-cigares en soie verte”⁴⁵ (2019, p. 110). Emma atesora la caja de cigarros de seda por el resto de su corta vida. Mientras que la connotación fálica del cigarro –arma de terror biopolítico– requiere que pensemos que este objeto está infectado de un significado cultural masculino (Preciado, 2008), además podemos notar que su atractivo olfativo está en línea con el concepto de introyección, el proceso de cumplir una fantasía inconsciente, impuesta por Flaubert, de adquirir e incorporar la posesión de un poderoso falo inhalándolo, una técnica de resistencia para los cuerpos que han sido asignados como bio-mujeres, sabiendo que es posible verificarse en el género dominante (De Beauvoir, 2017; Segato, 2010).

Cuando Charles y Emma llegan a casa, la cena está lejos de estar lista. Emma queda de mal humor, de modo que cuando su ama de llaves, Nastasie, responde, la despide en el acto. Flaubert deja bastante claro que este poco de hostilidad estaba realmente dirigida a Charles. Nastasie, se nos explica en la novela, ha estado particularmente cerca de él, y él tiene un afecto recíproco por ella. Se describe que le hizo compañía en muchas noches solitarias antes de su matrimonio con Emma. De hecho, ella fue su primera paciente, su primera conocida en el pueblo. Cuando Charles le pregunta a Emma: “Est-ce que tu l'as renvoyée pour tout de bon?”⁴⁶, ella responde desafiante y deliberadamente: “Oui. Qui m'en empêche ?” (2019, p. 108).

Desde el comienzo de su aventura con Rodolphe, el rico terrateniente que la seduce, Emma se comporta de una manera calculada para disminuir la imagen de Charles en la comunidad. En la

⁴² “Incluso hay dos cigarros en él” “será para esta noche, después de la cena” (Traducción propia).

⁴³ “¿Así que tú fumas?” (Traducción propia).

⁴⁴ “Emma cogió el estuche de cigarros y lo tiró al fondo del armario” (Traducción propia).

⁴⁵ “A menudo, cuando Charles estaba fuera, iba al armario y recogía el estuche de cigarros de seda verde entre los pliegues de lino donde lo había dejado” (Traducción propia).

⁴⁶ “¿La has despedido para siempre?” (Traducción propia).

escena de *Les Comices Agricoles*, pasea abiertamente con Rodolphe, apoyando cómodamente la mano en su brazo. Podríamos especular que muchas personas en la ciudad esa noche deben haber advertido la imagen de un Charles engañado. De hecho, al comenzar la aventura, la emoción más fuerte de Emma es la venganza: “D’ailleurs, Emma éprouvait une satisfaction de vengeance. N’avait-elle pas assez souffert ! Mais elle triomphait maintenant, et l’amour, si longtemps contenu, jaillissait tout entier avec des bouillonnements joyeux. Elle le savourait sans remords, sans inquiétude, sans trouble”⁴⁷ (2019, pp. 232-233). Sin embargo, no está claro en una primera lectura de la obra, exactamente por qué Emma busca venganza. Es cierto que Charles, aunque amable y generoso, es un fastidioso insufrible, pero ser aburrido es un delito de falta de conducta, a diferencia de los actos de mala conducta. ¿De qué manera la ha lastimado?

Sugiero que la fantasía idílica de haber sido robada de sus propias expectativas, o mejor, de su destino, como leyó en sus novelas, explica la creciente ferocidad de la determinación de Emma de destruir a Charles. Racionaliza su comportamiento al considerar que “Une femme qui s’était imposé de si grands sacrifices pouvait bien se passer des fantaisies”⁴⁸ (2019, p. 188). De esta manera, justifica un patrón de gasto improductivo, hundiéndose en una deuda abrumadora a través de la compra de libros, ropa, adornos personales, decoraciones para el hogar, cosas que podrían mejorar su imagen de muchas maneras, pero para las cuales ella no tiene ningún uso. Una vez adquiridas, se descartan rápidamente. Incluso mientras se prepara para dejar a Charles, Emma continúa ordenando material decorativo para el hogar. Queda claro que su objetivo es gastar el dinero de su esposo. No es la autocomplacencia, sino la venganza lo que alimenta su extravagancia incontrolable. Sin embargo, como compensación por su pérdida, los bienes materiales nunca resultan suficientes para Emma (Lipovetsky & Elyette, 2008).

Cuando supuestamente María Antonieta dijo “Qu’ils mangent de la brioche”, fue vista como una adicta al lujo cuyo gasto fuera de control irritaba a los pobres y desafortunados franceses. Se ha producido una revolución donde las personas en el mundo se han enriquecido. El lujo ya no está en las manos de los reyes y reinas de Francia, sino en el fenómeno de la mercantilización de la vida cotidiana del cual pudimos ver, que Edmond, por pertenecer a la clase de hombre pudo tomar

⁴⁷ “Además, Emma sintió una satisfacción de venganza. ¿No ha sufrido lo suficiente? Pero ahora estaba triunfante, y el amor que había sido retenido durante tanto tiempo brotó con un alegre burbujeo. Lo saboreó sin remordimientos, sin ansiedad, sin problemas” (Traducción propia).

⁴⁸ “Una mujer que se había impuesto tan grandes sacrificios bien podía prescindir de las fantasías” (Traducción propia).

ventaja (Lipovetsky & Elyette, 2008; Segato, 2010). En el siglo XIX en Francia, con una mayor afluencia, el lujo fue un género difuso que ya no era del dominio exclusivo de la élite. Cada vez más fueron los consumidores, el nuevo sujeto moderno, que aparecían en escena a medida que los antiguos valores de la tradición y la nobleza se volvían menos importantes. Emma, al igual que Edmond, disfrutaron de más comodidad material en comparación con sus generaciones anteriores, lo que resulta en una tendencia de cambio cultural para la realización personal y la aspiración a través de la experiencia de un emprendimiento burgués. Por lo tanto, es que concebimos en este contexto que el lujo se trata cada vez más de la experiencia y la autenticidad, más que del valor monetario en sí mismo. Esto no quiere decir que el lujo tenga que ver con el estatus o su valor de compra, pero el lujo, es más que un valor monetario por sí solo. De hecho, me atrevo a decir que el lujo va de la mano con estos otros dos conceptos de la mano. Este enfoque en la aspiración y la experiencia significa un mayor énfasis en la transformación personal a través, por ejemplo, del bienestar y los viajes. Significa que los sujetos quieren mejorar su vida. Pero como vimos también en *El Conde de Monte Cristo*, solo aquellos que hagan parte de la clase de los hombres, como lo fue Edmond, lo logran.

Es por esto a pesar de que Emma y Edmond canten la nación disonantemente, lo hacen de manera diferente por aquello que son atravesados. Cada uno se acogió a la ciudad, donde los sujetos armónicos podían desarrollar a actividades nuevas para que hicieran uso de su capacidad de desarrollar su riqueza, no heredada como lo era en la aristocracia, y acceder las libertades –de movimiento, de matrimonio, de comercio– protegidas por estatutos que da el Estado, pero solo Edmond las tiene al poder desposeer, expropiar a otros –en su vendetta–, pero Emma, por su parte, debe ceder su *pouvoir être* –si es que en algún momento tuvo la opción de dar su poder como don, más bien este fue arrebatado– a Charles, para tener un vistazo de estas libertades. La posible realización de Edmond como un sujeto moderno y cosmopolita, que iba en contra de la aristocracia en caída y el nacionalismo, contrasta fuertemente con el deseo de Emma de poder hacerlo, pero que encuentra imposible por su hacer mujer, solo pudiera haberlo hecho en términos masculinos. ¿Qué tipo de posibilidades de ser existen para Emma?

Emma, sujeta a las imposibilidades que tiene una mujer blanca de clase media, busca diferentes maneras para salir de esto. Al oír de la propuesta de Homais para realizarle la cirugía experimental a Hippolyte, ella crea un escenario en su mente donde su esposo podría respetar a su

esposo al ganar fama con este procedimiento quirúrgico. Emma, al no poder obtener una salida de la clase media, intenta escalar social y económicamente por medio de su esposo, “[Charles] Bovary se chargeait même de fournir la machine pour l'opération. Emma avait eu l'idée de cette générosité ; et Charles y consentit, se disant au fond du cœur que sa femme était un ange”⁴⁹ (2019, p. 247). Emma ve en su esposo un medio para sus fines. El matrimonio le otorga la posibilidad de acceder a sus anhelos por asociación a este hombre. Si logra tener fe en un inepto, ¿qué tan difícil podría ser direccionarlo a la buena vida y los placeres profanos de París?

Como por castigo divino de su pasada virtud, los planes de Emma se desvanecen con el fracaso de la operación. La estupidez de Charles le dan plena justificación para llevar a cabo su aventura sin ningún tinte de recriminación en su corazón.

Por otro lado, veamos a Homais, el apotecario de Yonville, que tiene sus propias razones para sugerir esta cirugía a Charles. No podemos que su presencia quede en el trasfondo de la obra; hay una completa identidad entre su función como personaje y su función como representante de un tipo. Representa el nuevo espíritu de clase media y la perspectiva “progresista”. El intelecto de Homais es limitado y tiene poca educación, pero es pretencioso e inflado de autoestima. Su discurso consiste en clichés y verdades a medias, y demuestra todas las limitaciones y prejuicios de la nueva burguesía. Por ejemplo, es un agnóstico declarado y exponente de Voltaire, pero es temeroso y supersticioso ante la muerte. Además, es cobarde e irresponsable, como nos lo presenta Flaubert después de la operación de Hippolyte, y aunque profesa principios igualitarios, él mismo es consciente de su clase social y económica.

Para muchos, el lujo a menudo no se logra mediante la acumulación de múltiples bienes, sino mediante la compra de un artículo especial en particular. Hay muchos que aspiran a acceder a bienes y experiencias que normalmente no aparecerían en el consumo diario. Un ejemplo podría ser el hachís en *El Conde De Monte Cristo* o el cigarro en *Madame Bovary*. Cada sujeto, en estos casos, extrae la sensación de que al menos una pequeña dosis de lujo se toma como un derecho de nacimiento por parte de la masa de consumidores y que millones están preparados para mejorar la calidad en lugar de acumular cantidad (Lipovetsky & Elyette, 2008). La característica impulsa la

⁴⁹ “[Charles] Bovary se comprometía incluso de correr los gastos del aparato para la operación. Este rasgo generoso fue idea de Emma, y Charles accedió a ello gustoso, reconociendo en el fondo de su corazón que su mujer era un ángel” (Traducción propia).

evolución de la democratización del lujo: todos nos sentimos menos motivados por lo ordinario. La calidad verificable de “autenticidad” juega un papel cada vez más importante dentro de las expectativas del consumidor decimonónico francés. Simplemente no está particularmente de moda presumir a favor de lo bonito y lo caro, como si eso fuera colectivamente garante de un resultado de lujo. No solo en el mercado francés, las recesiones económicas han fortalecido el instinto maximizado que no es posible comprender con una perspectiva de economía restringida: la voluntad de tomarse el tiempo para analizar lo necesario para consumir y hacer. El despilfarro de Emma que disparó su visita en la Vaubyessard no puede ser vista como una operación de la producción y el uso de las riquezas aislable de las actividades terrestres, que ella se suscriba a revistas dedicadas a mujeres y a eventos de la alta sociedad.

Algo particular en el caso de Emma, a contraste de Edmond, es lo que Lipovetsky junto a Roux (2008) identificaron como la feminización del lujo, donde el lujo ha pasado de sus trofeos masculinos y símbolos de estatus hacia la experiencia y la indulgencia que Flaubert describe con perfecta ironía en su heroína. Quizás se pueda atribuir al creciente poder adquisitivo de las mujeres en la sociedad europea de pleno siglo XIX, impulsando mercados de lujo como el bienestar, la ropa y el turismo utilizados siniestramente por Monsieur Lheureux para seducir a Emma, objetos en los que ella cree con fervor profundo, son su derecho y terminan siendo su perdición (Latour, 1992).

En su lectura freudiana, Mario Vargas Llosa (2011) enfatizó las aspiraciones e identificación masculinas de Emma, que debajo de su feminidad se escondía un varón decidido y de voluntad fuerte, categorizando así conductas disidentes para una mujer para la época como una lucha interna que este autor describe de una manera que enciende varias alarmas. En el fondo, e ignorando las connotaciones falocráticas de este autor –que perpetra la dominación simbólica y política del falo en la cultura occidental–, podemos ver que en su intimidad, a Emma le gustaría, no ser un hombre como Llosa sugiere –pues esto no se nos es revelado tácitamente, y debido a esto estaríamos haciendo un mal en asumirlo, debemos es tomar para nuestro análisis lo dicho por nuestra heroína en su ficción como parte esencial de la obra– acceder a los beneficios que implica pertenecer a la clase de hombre (Hyde, 2019; Lee Utley, 2021; Segato, 2010; Williams, 2007). No obstante, tanto Llosa como el mismo Flaubert, desde sus papeles bajo el mandato de la masculinidad (Segato, 2010), proporcionaron argumentos que nos pueden servir para evidenciar, por otro lado, que es lo que implica los deseos de Emma teniendo en cuenta el contexto de *le long*

xix^e siècle en que vivió; repleto de limitaciones de agenciamiento que ella tenía en su rol de sujeto feminizado a comparación de las libertades y posibilidades de ser que podían gozar los sujetos masculinizados de su alrededor (Butler, 2015; Weber, 2007). Claramente ella deseaba las mismas oportunidades que ellos –su ansiedad, disociación, desordenes alimentarios, inconformidad, sentimientos confusos e inseguridad en quien se es y entre otras cosas, no son muestras de un “varón escondido” como lo dice en su discurso intelectualista sobre la lucha política que se estaba dando en Emma, como un sujeto autoidentificado –en la pluma fálica de Flaubert– como mujer, en la Francia decimonónica. Es una limitación de empatía humana cuando estamos intentando entender lo que otra persona está sintiendo, lo mejor que podamos hacer es proyectar nuestros sentimientos en ellos, y a veces, eso es una tergiversación, a veces, otras personas experimentan cosas que nosotros nunca hemos experimentado, a lo cual le tenemos que inventar explicaciones sobre porque no se comportan como pensamos que deberían hacerlo. En este caso, nos habla más sobre como aun pasados casi dos décadas de la publicación de *Madame Bovary* seguimos haciendo una lectura de la obra bajo el mandato masculino, aplicando los mismos tropos retóricos misóginos que son usados para atacar a los hombres trans en defensa de las bio-mujeres (Halberstam, 2018).

Asimismo, la maternidad, que, en el imaginario de Emma, y su base social, es considerado la experiencia más codiciada y hermosa en la vida de una mujer casada, resulta ser un asunto decepcionante para ella. Es Charles quien se emociona al saber que Emma está embarazada; ella permanece indiferente. Emma está extremadamente disgustada por el nacimiento de una hija, ya que esperaba desesperadamente un hijo, como vimos anteriormente. Carece del instinto maternal y deja a su hija, Berthe, principalmente al cuidado de su sirvienta, y apenas tiene tiempo para alimentarla. A veces, Emma es cruel con Berthe hasta el punto de ser una madrastra típica de los cuentos folk europeos. Después de su separación de Léon, en un ataque de molestia, empuja a Berthe y la pequeña niña sufre heridas. Lo que se define como “instinto de una madre” está ausente en Emma.

La repentina contundencia y la rapidez de decisión de Emma se consideran cualidades de los hombres creados para la acción. En una de sus reuniones clandestinas con Rodolphe en su casa, Emma escucha el sonido de pasos que se acercan en el callejón y susurra a Rodolphe:

“–On vient ! dit-elle.

Il souffla la lumière.

–As-tu tes pistolets ?

–Pourquoi ?

–Mais... pour te défendre, reprit Emma”⁵⁰ (2019, p. 240)

Aquí, una mujer convencional había tratado de esconderse y dejar que su amante hiciera algún acto de valentía para defenderse. Pero Rodolphe se sorprende al ver la valentía de Emma, que no se rige únicamente por su corazón. En Emma se encuentra una fusión mística de razón y pasión que se adjudica como propia, bajo el mandato de la masculinidad presente en *le long xix^e siècle*, de los hombres.

Aparte de eso, Emma tenía un impulso ilimitado de dominar y seducir. Charles nunca se atrevió a objetar la forma en que Emma gastaba el dinero y se esforzaba por llevar una vida lujosa que sus ingresos moderados apenas le permitían. Charles se vuelve extremadamente impotente cuando Emma se enoja con él por no haber podido curar la pierna lisiada de uno de sus pacientes llamado Hippolyte. Ella lo deja destrozado emocionalmente cuando necesita desesperadamente consuelo. Además, regaña a Charles por estar impaciente porque llega tarde a casa y, por lo tanto, le arrebató el permiso para disfrutar de sus aventuras sin restricciones.

A medida que la aventura de Emma con Rodolphe se vuelve más atrevida e imprudente en su categoría de mujer, los signos de sus anhelos, que se encuentran en movimiento desde la esfera masculina, se vuelven cada vez más manifiestos, incluso extendiéndose a ella con un cigarro en la boca. Además, tan pronto como nota cualquier debilidad en un hombre, inmediatamente toma el control y lo obliga a asumir una actitud pasiva, una inversión de roles que representan el género como sustancia intercambiable, que se aplica con respecto a Charles, Léon e incluso Rodolphe. Emma desea liberarse de la imagen de la mujer tradicional intentando complementar las limitaciones patriarcales imaginadas de varias maneras, convirtiéndose en una voz disonante en el pequeño pueblo de Yonville.

2.2.2 Nous sommes ennuyés, nous sommes les Érinyes

⁵⁰ “-Alguien viene- dijo ella / [Rodolphe] apagó la luz. / -¿Tienes tus pistolas? / -¿Para qué? / -Pues... para defenderte -replicó Emma” (Traducción propia).

La novela comienza con una descripción de la vida de un hombre llamado Charles Bovary. Flaubert lo describe como un estudiante torpe y mediocre. Al crecer, Charles era considerado normal y olvidable: “C’était un garçon de tempérament modéré, qui jouait aux récréations, travaillait à l’étude, écoutant en classe, dormant bien au dortoir, mangeant bien au réfectoire”⁵¹ (2019, p. 54). Charles fue un hombre pasivo, siempre dominado por las mujeres de su vida, comenzando por su madre, luego su primera esposa y luego su segunda esposa, Emma Rouault, la protagonista de esta novela.

Una vez que muere su primera esposa, Charles decide pedirle la mano al padre de Emma. Ya casados, la insatisfacción de Emma comienza a tomar forma de inmediato:

Avant qu'elle se mariât, elle avait cru avoir de l'amour ; mais le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour n'étant pas venu, il fallait qu'elle se fût trompée, songeait-elle. Et Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de félicité, de passion et d'ivresse, qui lui avaient paru si beaux dans les livres.⁵² (2019, p. 84)

Para Emma, estas expectativas románticas adquiridas como ávida lectora se aplacan temporalmente cuando ella y Charles son invitados a un baile en el castillo la Vaubyessard. En el baile, Emma finalmente prueba cómo sería una vida no mediocre; sin embargo, una vez que termina, se siente vacía y añora esa experiencia nuevamente (Lipovetsky & Elyette, 2008). Flaubert explica: “Son voyage à la Vaubyessard avait fait un trou dans sa vie, à la manière de ces grandes crevasses qu'un orage, en une seule nuit, creuse quelquefois dans les montagnes”⁵³ (2019, p. 109). Después de esto, los pensamientos sobre el baile y el hombre con quien bailaba, el Vizconde, estuvieron constantemente en la mente de ella.

Es en este punto en el que Emma comienza a irritarse con Charles, principalmente por su propio descontento. Deja los pasatiempos que alguna vez encontró interesantes y lamenta constantemente que, para ella, nunca pasa nada. Debido a la “mala salud” de Emma, Charles decide trasladarse a otra ciudad, pensando que podría mejorar su “condición”. Se mudan a Yonville, donde

⁵¹ “Era un chico de temperamento moderado, que jugaba en el recreo, trabajaba en las horas de estudio, escuchaba en clase, dormía bien en el dormitorio, comía bien en el refectorio” (Traducción propia)

⁵² “Antes de casarse había creído que tenía amor, pero la felicidad que debería haber resultado de ese amor no había llegado, así que debía estar equivocada, pensó. Y Emma trató de averiguar qué significaban en la vida las palabras de felicidad, pasión y embriaguez, que habían parecido tan hermosas en los libros” (Traducción propia).

⁵³ “Su viaje al Vaubyessard había hecho un agujero en su vida, a la manera de esas grandes grietas que una tormenta, en una sola noche, cava a veces en las montañas” (Traducción propia).

descubre que está embarazada y da a luz a una niña, para su consternación. “[Emma] souhaitait un fils; il serait fort et brun, elle l'appellerait Georges; et cette idée d'avoir pour enfant un mâle était comme la revanche en espoir de toutes ses impuissances passées”⁵⁴ (2019, p. 146). En este pasaje tan revelador podemos apreciar las imposibilidades que su género le adjudica, como desde su misma percepción, los hombres eran libres y las mujeres, al contrario, dependían de otro masculinizado para tan siquiera existir, eran consideradas personas en cuanto a sus relaciones con hombres, por medio de ellos se les validaba.

Emma Bovary, aburrida de vivir con un hombre mediocre en una provincia de *la France profonde*, sueña con París. Ella quiere la vida de las ciudades, con sus oportunidades ilimitadas para emociones profundas y sensaciones emocionantes (Flaubert, 2019; Sennett, 1994). En cambio, está atrapada en la pequeña ciudad de Yonville, que es tan aburrida como suena, con un hombre que no está interesado en el teatro, que no sabe nadar, esgrimir o disparar. Y quién no puede hacerla reír como sus hombres de los libros. Emma, se muestra como una escapista que descuida sus deberes por delirios románticos que cultivó al leer demasiada ficción romántica y revistas de moda. La hace inmoral e irreligiosa y además resulta en el deterioro de su vida marital, su actuar y su presentación en escena que, incomoda a los demás. De esta manera, Emma es la única responsable de su destrucción. Esta puede ser la intención manifiesta de Flaubert, pero hay pasajes en la novela que presentan una imagen diferente, una voz disonante de su base social. La rutina diaria de Charles es suficiente para consternar a una esposa recién casada. Durante todo el día cabalgaba por el campo tratando a sus pacientes y Emma se quedaba sola sin nadie alrededor para compartir sus sentimientos. Para contrarrestar esta soledad se permitía leer novelas y revistas. Charles a menudo regresaba a casa tarde en la noche en un ambiente reconfortante, una mesa de comedor exquisitamente puesta para él y una esposa encantadora y atractivamente vestida preparada para impartir un toque relajante a su alma cansada. Pero para decepción de Emma, después de haber cenado, Charles se dormía de inmediato.

En Yonville conoce a Léon Dupuis, quien termina siendo su amigo íntimo, debido a sus intereses similares. Al poco tiempo de conocerse, tienen conversaciones vagas en las que cada nuevo tema que surge resulta ser un aspecto más de un núcleo de sentimientos compartidos. Léon

⁵⁴ “[Emma] deseaba un hijo; sería fuerte y moreno, lo llamaría Georges; y esta idea de tener un hijo varón era como la venganza en esperanza de toda su impotencia pasada” (Traducción propia).

y Emma se unen en particular por su amor compartido por la lectura: “Vous est-il arrivé parfois”, le pregunta él, “de rencontrer dans un livre une idée vague que l'on a eue, quelque image obscurcie qui revient de loin, et comme l'exposition entière de votre sentiment le plus délié?”⁵⁵ (2019, p. 140). Flaubert escribe sobre su relación: “Ainsi s'établit entre eux une sorte d'association, un commerce continuel de livres et de romances; M. Bovary, peu jaloux, ne s'en étonnait pas”⁵⁶ (2019, p. 159).

Madame Bovary es, entre otras cosas, una novela sobre la experiencia de leer novelas. León está reflejando la experiencia leernos a nosotros mismos, haciéndonos sentir, junto con Emma, reconocidos en nuestra lectura. “J'ai éprouvé cela” (2019, p. 140), pensamos, leemos precisamente por eso: para tener absolutamente expresado nuestro sentimiento más sutil. Ya sea “C'est pourquoi, (...) [nous] aim[ons] surtout les poètes” como León, “[nous] trouv[ons] les vers plus tendres que la prose, et qu'ils Font bien mieux pleurer”⁵⁷ (2019, p. 140); o, por el contrario, como Emma, que “[nous] ador[ons] les histories qui se suivent tout d'une haleine, où l'on a peur”⁵⁸ (2019, pp. 140-141). Emma quiere ser reconocida por Charles. Y lee sus novelas románticas no porque se reconozca tácitamente en ellas –estas mujeres de sus libros llevan vidas genuinamente exóticas–⁵⁹ sino porque reconoce sus deseos a través de ellas. Aprovechan lo que ella quiere. Lo lírico está tirando de lo mundano.

Luego es seducida por un libertino aristocrático llamado Rodolphe Boulanger. Y tras su primer beso, recuerda a “(...) les héroïnes des livres qu'elle avait lus, et la légion lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de sœurs qui la charmaient”⁶⁰ (2019, p. 232). Ciertamente, “Elle devenait elle-même comme une partie véritable de ces

⁵⁵ “¿Alguna vez”, pregunta él, “se ha topado con una vaga idea en un libro, alguna oscura imagen que viene de lejos, y como toda la exposición de su más delicado sentimiento?” (Traducción propia).

⁵⁶ “Así se estableció entre ellos una especie de asociación, un continuo comercio de libros y romances; M. Bovary, poco celoso, no se sorprendió” (Traducción propia).

⁵⁷ “Por eso, (...) [amamos] a los poetas por encima de todo”, como León, “[encontramos] los versos más tediosos que la prosa, y que hacen llorar mucho mejor” (Traducción propia).

⁵⁸ “[nos] encantan las historias que se suceden rápidamente, en las que tienes miedo” (Traducción propia).

⁵⁹ Emma comenta en esta misma conversación que odia a los héroes comunes y a los sentimientos moderados, como los que hay en la naturaleza.

⁶⁰ “(...) las heroínas de los libros que había leído, y la legión lírica de estas mujeres adúlteras comenzó a cantar en su memoria con voces de hermana que le encantaron” (Traducción propia).

imaginations et réalisait la longue rêverie de sa jeunesse, en se considérant dans ce type d'amoureuse qu'elle avait tant envié"⁶¹ (2019, p. 232).

Estas descripciones parecen tan afectadas que invitan al lector a cuestionar la autenticidad de los sentimientos de Emma. Rodolphe también desconfía de sus súplicas de amor. Estamos asombrados por esta tensión entre las encantadoras fantasías de Emma y la devastadora simpleza que la rodea, lo cual hace que su idealismo parezca escaso.

Sin embargo, no es difícil encontrar evidencia en el texto para corroborar el punto de que Charles actúa como un catalizador para empujar a Emma a tener una relación con Rodolphe. Pero el error de Charles se ve ensombrecido por los caprichos de Emma. Él, a pesar de toda su irreflexión, se ha retratado como una víctima inocente de la acción de Emma. Pero, él es tan responsable de incurrir en sufrimientos y problemas en su familia como lo es Emma.

Cuando Rodolphe ofrece inicialmente prestarle a Emma un caballo para montar, ella rechaza la oferta. Pero es Charles quien insiste fuertemente en que ella acepte. No sólo esto, sino que también le pide a Rodolphe que gestione el tiempo de viaje según la conveniencia de este último. Esta resulta ser una oportunidad de oro para un libertino como Rodolphe que juega bien su rol. Así, Charles se convierte en cómplice de iniciar la infidelidad de Emma. Hay que tener en cuenta, además, que la clásica fantasía masculina dicta la imaginación de los hombres para poner a las mujeres siempre en una situación vulnerable (Lloyd, 2016).

Una vez que Charles la cuida hasta que recupera la salud, se encuentran con León en la ópera. Aquí es donde comienza su segundo romance con su antiguo amigo; sin embargo, en este caso, León corresponde a su amor. Eventualmente, esta relación también termina. A lo largo de la novela, Emma llena a sus amantes y a sí misma con regalos y acumula una gran cantidad de deudas. Emma no puede pagar el dinero que debe y pide ayuda a sus antiguos amantes, pero no recibe nada. Desesperada, toma arsénico y se suicida. Flaubert escribe sobre su suicidio: "Elle en avait fini, songeait-elle, avec toutes les trahisons, les bassesses et les innombrables convoitises qui la torturent"⁶² (2019, p. 411). Su muerte lenta y agonizante afectó mucho a Charles, quien la amó durante toda la novela. Así como Flaubert había comenzado la novela con el comienzo de la vida

⁶¹ "Ella misma se convirtió en parte real de estas imaginaciones y realizó el largo ensueño de su juventud, viéndose a sí misma en el tipo de amante que tanto había envidiado" (Traducción propia).

⁶² "Ya ha terminado, pensó, con todas las traiciones, las bajezas y las innumerables lujurias que la torturan" (Traducción propia).

de Charles, terminó la novela con la muerte de Charles, pero no antes de que él haya descubierto cartas y otras pruebas de los amantes de Emma.

La segunda vez que ella se encuentra con León, puede verse como otro ejemplo de su aburrición que la lleva a la venganza. Se vuelve cada vez más derrochadora en sus gastos y, por lo demás, indiscreta en su comportamiento. Ella intenta destruir a León como lo hizo con Charles; su hostilidad se dirige hacia todos los hombres con los que se involucra. Ella trata de poner a León en conflicto con su empleador, incluso sugiriendo que robe de la empresa y le dé el dinero. Ella dicta cómo debe vestirse y qué tipo de barba debe tener. Ella degrada los muebles de su habitación y ridiculiza su hábito de robar centavos. La colocación de León en la posición con atributos feminizados aquí ilustra la maleabilidad y fluidez en la que el género no es más que una constitución de características dicotómicas que se pueden trasladar entre sujetos; solo es real en la medida en que se hace su performance (Borland, 2017; Butler, 2015; Segato, 2010).

En su propio estado vegetal, Emma tiene hambre de inmediatez sensorial, asocia una vida rica en sentidos con un lugar exótico en otro lugar, y su deseo se ve frustrado por la recurrencia del aburrimiento. A lo largo de la novela, aprendemos que la imaginación de Emma se construye a partir de las novelas sentimentales, los cuentos románticos y las revistas de moda que lee. Al consumir estas narrativas, interioriza un imaginario popular orientalista con cierta lógica espacial (Said, 2019). Este alejamiento de las cosas próximas de Emma, como si la cercanía fuera en sí misma un signo de vulgaridad, manifiesta el sentimiento de ella de que sólo la lejanía dota a los objetos de encanto. Vive en un limbo oscuro entre dos mundos vibrantes. Por un lado, está París “(...) avec le bruit des rues, le bourdonnement des théâtres et les clartés du bal, elles avaient des existences où le cœur se dilate, où les sens s'épanouissent”⁶³ (2019, p. 96) y por el otro está “Oriente” en donde se podía buscar experiencias que no estuvieran bajo el entramado de obligaciones molestas para un europeo en busca de aventura, que Said ha citado como evidencia de las fantasías orientalistas de Emma. Nuestra protagonista interpreta su aburrimiento como un accidente geográfico: “Elle confondait, dans son désir, les sensualités du luxe avec les joies du cœur, l'élégance des habitudes et les délicatesses du sentiment. Ne fallait-il pas à l'amour, comme

⁶³ “(...) con el ruido de las calles, el bullicio de los teatros y el brillo del baile, tenían existencias donde el corazón se expande, donde los sentidos florecen” (Traducción propia).

aux plantes indiennes, des terrains préparés, une température particulière?”⁶⁴ (2019, p. 113). Los pensamientos de Emma muestran sus deseos de ser nutrida por su entorno, codifica un deseo de lujo y pereza, antídotos de una valorización burguesa del trabajo y la productividad, legitimados por un imaginario romántico orientalista.

Siempre hay una fuerza gravitacional cínica debajo del lirismo de la prosa de Flaubert; todo es devuelto a la tierra. Rodolphe se aburre de Emma, que “(...) ressemblait à toutes les maîtresses; et le charme de la nouveauté, peu à peu tombant comme un vêtement, laissait voir à nu l'éternelle monotonie de la passion, qui a toujours les mêmes formes et le même langage”⁶⁵ (2019, p. 265).

Es la imaginación violenta de Emma Bovary a manera de la figura de *Érinnye* la que, entre otras cosas, la desarma. Flaubert ingeniosamente, nos demuestra que su deseo de escapar de la Normandía de *la France profonde* no tiene sentido: las fantasías románticas que anhela son tan descorazonadoras como la vida aburrida que lleva. Aunque el mismo autor odiaba el realismo, también es conocido que igualmente despreciaba la falsa marca de idealismo que es una burla vacía en la actualidad (Heath, 2015). Rechazó el encanto seductor de Oriente y volvió de buena gana a lo conocido; odiaba Normandía, pero la alternativa no era mejor (Lloyd, 2016). Como hombre, al menos tenía mayor libertad para viajar que su protagonista: es física y materialmente libre. Pero, como Emma, estaba atrapado espiritual y moralmente a el canto armónico de la nación francesa (Butler & Spivak, 2015; Clive, 1988).

Esto es lo que esencialmente todos los novelistas pretenden hacer: presentar simultáneamente el mundo tal como es y el mundo como los personajes quieren que sea. Dumas y Flaubert lograron esto porque estaban muy disgustados con la realidad, pero el intento de transfigurarla por completo los agotó.

⁶⁴ “Confundió, en su deseo, las sensualidades del lujo con las alegrías del corazón, la elegancia de las costumbres y las delicadezas del sentimiento. El amor no necesita, como las plantas indias, un suelo preparado, una temperatura particular” (Traducción propia).

⁶⁵ “(...) se parecía a todas las amantes; y el encanto de la novedad, cayendo poco a poco como un vestido, dejaba al desnudo la eterna monotonía de la pasión, que tiene siempre las mismas formas y el mismo lenguaje” (Traducción propia).

3 Vendetta

En su descripción del deseo de Emma y el aburrimiento posterior, la novela critica los clichés y estereotipos del discurso orientalista popular del siglo XIX, reflejando las experiencias de alienación sensorial y aburrimiento descritas en las notas de viaje de Flaubert. El retrato de Emma como el misterioso doble de la viajera emerge en su mayor deseo por todas las cosas remotas y exóticas y su disgusto por todas las cosas cercanas. Además, Flaubert hace uso del escenario que Emma encuentra tan banal, la campaña francesa, para reubicar sus percepciones sensoriales reunidas en Egipto. Reformular estas descripciones de su experiencia perceptiva las elimina del registro problemático del cuaderno de viaje y evita que se conviertan en una “copia” o un eco acrítico.

En contraste, la máscara de Conde de Monte Cristo de Edmond es un tropo del superhéroe de la literatura francesa y, de hecho, occidental. Fantásticamente rico, experto en todas las armas, medicinas, venenos e inversiones financieras; habla varios idiomas y dialectos del Mediterráneo, en particular árabe, napolitano y, maltés. En casa con pachás, papas, sultanes y reyes, se asocia con la misma facilidad con bandidos italianos y contrabandistas del Mediterráneo. Tiene sirvientes musulmanes y una hermosa princesa greco-oriental como su esclava y pupila. Un maestro del disfraz, temido y admirado por todos, tiene una voluntad indomable con un autocontrol ejemplar. En sus poderes sobrehumanos y su espectacular ascenso, Monte Cristo se parece al mismo Napoleón: el forastero corso convertido en emperador de los franceses.

Al no referirse exclusivamente al francés estandarizado de la capital –incluso mientras escribe en él– e incluir lo que ahora consideramos lenguas minoritarias, Dumas nos recuerda que las lenguas del centro y la periferia no eran estables dentro de una Europa emergente de Estados-nación. Monte Cristo nos presenta una Europa fragmentada que se cristaliza en torno a dos estados clave, –Francia e Inglaterra, el más estable políticamente de los dos durante el siglo XIX. Existe un ideal nacional en países como Italia sin el aparato oficial y la legitimidad de un estado unificado. De hecho, el campo italiano nos presenta pastores, sociedad pastoril y resolución de conflictos por medio de la vendetta. Es un lugar donde los campesinos tienden su ropa a secar sobre las ruinas romanas, sin darse cuenta o sin darse cuenta de su importancia como “patrimonio nacional”. Los

estados europeos, incluso los antiguos imperiales, están en proceso de cambio, conquistados por otras potencias europeas.

El Conde parece moverse libremente entre lo lícito y lo ilícito, las élites de la sociedad y su escoria, algo que solo puede desear. En una Europa sacudida por la revolución y la intriga política, prevalece el bandolerismo y las mercancías de contrabando recorren el Mediterráneo, pasando de contrabando entre archipiélagos insulares, evadiendo a los funcionarios. Políticamente vulnerables, las fronteras del estado están menos protegidas; el Conde de Monte Cristo es el héroe a quien Emma envidia, puede desembarcar en cualquier puerto o isla deshabitada, evadiendo a los oficiales de aduana y moviéndose libremente. A través de todo, Francia y, especialmente París, sigue siendo considerado el pináculo de la vida civilizada en ambas historias.

Más allá de lo geográfico, Oriente existe también en los elementos fantásticos asociados a *las Mil y Una Noches* a los que se alude constantemente en sus relatos, entre los que se encuentran la tinta invisible; una improbable y desesperada fuga de prisión en la bolsa para cadáveres de su recluso fallecido; tesoro ilimitado escondido en una gruta de una isla deshabitada; fantasías inducidas por drogas que borran el límite entre lo real y lo imaginado; circulación de artículos de lujo de contrabando; bailes reales; rescates no esperados; personas que emergen de compartimentos ocultos dentro de las paredes; y los muchos vestidos de lujo, que Emma desea y Edmond posee.

El orientalismo en las dos novelas funciona con disfraces y oposiciones. Casi todos los capítulos resuenan con ironía dramática, amenazando con un posible cambio de suerte de Emma y Edmond, a la vez que otros sujetos con los que se topan que se han ganado su posición por medios ilícitos o innobles. La trama recuerda a los lectores que los individuos como Homais y Morcerf, que son socialmente prominentes, actúan como guardianes del statu quo son en realidad los usurpadores cuyas fortunas deben derroscarse.

Sus respectivos planes de venganza, diseñados para cada uno de los individuos exitosos pero culpables, representa aspectos de la sociedad y las instituciones de Europa Occidental; estas son las huellas y los mecanismos del imperio. Como develamos anteriormente, estas son interpretaciones alegóricas, aunque ambivalentes: Villefort y Charles representan la ley, Danglars y Binet el sistema económico, Fernand y Guillaumin son el ejército y las instituciones gubernamentales. Realmente, creo que Emma aprobaría los métodos que utiliza Edmond para llevar a cada uno de los personajes a su desaparición y desearía haber podido hacer algo

comparable. Este mecanismo que empleó Edmond es algo que es clave para comprender la mecánica del imperialismo europeo en el siglo XIX, ya que se utilizó para poner especialmente a los estados del norte de África bajo el control francés/europeo.

Más que confrontar y condenar la violencia directamente, Dumas y Flaubert nos presentan una política de la estética disfrazada de ornamentos. Incluso los muebles de las habitaciones, los objetos de decoración y de consumo los conecta con una realidad política (imperial). La dominación imperial hace circular los productos coloniales, potenciando y diversificando el mercado metropolitano. Ambos autores entran en gran detalle sobre el mobiliario y las mercancías preciadas: como vimos con Emma y Edmond, el estilo y el gusto también son políticos. Los productos del imperio se difundieron ilícitamente, especialmente como artículos de lujo. Estas mercancías comerciadas a través de canales oficiales estatales o redes de contrabando dan forma a los gustos e impulsan el deseo de las clases altas, pero también disfrazan las relaciones de dominación. Las conexiones con el imperio incluían también a Europa, ya que es Napoleón quien principalmente rehace Europa con sus conquistas.

En estas obras se incrustan estereotipos orientalistas en la historia, pero no se “naturalizan”, incluso si los personajes lo hacen. A través de los personajes, se da uso de los estereotipos como contrastes irónicos para una crítica cultural que equipara los opuestos y los reverses como instrumentos en la trama de la venganza y el tema del ajuste de cuentas moral. Pretendiendo compartir estereotipos y jugando con sus conceptos civilizatorios, Emma y Edmond desarman a sus víctimas, calmando sus sospechas para ganar su aceptación, solo para sorprenderlas con una comparación irónica invertida.

Tanto el Conde como la Madame, con diferentes medios culturales y con fines históricos muy diferentes, demuestran que las fuerzas de la autoridad social y la alteridad pueden emerger en estrategias de significación desplazadas, incluso disonantes. Esto no les impide ser representativos en un sentido político, aunque sugiere que los puestos de autoridad son en sí mismos parte de un proceso de identificación ambivalente. De hecho, el ejercicio del poder puede ser tanto políticamente eficaz como psíquicamente afectivo porque su liminalidad discursiva puede proporcionar un mayor margen para la negociación y la maniobra estratégica (Zahra, 2010). Es precisamente al leer entre estas fronteras del espacio-nación que nos fue posible ver cómo el folk llega a construirse dentro de una gama de discursos como un movimiento narrativo no unilineal.

Las personas no son simplemente hechos históricos o partes de un cuerpo político patriótico. Son también una compleja estrategia retórica de referencia social donde la pretensión de ser representativos provoca una crisis dentro del proceso de significación y dirección discursiva. Tenemos entonces un territorio cultural en disputa donde el pueblo debe ser pensado en un doble tiempo; las personas como los “objetos” históricos de una pedagogía nacionalista, que otorga al discurso una autoridad que se basa en el origen o acontecimiento histórico previo al sujeto. Las personas son también los “sujetos” de un proceso de significación que debe borrar cualquier presencia previa u originaria de folk-nación para demostrar las estrategias vivo del pueblo como ese proceso continuo por el cual la vida nacional es redimida y significada como un proceso repetitivo y reproductivo de su *savoir-faire* (Beller, 2012; Butler & Spivak, 2015; Hobsbawm, 2013).

Los retazos, parches y harapos de la vida cotidiana, que tanto han sido desacreditados como objetos de análisis de la antropología, deben convertirse repetidamente en los signos de una cultura nacional, mientras que el acto mismo de la representación narrativa interpela a un círculo creciente de sujetos nacionales. En la producción de la nación como narración hay una escisión entre la temporalidad continuista y acumulativa de lo pedagógico y la estrategia repetitiva y recursiva de lo performativo. Es a través de este proceso de escisión que la ambivalencia conceptual de la sociedad francesa decimonónica se convierte en el lugar de escritura de la nación.

La tensión entre la ficción y el folk que hemos identificado en el discurso de la nación convierte la referencia a un pueblo –desde cualquier posición política o cultural que se haga– en un problema de saber que acecha lo simbólico en la formación de la autoridad social. El juego ficticio del folk no es ni el principio ni el final de la narrativa nacional; representan la vanguardia entre los poderes totalizadores de lo social y las fuerzas que significan la dirección más específica de intereses e identidades contenciosas y desiguales dentro de la población. El sistema signifiante ambivalente del espacio-nación participa en una génesis más general de la ideología en las comunidades imaginadas que Anderson ha descrito tan sugerentemente.

El discurso ideológico que estamos examinando no tiene seguro; se vuelve vulnerable por su intento de hacer visible el lugar desde el cual la relación social sería concebible –tanto pensable como creable– por su incapacidad para definir este lugar sin dejar aparecer su contingencia, sin condenarse a deslizarse de una posición a otra. Esto sin que, por ello, se manifieste la inestabilidad

de un orden que se pretende elevar a la categoría de esencia la tarea ideológica de generalización implícita del saber y de homogeneización implícita de la experiencia podría desmoronarse frente a el calvario insoportable del derrumbamiento de la certeza, de la vacilación de las representaciones del discurso y como resultado de la escisión del sujeto.

¿Cómo concebimos la “escisión” del sujeto nacional? ¿Cómo articulamos las diferencias culturales dentro de esta vacilación de la ideología en la que también participa el discurso nacional, deslizándose ambivalentemente de una posición enunciativa a otra? Lo que viene a ser representado en ese “tiempo” ingobernable de la cultura nacional, que Bajtín (2009) supera en su lectura de Goethe, Ernest Gellner (2013) lo asocia con los harapos y parches de la vida cotidiana, Said (2019) lo describe como la energía no secuencial de la memoria histórica vivida y la subjetividad. Pero, ¿cuáles pueden ser los efectos culturales y políticos de la liminalidad de la nación, los márgenes de la modernidad, que no pueden ser significados sin las temporalidades narrativas de la escisión, la ambivalencia y la vacilación?

Los imaginarios del folk fundan su autoridad narrativa en una tradición de la comunidad francesa como un momento de devenir designado por sí mismo, encapsulado en una sucesión de momentos históricos que representa una eternidad producida por la autogeneración. El performativo interviene en la soberanía de la autogeneración de la nación al proyectar una sombra entre el pueblo como “imagen” y su significación como signo diferenciador del yo. En lugar de la polaridad de una nación prefigurativa que se genera a sí misma y otras naciones extrínsecas, el performativo introduce una temporalidad del “entre” a través de la “brecha” o “vacío” del significante que puntúa la diferencia lingüística. La frontera que marca la ipseidad de la nación interrumpe el tiempo como mecanismo de la producción nacional con un espacio de representación que amenaza la división binaria con su diferencia. El yo en disidencia de la nación, alienado de su eterna autogeneración, se convierte en una forma liminal de representación social: un espacio que está internamente marcado por la diferencia cultural y las historias heterogéneas de pueblos en pugna, autoridades antagónicas y lugares culturales tensos.

Esta diseminación no es simplemente un ejercicio teórico de las contradicciones internas de la nación liberal moderna. La estructura de liminalidad cultural –dentro de la nación– sería una precondition esencial para un concepto como la distinción crucial de Williams (2007) entre prácticas residuales y emergentes en culturas opuestas que requieren, insiste, un modo de

explicación no metafísico, no subjetivista. Un espacio de significación cultural como el que he intentado abrir a través de la intervención de lo performativo cumpliría con esta importante condición previa. La figura liminal del espacio-nación aseguraría que ninguna ideología política pudiera reclamar una autoridad trascendente o metafísica para sí misma. Esto se debe a que el sujeto del discurso cultural, la agencia de un pueblo, está dividido en la ambivalencia discursiva que emerge en la disputa de la autoridad narrativa. Esta temporalidad disyuntiva de la nación nos proporcionó el marco temporal apropiado para representar esos significados y prácticas residuales y emergentes que Williams (2007) ubica en los márgenes de la experiencia contemporánea de la sociedad. Su designación depende de una especie de elipsis social; su poder transformador depende de que sean históricamente desplazados.

Como analizamos con las historias de Edmond y Emma, hay ciertas áreas, en ciertos períodos, prácticas y significados que no se alcanzan a incorporar a los imaginarios del sujeto nacional hegemónico francés del siglo XIX. Hay áreas de práctica y significado que, casi por definición por su propio carácter limitado, o en su profunda deformación, la cultura dominante es incapaz de reconocer en términos reales (Butler & Spivak, 2015).

Por un lado, Emma era una mujer de clase media que no soportaba la vida de clase media. Pasó toda su vida tratando de escapar de esta existencia de clase a través de sueños, amores y falsas pretensiones. Ella nos es presentada con una cualidad que los otros personajes no tienen. Tiene un sueño de vida que le permite buscar ideales y sentimientos más grandes de lo que es. Si bien estos ideales pueden ser superficiales, ella es consciente de que hay sentimientos más grandes que los que se encuentran en su entorno de clase media, su deseo es monstruoso en para *la France profonde*, pero realmente ella estaba tomando el papel de las *Érinnyes*. Y a pesar de sus infidelidades, no podía entregarse a la prostitución para solucionar su situación económica. Permaneció fiel a sus sueños y murió por sus sueños. Después de su segunda visita con Rodolphe, sintió que había sido traicionada nuevamente y sintió que solo en la muerte podría encontrar la paz y la realización que había estado buscando. Por lo tanto, trató de vivir de acuerdo con sus sueños y, cuando eso falló, murió por ellos sin comprometer nunca su visión de algo más grande que ella.

Por otro lado, Edmond, era un hombre de clase baja racialmente ambiguo. Después de catorce años de amargos encarcelamientos y penurias sufridas por quienes tenían poder sobre él, y tras una fuga muy audaz y milagrosa, logra descubrir el tesoro enterrado en la isla de Montecristo

que termina por comprar. Se convierte en el Conde de Monte Cristo y se dedica a convertirse en el *Ange vengeur* de Dios. El resto de su vida la pasa, al principio, realizando actos de bondad y caridad para las buenas personas que ha conocido. Luego dedica su vida a lograr la retribución de Dios contra las personas malvadas que fueron responsables de su encarcelamiento, con sus métodos únicos para llevar a cabo esta venganza, sus enemigos terminan por, durante los catorce años de prisión de Dantès, en personas muy poderosas y ricas.

Cuando sugerimos que el tema de nación debía ser incluido desde un análisis folklórico, una hermenéutica de lo mundano como diría Said, tomamos conciencia de que tal lectura desde la antropología solo podía hacerse ahora desde las fronteras liminales y ambivalentes que articulan los signos de la cultura nacional, como espacios de control o de abandono, de recogimiento y de olvido, de fuerza o de dependencia, de exclusividad o de compartir.

Las contra narrativas de la nación, esas voces disidentes que vimos encarnadas con sujetos de la ficción, que continuamente evocan y borran sus fronteras totalizadoras, tanto reales como conceptuales, perturban esas maniobras ideológicas a través de las cuales las comunidades imaginadas adquieren identidades esencialistas. Como hemos argumentado, la unidad política de la nación consiste en un continuo desplazamiento de su espacio moderno irremediamente plural, delimitado por naciones diferentes, incluso hostiles, en un espacio significante arcaico y mítico, que representa paradójicamente la territorialidad moderna de la nación, en la temporalidad patriótica y atávica del Tradicionalismo. Sencillamente, la diferencia del espacio vuelve como la igualdad del tiempo, convirtiendo el Territorio en Tradición, convirtiendo al folk en uno. El punto liminal de este desplazamiento ideológico es el cambio de la frontera espacial diferenciada, el “afuera”, al territorio temporal unificado de la Tradición. Esta forma de comprender con qué facilidad ese límite que asegura los límites cohesivos de la nación occidental puede convertirse imperceptiblemente en una liminalidad interna contenciosa que proporciona un lugar desde que hablar tanto de –y como– la minoría, el exilio, es marginal y emergente.

El problema es, por supuesto, que las identificaciones ambivalentes de identificación nacional ocupan el mismo espacio psíquico; y las proyecciones ficticias “hacia fuera” regresan para rondar y dividir el lugar desde el cual se hicieron. Mientras se mantenga un límite firme entre los territorios y se contenga la herida narcisista, la agresividad se proyectará sobre el Otro o el Afuera. ¿Pero y si, como hemos argumentado, el pueblo es la articulación de un desdoblamiento del canto

nacional? (Butler & Spivak, 2015) Emma y Edmond, como sujetos de la ideología moderna se escinden entre la imagen icónica de la autoridad y el movimiento del significante que produce la imagen, de manera que el “signo” de lo social está condenado a deslizarse incesantemente de una posición a otra. Es en este espacio de liminalidad, en la prueba insoportable del derrumbe de la certeza, que nos encontramos una vez más con las neurosis narcisistas del discurso nacional con el que nos topamos en un comienzo. La nación no es el signo de la modernidad bajo la cual se homogeneizan las diferencias culturales en la visión “horizontal” de la sociedad (Haraway, 2015). La nación francesa decimonónica revela, en su representación doble y vacilante, la etnografía de su propia historicidad y abre la posibilidad de otras narrativas del pueblo y su diferencia (Clifford, 2019; Geertz, 1985).

Algo que podemos ver en los bordes, pero aun así tiene bastante potencial por los silencios es como el carácter reaccionario de las novelas se captura en el personaje del Conde de Monte Cristo, que Dumas elaboró para ilustrar la búsqueda contradictoria de la venganza y la mujer perfecta que Flaubert mofo con Emma.

Las narrativas de venganza representan la masculinidad como un bien muy preciado que los sujetos adquieren a través de actos de violencia de represalia, exponiendo la naturaleza performativa del género en el que, la identidad es constituido por las mismas “expresiones” que se dice que son sus resultados (Butler, 2020). El *Ange vengeur*, en su papel de figura-artista que ejecuta una violencia mimética, llama la atención sobre su autoconstrucción: así como trama tramas, también fabrica su masculinidad a partir de la expropiación de los rasgos de las *Érinyes*. Sin embargo, mientras que la teatralidad tímida del vengador puede hacer que parezca autónomo y de autoría propia, desde otra perspectiva simplemente replica guiones culturales conservadores y roles de género. La performatividad, como ha comentado Butler, no es una elección radical ni un voluntarismo, sino más a menudo la repetición de normas de género opresivas y dolorosas, como los guardianes de un ideal conservador de masculinidad alineado con la represalia violenta. La venganza de Emma y Edmond, desde esta perspectiva, no es una forma liberadora de empoderamiento, sino un guion cultural represivo al que se espera que los hombres se adhieran a cualquier precio.

Hay oportunidades pragmáticas y beneficios bajo el mandato de la masculinidad para la auto-modelación vengativa, y la mayoría de los personajes masculinos discutidos en la colección

abrazan con entusiasmo la venganza. Como sujetos que fueron robados de algo que sentían que les era suyo bajo su ficción de la nación, Emma y Edmond ven en la venganza una forma de mejorar el estatus –a la misma manera que el sujeto burgués lo hacía– que con frecuencia coincidía admirablemente con los cálculos de la conveniencia, sirviendo a los intereses financieros y políticos de un sujeto, que en la ficción folk de Francia debía responder a la figura masculina. En estas dos novelas, la venganza no solo confirma la virilidad de Edmond y cumple con su obligación filial, sino que también presenta una renuncia de Emma a lo femenino, aquello que no le servía para sus intereses. La venganza también puede aliviar la sensación de impotencia y culpa del vengador: al transferir el dolor experimentado a otro, Emma y Edmond parecen cancelar la pérdida del pasado y, al mismo tiempo, se transforma del sufridor pasivo en el vengador activo. Ambos son buscadores del equilibrio psíquico, así como de la equivalencia ética”, contabilizando sus pérdidas como contadores cuidadosos y pagando el sufrimiento que han experimentado en especie.

La medida en que la venganza refuerza o socava el mandato masculino depende, en parte, del valor cultural que se le atribuye; su relación percibida con la justicia; y cómo el principio competitivo de la equidad se contrarresta con otros valores cooperativos como la compasión, el perdón, el autocontrol y la constancia. En general, los textos que promueven una visión positiva de la venganza también la ven como masculina, es por eso por lo que podemos simpatizar con las acciones que realiza Edmond, a la vez que reprimimos las de Emma. Las ideas de hombría y justicia estaban ligadas a las ideas de represalia, como es evidente en la gama de la palabra: *vengeance* y *châtiment* hasta *justice* y *affaire judiciaire*, y en *le long dix-neuvième siècle* se consideraba que las represalias son fundamentales para la masculinidad (Beaune, 2008; Butler, 2015; Segato, 2010). Las representaciones negativas de las mujeres vengadoras como monstruosas deslegitiman a las mujeres como vengadoras y, por lo tanto, contienen el potencial incendiario de la vendetta y la amenaza al conflicto entre familias.

Además de escribir un clásico de la literatura internacional, el propio Dumas es el sueño de un poscolonialista. Sus rasgos ambiguos no son casualidad en Edmond. En comparación con Emma, que solo podía moverse del mundo de *la France profonde*, de la provincia, gracias a su educación y presentarse con mucha más “clase” que la misma aristocracia, Edmond podía sobrepasar las posibilidades de ella; él no solo tenía una educación que le permitía hablar todos los idiomas, sino también el capital económico y pertenencia al mandato masculino para valerse por

sí mismo en cualquier sociedad, ya sea la cosmopolita París, el Medio Oriente islámico, el norte de África, entre los bandidos de Italia o en la Roma papal. Ambos conocían de las óperas, las obras de teatro y los pintores, pero Emma solo tuvo la oportunidad de disfrutarlas en compañía de un hombre. La colección de canicas de Edmond, como se llama a sus estatuas, es impecable, y en el campo de tiro puede convertir cualquier naipe numerado en un diez. Tal vez sea una pregunta complicada para los estudios culturales cómo, dados los antecedentes de Dumas, pudo permitir que su héroe poseyera varios esclavos y dar órdenes constantemente que espera que se obedezcan al minuto y sin la menor variación, algo que no cuestionamos a Flaubert irónicamente —¿podría ser que solo exigimos a sujetos que son atravesados por las relaciones de poder, no solo ser consientes y críticos de esto, sino también que actúen en consecuencia? De cualquier forma, las obras exponen la contradicción entre el mundo del honor pre-jurídico y el providencialismo cristiano que sustentó la trata mundial de esclavos.

Aunque no es obvio en la novela en sí, el comentario social de ambos autores es lo suficientemente directo para aquellos que saben mirar. Ilustra con un éxito sin precedentes la tesis de György Lukács (2010) que los rápidos cambios económicos y culturales en Francia entre en *le long dix^e siècle*, el período en el que se sitúan las obras, impidió el pleno desarrollo de una idea de progreso social que correspondería a Hegel, no a Dumas y a Flaubert, articular. Este teórico data la forma clásica de la novela histórica de la Revolución Francesa, las guerras revolucionarias y el ascenso y la caída de Napoleón, cuyos ejércitos masivos de ciudadanos regresaron a casa desde Rusia, Alemania, Italia y Egipto con, por primera vez, la realización de un objetivo más amplio de horizontes y que también formaban parte de la historia: ver en la historia algo que afecta profundamente su vida cotidiana y les concierne inmediatamente. Como ya vimos anteriormente, Francia vivió por transformaciones sociales. Es bastante obvio hasta qué punto la vida económica y cultural de todo el país se vio perturbada por los enormes cambios rápidamente sucesivos del período. El hábil complot de venganza del Conde, que en última instancia restringe, se basa de hecho en su reconocimiento del papel y las limitaciones del Capital: La inhumanidad del Capitalismo, el caos de la competencia, la destrucción de lo pequeño por lo grande, la degradación de la cultura. Por la transformación de todas las cosas en mercancías, todo esto se contrasta, de manera generalmente reaccionaria, con el idilio social de la Edad Media, visto como un período de

cooperación pacífica entre todas las clases, una época de transformación de la cultura menos afectado por los artefactos.

Fue debido a esta ficción folk falsamente idílica más que a un compromiso con el progreso humano que ni Flaubert y Dumas pudieran llegar a un acuerdo con Luis Napoleón y su régimen cada vez más reaccionario. Aunque estas obras entran y salen de la historia, no logra articular una defensa ideológica del progreso humano como la que ideó Hegel, que preservaría los logros de la Revolución Francesa como la base imperecedera del futuro desarrollo humano. En este sentido, las novelas presentan mucho más que un himno armónico de la nación que pide el Estado, nos presentan a los sujetos como más que solo una posibilidad de ser que se acomoda a la agenda política del Estado. A pesar que Emma y Edmond no comprendan del todo –aunque vislumbren los límites de sus cosmovisiones– dan cuenta que no es inútil la contradicción de que presentarse en el juego como sujetos de la nación francesa no los haga igual en el presente o incluso al futuro a quienes juegan a cantar armónicamente (Butler & Spivak, 2015).

El pueblo se vuelve pagano, disonante, incomoda en ese acto divulgativo de la narrativa social que hemos visto como el polo privilegiado de lo narrado, donde quien habla, lo hace desde el lugar del referente. Como narradores también son narrados. Y en cierto modo ella ya está contado, y lo que el narrador está contando no deshará que en otra parte esté contada.

Esta inversión o circulación narrativa, que está en el espíritu de nuestra división de folk, hace insostenible cualquier pretensión supremacista o nacionalista de dominio cultural, ya que la posición de control narrativo no es ni monocular ni monológica. El sujeto es aprehensible sólo en el pasaje entre decir/dicho, entre “aquí” y “en algún otro lugar”, y en esta doble escena la condición misma del conocimiento cultural es la alienación del sujeto. El significado de esta escisión narrativa del sujeto de identificación se confirma en la descripción de Lévi-Strauss del acto etnográfico. Lo etnográfico exige que el observador mismo sea parte de su observación y esto requiere que el campo del conocimiento –hecho social total– debe ser apropiado desde afuera como una cosa, pero como una cosa que comprende en sí misma el entendimiento subjetivo de los indígenas. La transposición de este proceso al lenguaje de la comprensión del forastero, esta entrada en el área de lo simbólico de la representación/significación, hace que el hecho social sea “tridimensional”. Porque la etnografía exige que el sujeto se divida en objeto y sujeto en el proceso de identificación de su campo de conocimiento; el objeto etnográfico está constituido a fuerza de la capacidad del

sujeto para la auto-objetivación indefinida –sin nunca abolirse completamente como sujeto– para proyectar fuera de sí mismo fragmentos cada vez más pequeños.

Una vez que se establece la liminalidad del espacio-nación, y su “diferencia” pasa de la frontera “afuera” a su finitud “adentro”, la amenaza de la diferencia cultural deja de ser un problema de “otras” personas. Se convierte en una cuestión de la alteridad del pueblo-como-uno. El sujeto nacional se escinde en la perspectiva etnográfica de la contemporaneidad de la cultura y proporciona tanto una posición teórica como una autoridad narrativa para las voces marginales o el discurso minoritario. Ya no necesitan dirigir sus estrategias de oposición a un horizonte que se concibe como horizontal y homogéneo, pues como lo dice Dussel y Segato (1994; 2010), encubrieron a ese otro con la pedagogía del mandato de la masculinidad.

Pasando de la identidad nacional al nacionalismo, muchos de los autores que hemos abordado han propuesto una amplia variedad de definiciones. Estos van desde individuos y grupos que actúan y piensan de manera que, si no están determinados principalmente por su relación con una nación, al menos están significativamente influenciados por ella hasta una ideología o religión política: un movimiento político que busca el poder estatal, un movimiento cultural en formación que permita el funcionamiento de las sociedades, un marco cognitivo moderno, un movimiento de renacimiento cultural e histórico, o una combinación de estos factores.

También podemos pensar en ella como la expresión política de la identidad nacional: la mayoría de las veces en el contexto de algún tipo de conflicto. Es en el contexto de las luchas por el poder para controlar los estados modernos que el nacionalismo tiene su potencial como fuerza política capaz de movilizar, coordinar y legitimar ciertas demandas de poder (Breuilly, 1993; Clive, 1988; Zahra, 2010). En nuestra interpretación, el carácter y la composición específica de cualquier ideología nacionalista en particular estarán determinados por la estructura del Estado al que se opone y estrechamente relacionados con el marco institucional dentro del cual tuvo lugar el conflicto. La gama de conflictos potenciales se pueden ampliar en los que puede surgir el nacionalismo en las bases sociales más allá de lo político, conflicto y radicalización: la rápida expansión de la producción capital y las disputas sobre la distribución; la democratización y competencia por el poder dentro de los estados representativos; nuevos niveles y diferentes tipos de intervención estatal; y una lenta transformación del sistema de estados europeos y las concepciones de las relaciones interestatales y la guerra.

En tales tiempos de cambio en los que las voces de Emma y Edmond resonaron, la modernización y el conflicto, las imágenes y mitologías nacionales demostraron ser particularmente poderosas, ya que la identificación con ellas generó identidades en cuyo nombre un gran número de personas han basado una amplia gama de comportamientos políticos, sociales, económicos y militares. Es el significado simbólico de las naciones y los resultados de la identidad nacional en términos de actividad política lo que tiene un interés particular en comparación con la literatura.

La ficción folk, como hemos visto, pudo ser instrumentalizada por sujetos nacionalistas, y sin duda fue promovido por los constructores de naciones que buscaban legitimidad de los imaginarios durante *le long dix^e siècle*, pero el crecimiento de la colección, la difusión y el interés general por la nación también lo podemos atribuir a otras causas. Aunque simplemente, también podría ser utilizado por otros grupos que también buscaban algún tipo de legitimidad, pero el este también era un objeto de estudio científico y una fascinación general para muchas de las clases cultas. Entre los ejemplos que exploramos en *El Conde de Monte Cristo* y *Madame Bovary* pudimos encontrar los más abiertamente políticos o religiosos, como la idealización del mundo campesino por parte de los republicanos que buscan llevar la “liberación” al estilo republicano al campo. Alternativamente, la ficción folk podría usarse para promover valores religiosos, como las discusiones entre el Abbé Bournisien, que estaba interesados principalmente en el mensaje moral de literatura religiosa, en lugar de la cultura particular de Yonville, en la que estaban situados. El sujeto, por lo tanto, adquirir nuevos niveles de significado, a menudo nacional, pero posiblemente también de otras formas.

Gran parte del trabajo realizado sobre los sujetos de la nación durante el siglo XIX no tenía ninguna intención abiertamente política y se emprendió debido a un puro interés romántico en la gente, o como parte de investigaciones científicas más amplias por parte de aquellos interesados en la sociología o la antropología como podrían entenderse a través del estudio de la ficción folk. En este sentido, la búsqueda de la autenticidad no tiene que ver principalmente con la legitimidad política, sino con la precisión científica, aunque las líneas entre estos dos a menudo han sido –y son aún– borrosas, ya que los individuos involucrados han tenido motivos mixtos.

Si bien ambas obras son entretenidas, son libros que presentan valores ambivalentes, casi subversivos para la época, más aún por los espectáculos de cuevas de tesoros escondidos, mercados

agrícolas, amores prohibidos y una Emma limitada que envidia a un Edmond todopoderoso que puede ver en la oscuridad y esconderse en muros, realzando la fantasía colectiva de que es posible una retribución satisfactoria y justa para el *hombre* común del mundo. Si salimos del marco narrativo e incluso entramos en la política de la biografía y el legado de los autores, estos libros son una venganza literaria que juegan con la ironía, su éxito y longevidad exigen la venganza efectiva más duradera.

3.1 Plus ça change, plus c'est la même chose

La crítica marxista ortodoxa, ha criticado a menudo la literatura popular por ser un opio, un escape para las masas aplastadas por un trabajo narcótico. Podemos ver cuánto resulta ineficaz este reproche aquí (Williams, 2007). La novela fomenta la iniciativa individual para corregir los males de la sociedad, y va más allá al proclamar la necesidad de la acción estatal.

La influyente, pero muy criticada, *Comunidades Imaginadas* (Anderson, 2016), sigue siendo indispensable para el trabajo de los críticos literarios, que tienden a abrazar su idea constructivista de que las identidades nacionales a menudo se imaginaban en formas virtuales y narrativas mucho antes de que se realizaran plenamente en términos políticos. Anderson no es, por supuesto, el único teórico importante que sostiene que los estados nacionales son ficciones o invenciones convenientes, pero es uno de los pocos que privilegia el capitalismo impreso, la lengua vernácula y la novela realista como central para la aparición del nacionalismo en su forma moderna.

Esta conexión entre nación y literatura, por natural e inevitable que parezca ahora es, sin embargo, una construcción histórica relativamente reciente. De acuerdo a como lo hemos presentado, la reacción cultural a una condición social y económica específica que es, como hemos percibido el juego en las bases sociales de la ficción folk (Bauman, 1971) de *El Conde de Monte Cristo* y *Madame Bovary* en la creación de sujetos que son disonantes –bajo diferentes tropos– al sujeto nacional de la Francia decimonónica. Aunque el objetivo de la etnografía –o, como vimos en nuestros términos empíricos, ficción folk– en muchos casos ha sido apoyar la integración social, mediante de su visión cosificada de la cultura. De hecho, como vimos, han contribuido a legitimar construcciones sociales que tienden a fortalecer las diferencias jerárquicas entre “nosotros” y

“ellos”. Que para nuestro análisis presento una paradoja que exigía una postura clara y crítica de nuestra parte.

La literatura, como hemos presentado por medio de estos dos casos –pensando en el juego de la ficción folk de la nación–, cojea, incluso se arrastra, detrás de acontecimientos. Esto es especialmente cierto en períodos de gran crisis social y de convulsión histórica como lo fue el siglo XIX. Algunos exigen que el escritor sea un profeta. Se le puede demandar que prevea lo que está por venir, no sólo para reflejar lo que ya ha llegado, incluyendo lo que el humano ya ha soñado, imaginado, construido en su propia cabeza, así como lo que ha sucedido en el sentido de acontecimientos objetivos reales que suceden. Examinando concretamente esta afirmación ¿qué es la profecía? Es la predicción, una conjetura basada en hechos. Si uno hace una profecía o una predicción sobre la base de una visión interna o como resultado de una investigación científica cercana, esa profecía o predicción no prueba nada. Es simplemente una declaración de probabilidad. Debe ser validado por la ocurrencia de los eventos que se predice. Además, es obvio que cuando se hace una predicción se debe basar esa predicción en la evidencia relevante. Por lo tanto, se pregunta: ¿es un poema lírico la manera adecuada de predecir los acontecimientos históricos? Si es así, ¿por qué no se eligieron poetas líricos como líderes de la nación francesa en el siglo XIX? Es el ejercicio de la inteligencia simple no confundir problemas. No se pide a los médicos, dentistas, científicos, políticos, mecánicos que confundan problemas; se pide solamente a los poetas para hacer esto.⁶⁶

Además, los que insisten en que el artista lleve el uniforme de una ideología, persisten en llamar a los artistas que se niegan a aceptar su demanda escépticos y cínicos. Por otro lado, a menudo usan las palabras “escéptico” y “cínico” como si fueran sinónimos. Estas palabras no tienen necesariamente el mismo significado.⁶⁷ Hay quienes se atreven a afirmar que el dudoso es escéptico y que el cínico no tiene fe. Es posible dudar, ser crítico, y todavía tener fe. Además, entonces no hay ninguna oposición necesaria entre el escepticismo y la fe. Sin un escepticismo que

⁶⁶ Aquí se ha discutido la profecía conjetural dentro del oficio etnográfico en términos de la predicción de eventos, que lamentablemente es común encontrar reducidos a los sujetos que cargan con la *poesía* de su comunidad. Aquellos que exigen que el poeta desempeñe el papel de profeta desde un punto de vista regresivamente cultural, basan su argumento en la concepción filosófica tradicional de la cognición como el único factor en el proceso del conocimiento. Suponen entonces que las intuiciones y las “intuiciones” del poeta constituyen una forma superior de conocimiento que la encarnada en el método científico. Desean sustituir al poeta por el teórico y analista político, y por el científico.

⁶⁷ No obstante, es común encontrarse que son usadas como sinónimos en el lenguaje cotidiano.

sea suficiente para permitir ser crítico con la evidencia, se tiene una fe que no tiene orden. Entonces se creará en algo sin saber por qué se cree. Asimismo, decir que un escritor es escéptico o cínico no necesariamente constituye un motivo válido para la crítica. ¿No había escepticismo, ni cinismo en Shakespeare? ¿No hay escepticismo en la *Biblia*? Tolstói era más que escéptico del capitalismo moderno y de la eficacia de la acción política; además, era un pacifista. Un pacifista es obviamente escéptico de la guerra. En términos generales, son los escritores realistas los que son llamados escépticos y cínicos. Quienes hacen esta acusación contra los realistas, sin embargo, no examinan lo que el escritor realista tiene que decir. No examinan la condición que describe. En muchos casos, el realista describe la injusticia, la miseria, la pobreza espiritual y material, ya que este ve el mundo sin filtros, es un ser trágico.

El mundo descrito por los realistas postmodernos no está libre de las condiciones que producen estos resultados. Pero si el autor trata de las condiciones que existen, si se atreve a recrear una imagen verdadera y reveladora de estas condiciones, de los patrones de destino de los personajes que son educados y viven en tales condiciones, es un escéptico, un cínico. El intento de decir la verdad de una manera precisa, concreta e intransigente es desmoralizador. ¿Y qué se propone como alternativa a esto? El consejo de escribir sobre la justicia, sobre la moralidad, sobre el heroísmo y sobre la grandeza en general de lo que es una cultura, es decir, en abstracto. Es suficiente afirmar muchos de estos argumentos. Incluso se vuelve embarazoso ser obligado a responder en detalle.

Aquel que ponga al autor en uniforme le tiene miedo. La exigencia de estos viene del miedo, no de la confianza, y no de la fe. Estos adjetivos, en el mundo moderno, no pueden prosperar sobre la base del control oficial. El único resultado de controlar oficialmente será silenciar, destruir, aplastar los talentos reales entre los investigadores y permitir que los que no son serios, los que no son verdaderamente talentosos, los que no tienen nada que decir, lleguen al frente. La noción que el escritor serio es un elemento importante en la desmoralización de una sociedad es insulto en su cara. Ninguna sociedad puede llegar a esta condición por unas cuantas obras. Si una sociedad está desmoralizada, las razones de haber llegado a ese punto van mucho más allá de la circulación de algunas publicaciones. El espía real, el saboteador real, el verdadero agente de los gobiernos enemigos, entre otros, no tienen tiempo y, por lo general, no tienen la sensibilidad, imaginación, inteligencia y trasfondo necesarios para crear una obra etnográfica, mucho menos una literaria. El

que hace tales cargos contra el interpretador de la realidad en manos de Hermes Trismegisto, los hace porque no se atreve a mirar las condiciones en la cara. Y ver las condiciones en el ventilador es precisamente lo que hace el escritor serio. En algunos casos, estas condiciones existen en la cultura en general; en otros casos estas condiciones están en la mente, en las emociones, en los sueños y en la conciencia del propio autor. En toda representación interpretativa seria hay verdad –discernimiento, de observaciones, verdad sobre las relaciones sociales del mundo, y/o verdad sobre la conciencia de los humanos. Y la verdad hará libres a los seres humanos estos, aunque pueda molestar al legislador crítico, al contrabandista ideológico, el ego del académico y la bandera del nacionalista.

Los etnógrafos están redescubriendo la otredad y la diferencia dentro de las culturas de Occidente (Clifford, 2019). Al reconocer en particular que toda versión de un “otro”, dondequiera que se encuentre, es también la construcción de un “yo” en expansión. Por eso debemos evaluar las historias propias. Esto significa no juzgar a otra cultura en función de la forma en que el autor entiende que es su propia cultura. Malinowski habló una vez de escribir sobre todos los aspectos de una cultura. Esto lo considero imposible. Así, al considerar verdades parciales también reconoce que al escribir una etnografía es imposible dar la historia completa de lo observado. Clifford también reconoció que las etnografías se encuentran en todo tipo de literatura, pero no únicamente en la escritura, vio la etnografía como una actividad textual híbrida: atraviesa géneros y disciplinas (2019). Ahora que hay una mejor comprensión de lo que él quiso decir con verdades parciales, ¿qué quiere decir con etnografía?

James Clifford (2019) creía que la etnografía se sitúa activamente entre poderosos sistemas de significado. Plantea sus preguntas en los límites de civilizaciones, culturas, clases, razas y géneros. La etnografía decodifica y recodifica, explicando los motivos del orden colectivo y la diversidad, la inclusión y la exclusión. Describe procesos de innovación y estructuración, y es en sí mismo parte de estas prácticas. Según este antropólogo, no existe una verdadera etnografía porque varía según la autoría. los que observan y son observados, e incluso en la forma en que el lector lo interpreta. Los códigos y convenciones sociales pueden ser restrictivos y expresivos, estructurados en torno a signos y símbolos. Por lo tanto, le corresponde al investigador descifrar la “verdad” detrás de su análisis-construido y cómo interpreta su significado.

El problema mayor que tuvimos en esta investigación es lo enunciado de lo que puede ser demostrado o encontrado, de lo cual se requieren pruebas y evidencias como parte de las conclusiones, que presenta otras posibilidades de análisis que se abren y no presentamos.

Las propias narrativas de las voces disonantes ofrecen a estos la oportunidad de afirmar su identidad dentro de un continuo de pasado y futuro, abierto a las complejidades y sensible a lo particular e idiosincrático (Minh-ha, 1989).

Hace ya casi tres siglos que John Milton escribió *Areopagítica*, una de las defensas más elocuentes de la libertad de investigación y libertad para el artista que jamás se ha escrito. Y Milton escribió que es casi tan bueno matar a un hombre como matar un buen libro: quien mata a un hombre mata a una criatura razonable, pero el que destruye un buen libro mata a la razón misma. Lo que Milton dijo está en el espíritu de la apología elocuente de Sócrates cuando él estuvo en juicio por su vida, pavimentación desmoralizó a la juventud de Atenas, y cuando declaró a sus jueces: que la vida no examinada no vale la pena vivir. Y, por esto, la literatura es uno de los medios más poderosos que el espíritu humano tiene para transformar la vida. Esto, en sí mismo, es la justificación básica del arte en cualquier período. Esta es la respuesta que el artista puede arrojar con confianza a todos los filisteos que temen permitir el examen de la vida.

Las narraciones se encuentran en el principio de todas las cosas, esto es de lo que estoy verdaderamente seguro. Sigue viviendo a través de las edades. Conecta a los seres humanos y refleja la realidad de una manera artística, en un valor profundo, mostrando aquello que su creador tuviera en mente. Mientras que el mundo viva, la literatura florecerá.

El concepto de sujeto disonante a la identidad nacional dentro de la ficción folk decimonónica, presente en *El Conde de Monte Cristo* y *Madame Bovary*, como la hemos identificado a través de lentes de la clase económica, geográficos, morales, religiosos, políticos y de género. Nuestro concepto que hemos logrado construir al respecto, brinda la posibilidad de entender las posibilidades de ser nacional, que superan las lógicas hegemónicas del contexto histórico francés decimonónico.

En nuestro ejercicio vislumbramos las dos novelas como productos culturales del folklore representadas en los símbolos del mito y ficción nacional, el territorio, el idioma, la religión, las bases sociales e históricas, teniendo en cuenta los antecedentes de los autores. La literatura también se basa en factores externos dentro de su papel como catalizador en el proceso de compartir el

sentido comunitario de identidad nacional entre los miembros del Estado-nación(Adorno, 2003; Williams, 2007). Podemos señalar que, en las relaciones dentro del folklore, la identidad nacional y la literatura, la sugerencia que podemos hacer, subraya la indagación sobre los atributos y sentidos de pertenencia a un grupo cultural. El proceso de negociación, una lucha constante, entre los diversos lentes de identidad como el signo y los símbolos dentro del texto literario como campo etnográfico; y la producción cultural sobre los elementos productores culturales, el sitio y sus políticas.

Este estudio ha proporcionado una observación y un análisis multifacético, mas no exhaustivo de los procesos inherentes a la lectura de lo que hemos llamado “ficciones folk”, pues reconocemos que ningún sistema puede ser completo, por eso apostamos a una cohesión parcial por medio de una lectura *hermenéutica fáustica*. Nos hemos esforzado por examinar tanto las características de las dos novelas de muestra como el propio proceso de lectura para entender voces disonantes de la nación decimonónica francesa. Explorando los conceptos de nación y sujeto, hemos defendido el rol activo del lector y el potencial subversivo de tales ficciones, que critican y exponen la cosificación de la “realidad” y de la imaginación, a través de una crítica estricta de los discursos velados entre el mito y la historia, entre ciencia y poesía, entre el dogma y sus herejías, gracias a las verdades profanas del Hermes Trismegisto.

Al observar novelas que desafían etiquetas ordenadas, esta monografía avanza una noción de ficción folk como una combinación de imaginarios colectivos y juegos mimetizados de una manera performativa, que va más allá de una idea meramente mimética de representación. Por lo tanto, se defiende el papel fundamental de la imaginación literaria como capaz de ser no solo entretenimiento, sino también una presentación del mundo, en la que la naturaleza y la cultura, tanto dentro como alrededor del lector, se ven como coextensivas en lugar de opuestas mediadas por el autor. Esta es una visión ecológica de la imaginación (literaria), porque considera la creatividad como relacional y generada a través de la interacción de diferentes discursos, agentes, objetos, prácticas, entornos. Así, la lectura literaria es vista como una acción imaginativa con un impacto en el mundo del lector, de manera más o menos directa y sutil.

Una visión ecológica de la imaginación no puede dejar de tener en cuenta la crítica de la modernidad de Latour (1993), que también tiene implicaciones sobre cómo vemos la creatividad, la naturaleza y la cultura. De hecho, sólo reconociendo el carácter híbrido de nuestra “naturaleza-

cultura” y la proliferación de híbridos que conlleva y reprime al mismo tiempo, es posible repensar el papel de la ficción literaria de forma imaginativa y descosificada. Esta visión, por supuesto, es una declaración política sobre el papel de las Artes dentro de la academia y la sociedad en general, en un momento en que corren el riesgo de ser marginadas y disminuidas en su significado psicológico, social y comunitario. La imaginación, tanto la del artista como la del lector, es acción, y puede y tiene un impacto en la forma en que vemos y damos forma a nuestros mundos, y las soluciones que buscamos y encontramos en nuestras vidas. Por lo tanto, la literatura se convierte en un “campo” en el sentido físico del mundo, que interactúa con muchos otros, no en un compartimento limpio separado de la “realidad” y estrictamente confinado dentro de los límites institucionales y vigilado por guardianes reales o imaginarios. Esto significa, entre otras cosas, devolver la literatura al pueblo y reinscribir su potencial de cambio en nuestra conciencia, tanto a nivel individual como colectivo (Bajtín, 2009; Hymes, 2012).

Para iniciar esta ventura, hemos puesto en diálogo la crítica literaria y la antropología, estableciendo un espacio para su interacción en lo que he llamado un ejercicio de la “antropología de la literatura”. Es un camino entre muchos. Es un intento fructífero en la medida en que cambia viejos límites y preconcepciones y nos permite reconceptualizar y reconfigurar el fenómeno que llamamos literatura y nación de una manera que abarca temas que son relevantes para nuestra época, en la antropología y más allá.

He descrito anteriormente lo que entiendo por el término “ficción folk”. De hecho, hay cierto grado de ritualización en toda la ficción, pero está oculto en la ficción completamente realista o fantástica. De hecho, mientras que la ficción estrictamente realista tiene un elemento de cosificación del mundo fáctico, la ficción folk se caracteriza por el “juego”, un término que tomo del mundo ficcional. En la ficción, sin embargo, la ritualización del juego se desarrolla plenamente en la interacción entre *logos* y *mythos* y su funcionamiento se revela deliberadamente. Requiere que estemos abiertos a nuevas formas de “ver” y que miremos el funcionamiento de nuestra propia mente y emociones mientras “tocamos” el texto, para activar la imaginación en el pensamiento crítico y la sensibilidad, y nos proporciona un potencial experiencia transformadora. En el juego, el modo de folk implica seguir la lógica pautada de la narración, mientras que la ficción apela a las emociones a través de las imágenes, poniendo así en movimiento el flujo de la imaginación, un proceso mejorado de creación de imágenes, que constituye un hábitat a través de paisajes, naciones

u otras creaciones ficcionales que involucran todos los sentidos. Constituye así un espacio virtual que se experimenta como liminal, y también dirige la dimensión lógica a través de una especie de arrastre subliminal o trasfondo.

La vida se manifiesta en forma de literatura. Sin esta, la vida como la conocimos en este texto, deja de existir. Es una encarnación de palabras basadas en tragedias humanas, deseos y sentimientos. Cultiva maravillas, inspira a una generación y alimenta la información. Aunque es dinámica, interminable y multidimensional, la literatura contribuye a propósitos significativos para el mundo en el que se vive.

Referencias

- Adorno, T. W. (2003). *Notas sobre literatura Obra completa 11*. Ediciones AKAL.
- Agulhon, M. (1979). *Un mouvement populaire au temps de 1848: Histoire des populations du Var dans la première moitié du XIXe siècle*. Seuil.
- Agulhon, M. (1980). 1830 dans l'histoire du XIXème siècle français. *Romantisme*, 15-27.
- Anderson, B. R. O. (2016). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Arendt, H. (2019). *La condición humana*. Paidós.
- Bajtín, M. M. (2009). *Estética de la creación verbal*. Siglo Veintiuno Editores.
- Baradat, L. P., & Phillips, J. A. (2019). Political ideologies: Their origins and impact. En *Political Ideologies: Their Origins and Impact*. Taylor and Francis.
<https://doi.org/10.4324/9780429355042>
- Bartra, R. (2002). Las redes imaginarias del terror político. *Revista Virajes*, 2(1), 8-25.
- Bauman, R. (1971). Differential Identity and the Social Base of Folklore. *The Journal of American Folklore*, 84(331), 31-41. <https://doi.org/10.2307/539731>
- Bauman, R. (1984). *Verbal Art as Performance*. Waveland Press.
- Beaune, C. (2008). *Naissance de la nation France*. Gallimard.
- Beller, W. (2012). Teorías en tensión: Sujeto y subjetividad. *Reencuentro. Análisis de Problemas Universitarios*, 30-37.
- Bloom, S. L. (2001). Commentary: Reflections on the desire for revenge. *Journal of Emotional Abuse*, 2(4), 61-94. https://doi.org/10.1300/J135v02n04_06
- Borland, K. (1990). Documenting the Fieldwork Project. En G. H. Schoemaker (Ed.), *The Emergence of Folklore in Everyday Life* (pp. 185-195). Trickster Press.
- Borland, K. (2017). Co-Narration, Intersubjectivity, and the Listener in Family Storytelling. *Journal of American Folklore*, 130(518), 438-456.
<https://doi.org/10.5406/jamerfolk.130.518.0438>
- Breuilly, J. (1993). *Nationalism and the state*. Manchester University Press.
- Brewer, J. D. (2002). *Ethnography* (A. Bryman (ed.)). Open University Press.

-
- Brogan, D. W. (1974). *France under the Republic: the development of modern France (1870-1939)*. Greenwood Press.
- Bruner, J. S. (2005). *Pourquoi nous racontons-nous des histoires?* Pocket.
- Butler, J. (2015). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*.
- Butler, J. (2020). *The force of nonviolence: an ethico-political bind*.
- Butler, J., & Spivak, G. C. (2015). *Who sings the nation-state?: language, politics, belonging*. Seagull Books.
- Clifford, J. (2019). The Predicament of Culture. En *The Predicament of Culture*. Harvard University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvjf9x0h>
- Clifford, J. (2021). Introduction: Partial Truths. En *Writing Culture* (pp. 1-26). <https://doi.org/10.1525/9780520946286-003>
- Clive, E. (1988). Nationalist rhetoric and nationalist sentiment in revolutionary France. En O. Dann & J. Dinwiddy (Eds.), *Nationalism in the Age of the French Revolution* (pp. 39-54). Hambleton Press.
- Coleridge, S. T., & Griggs, E. L. (2002). *Collected letters of Samuel Taylor Coleridge*. Oxford University Press.
- De Beauvoir, S. (2017). *El segundo sexo*. Debolsillo.
- Doniger, W. (2006). *The woman who pretended to be who she was: myths of self-imitation*. Oxford University Press.
- Dorson, R. M. (1976). *Folklore and fakelore: essays toward a discipline of folk studies*. Harvard University Press.
- Dumas, A. (2010). *Le Comte de Monte-Cristo*. Gallimard.
- Dundes, A. (1965). *The Study of folklore*. Prentice Hall.
- Durkheim, É. (2001). *Las reglas del método sociológico*. Fondo de Cultura Económica.
- Dussel, E. D. (1994). *1492: el encubrimiento del otro: hacia el origen del mito de la modernidad*. UMSA. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Plural Editores.
- Eco, U. (2016). *Confesiones de un joven novelista*. LUMEN.
- Figueiro, P. (2008). *El gasto improductivo en los sectores subalternos: aproximaciones a las lógicas sociales del consumo en un asentamiento del Partido de General San Martín*. Universidad de San Martín.

-
- Flaubert, G. (2019). *Madame Bovary: moeurs de province*. Gallimard.
- Fortescue, W. (2017). *The Third Republic in France 1870-1940: Conflicts and Continuities*.
- Gadamer, H.-G. (1998). *El giro hermenéutico*. Cátedra.
- Geertz, C. (1966). The Impact of the Concept of Culture on the Concept of Man. *Bulletin of the Atomic Scientists*, 22(4), 2-8. <https://doi.org/10.1080/00963402.1966.11454918>
- Geertz, C. (1985). *Local Knowledge: Further Essays In Interpretive Anthropology*. Basic Books.
- Geertz, C. (1988). Interpretation of Cultures: Selected Essays by Clifford Geertz. *Journal of Comparative Physiology B*, 158(3), 301-305.
- Gellner, E. (2013). *Nations and nationalism*. Blackwell Publishing.
- Girard, R. (1985). *Mentira romántica y verdad novelesca*. Anagrama.
- Guizot, F. (1985). *Histoire de la civilisation en Europe : depuis la chute de l'Empire romain jusqu'à la Révolution française*. Hachette.
- Halberstam, J. (2018). *Trans*: a quick and quirky account of gender variability*.
- Hall, S. (2018). 11. Notes on Deconstructing “the Popular” [1981]. En D. Morley (Ed.), *Essential Essays, Volume 1: Foundations of Cultural Studies* (pp. 347-361). Duke University Press. <https://doi.org/doi:10.1515/9781478002413-018>
- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599. <https://doi.org/10.2307/3178066>
- Haraway, D. (2015). *Simians, Cyborgs and Women: The reinvention of Nature*. Routledge.
- Heath, S. (2015). *Gustave Flaubert: Madame Bovary*. Cambridge University Press.
- Hobsbawm, E. J. (2013). *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Crítica.
- Hobsbawm, E. J. (2014). *The Age of revolution: Europe 1789-1848*. Abacus.
- Huizinga, J. (2014). *Homo ludens: a study of the play-element in culture*. Beacon Press.
- Hyde, L. (2019). *The Gift: How the Creative Spirit Transforms the World*. Vintage.
- Hymes, D. H. (2012). The ethnography of speaking. En J. A. Fishman (Ed.), *Readings in the Sociology of Language* (pp. 99-138). De Gruyter Mouton. <https://doi.org/doi:10.1515/9783110805376.99>
- Iser, W. (2007). *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie*. Suhrkamp.
- Jakobson, R., & Bogatyrev, P. (1972). Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens.

-
- Strukturalismus in der Literaturwissenschaft* / hrsg. von Heinz Blumensath., 13-24.
- Johnson, D. (1993). The making of the French nation. En M. Teich & R. Porter (Eds.), *The National Question in Europe in Historical Context* (pp. 35-62). Cambridge University Press.
<https://doi.org/DOI: 10.1017/CBO9780511622298.003>
- Kocher, M. A., Lawrence, A. K., & Monteiro, N. P. (2018). Nationalism, Collaboration, and Resistance: France under Nazi Occupation. *International Security*, 43(2), 117-150.
https://doi.org/10.1162/isec_a_00329
- LaCapra, D. (2018). *Madame Bovary on Trial*. Cornell University Press.
- Latour, B. (1992). Where are the missing masses? The sociology of a few mundane artifacts. En W. E. Bijker & J. Law (Eds.), *Shaping Technology/Building Society: Studies in Sociotechnical Change* (pp. 225-258). MIT Press.
- Latour, B. (1993). *We have never been modern*. Harvard University Press.
- Lee Utley, F. (2021). 1. Oral Genres as a Bridge to Written Literature. En *Folklore Genres* (pp. 3-16). <https://doi.org/10.7560/724150-003>
- Lévi-Strauss, C. (2002). *Mito y significado*. Alianza Editorial.
- Lipovetsky, J., & Elyette, R. (2008). *El lujo eterno: de la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*. Anagrama.
- Lizardo, G. (2017). *El demonio de la interpretación: hermetismo, literatura y mito*. Siglo XXI Editores.
- Lloyd, R. (2016). *Madame Bovary*. Routledge.
- Longnon, A. (1922). La formation de l'unité française: Leçons professées au collège de France en 1889-1890. En *Revue d'histoire de l'Église de France*. Picard.
- Lowie, R. H. (1990). *Religiones primitivas*. Alianza Editorial.
- Lukács, G. (1966). *La novela histórica*. Ediciones ERA.
- Lukács, G. (2010). *Teoría de la novela*. Ediciones Godot.
- Marinetti, A. (1976). Death, Resurrection, and Fall in Dumas' Comte de Monte-Cristo. *The French Review*, 50(2), 260-269.
- Mauss, M. (2009). *Ensayo sobre el don: forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Katz.
- McPhee, P. (2004). *A social history of France 1780-1880*. Palgrave Macmillan.

-
- Mills, M. (1993). Feminist Theory and the Study of Folklore: A Twenty-Year Trajectory toward Theory. *Western Folklore*, 52(2/4), 173-192. <https://doi.org/10.2307/1500085>
- Minh-ha, T. T. (1989). *Woman, Native, Other*. Indiana University Press.
- Nuruni, M. (2003). *The Struggle For Justice In The Count Of Monte Cristo By Alexandre Dumas: A Marxist Approach*. Muhammadiyah University of Surakarta.
- Phillips, S. E. (2011). Chaucer's Language Lessons. *The Chaucer Review*, 46(1-2), 39-59. https://doi.org/10.5325/chaucerrev.46.1_2.0039
- Plessis, A. (2001). *De la fête impériale au mur des fédérés: 1852-1871*. Ed. du Seuil.
- Preciado, P. B. (2008). *Testo Yonqui*. Epasa Calpe.
- Prévost, M. (2018). *Alexandre Dumas mythographe et mythologue: L'aventure extérieure*. Honoré Champion.
- Propp, V. (2015). *Morphology of the folktale*. University of Texas Press.
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (pp. 777-832). CLACSO.
- Romier, L. (1966). *A history of France*. St. Martin's Press.
- Rooks, A. K. (2014). Motherhood and sexuality in flaubert's madame bovary. *CLCWeb - Comparative Literature and Culture*, 16(3), 8. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2415>
- Said, E. W. (2019). *Orientalismo*. Debolsillo.
- Segato, R. L. (2010). *Las estructuras elementales de la violencia: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los Derechos Humanos*. Prometeo Libros.
- Sennett, R. (1994). *Flesh and stone: the body and the city in Western civilization*.
- Smith, A. D. (1999). *Myths and Memories of the Nation*. Oxford University Press.
- Spivak, G. C. (1988). Can the subaltern speak? En C. Nelson & L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (pp. 271-313). University of Illinois Press.
- Todorov, T. (2009). *La literatura en peligro*. Círculo de Lectores.
- Tula Molina, F., & Giuliano, H. G. (2015). La teoría crítica de la tecnología: revisión de conceptos. *Redes: Revista de estudios sociales de la ciencia*, 21(41), 179-214.
- Turner, V. (1966). Liminality and Communitas. En *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (pp. 94-130). Cornell University Press.

- Turner, V. (1978). *The Anthropology of Performance*. Paj Publications.
- Turner, V., & Turner, E. (1987). Performing Ethnography. En V. Turner (Ed.), *The Anthropology of Performance* (pp. 139–155). Paj Publications.
- Van Gennep, A. (1926). George Sand folkloriste. *Mercure de France*.
- Van Gennep, A. (2008). *Los ritos de paso*. Alianza.
- Vargas Llosa, M. (2011). *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*. ALFAGUARA.
- Watson, L. (2017). *Murderous Mothers: Historical Context and Madame Villefort of The Count of Monte Cristo*. University of North Carolina at Ashville.
- Weber, E. (2007). *Peasants into Frenchmen: the modernization of rural France, 1870-1914*. Stanford University Press.
- Wellek, R., & Warren, A. (1993). *Theory of literature*. Penguin Books.
- West, C., & Zimmerman, D. H. (1987). Doing Gender. *Gender and Society*, 1(2), 125-151.
- Williams, R. (1994). *Sociología de la cultura*. Paidós.
- Williams, R. (2007). *Marxism and literature*. Oxford University Press.
- Wittgenstein, L. (2010). *Philosophical Investigations*.
- Zahra, T. (2010). Imagined Noncommunities: National Indifference as a Category of Analysis. *Slavic Review*, 69(1), 93-119.