



La ensoñación como estilo en Sylvie de Nerval y en “Primero de enero” de Lermontov

Daydreaming as a style in Sylvie de Nerval and in Lermontov's "First of January"

Malena Brenda Ferranti Castellano

 <https://orcid.org/0009-0004-1960-1989>

Universidad Nacional de Córdoba,
Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Letras
malena.fcstellano@gmail.com
Argentina

Resumen

La ensoñación, elemento particularmente vinculado al romanticismo, no aparece simplemente como un tema en el poema “Primero de enero” de Lermontov y en la *nouvelle Sylvie* de Nerval, lejos de ello, conforma un estilo particular. Desde un abordaje estético-hermenéutico y con una metodología comparada, proponemos que la ensoñación envuelve la totalidad de los textos y aparece entonces en tanto estilo: se construye en la disposición del lenguaje, la construcción de las imágenes y la estructura de las obras. Formulamos así el concepto “estilo de la ensoñación” para aproximarnos a los textos seleccionados. A su vez, todo ello nos conduce a establecer una relación con particularidades del movimiento impresionista y nos posibilita realizar una conexión con determinados procesos de autonomización del arte.

Palabras clave: Nerval, Lermontov, romanticismo, siglo XIX, estilo.

Abstract

Daydream, an element particularly linked to romanticism, does not simply appear as a theme in Lermontov's poem 'First of January' and in Nerval's *nouvelle Sylvie*; it forms a particular style. From an aesthetic-hermeneutic approach and a comparative methodology, we suggest that daydream is present in the totality of the texts and thus appears as a style: it is built in the arrangement of the language, the construction of the images and the structure of the texts. Therefore we formulate the concept 'style of daydream' in order to approach the selected works. In turn, this leads us to establish a relationship with the particularities of the impressionist movement and enables us to make a connection with certain processes of the autonomy of art.

Keywords: Nerval, Lermontov, romanticism, 19th century, daydream, style

La vinculación de Lermontov y de Nerval¹ con los estados de sueño y de ensoñación, como elementos románticos que forman parte de sus obras, es conocida: en su historia de la literatura rusa, Marc Slonim señala que el “conflicto entre

¹ Tanto Gérard de Nerval como Mijail Lermontov son ubicados por la crítica dentro del movimiento romántico respectivo a cada tradición literaria (francesa y rusa). Lermontov, por su parte, nacido en Moscú en el año 1814, emerge como artista durante el asfixiante imperio del zar Nicolás I. Embebido de la lectura tanto de autores rusos (con una especial admiración por Pushkin) como de literatura europea (Schiller, Goethe, Rousseau, Shakespeare, Byron, entre otros), estampa en su obra problemas esencialmente modernos, como la vinculación entre civilización y naturaleza, y la angustia por la realidad presente, así como también representa aquellas preocupaciones relacionadas con su tierra, esto es, la libertad en Rusia o las particularidades de los círculos aristocráticos dentro de los cuales el autor se movía. Nerval, a su vez, nace a principios de siglo en París y escribe durante toda la primera mitad, tiempo durante el cual manifiesta aquel *mal du siècle* vinculado a la decepción política de su presente. Es de destacar, en este sentido, que en el conjunto de su obra, tal como señala Jacques Bony (1990) en *Le récit nervalien. Une recherche de formes*, es constante la presentación de espacios fronterizos entre la realidad inmediata y el ideal, de allí la aparición de la ensoñación como estado posibilitador de una reconstrucción de un mundo que sofoque la decadencia exterior.

sueño y realidad, entre la hermosa visión y la vulgaridad de la vida se convirtió en el tema principal de Lermontov. Rechaza el mundo en que vive y busca escapar de la trivialidad y de las contingencias” (1962, p. 47). En el conjunto de la obra Nerval posee la constancia de la aparición de estados del sueño o la imaginación y una vinculación conflictiva con la realidad circundante. Béguin, en *El alma romántica y el sueño* (1952), reconoce, específicamente en *Aurélia*, el sueño como instancia de trascendencia, esto es, en tanto evasión de la realidad terrenal y decadente de los hombres en la modernidad que, por lo tanto, abre una posibilidad de aproximación a la inmortalidad y, con ello, de regresión hacia los orígenes inocentes de la infancia. La vida en Nerval, sostiene Béguin, comienza “pertenecer ya no al círculo pequeñísimo de sus años terrenales, sino a ese “yo” más ignorado, que no se conoce límites” (1952, p. 436).

La *nouvelle Sylvie* y el poema “Primero de enero”² de Lermontov evidencian tal tendencia hacia estados de evasión,

² Cuando a veces, de una turba rodeado, / yo puedo ver, cual en un sueño muy pesado, / entre el bullicio del baile de salón / y el murmullo de las frases aprendidas, / esas imágenes sin alma, escondidas / detrás de máscaras de amena expresión; // cuando las manos, hace tiempo insensibles, / de las apáticas bellezas impasibles / mis frías manos rozan con descuido, / yo aparento hundirme en esa bulla vana, / acariciando un viejo sueño en el alma / —sagrados ecos de los años que he vivido. // Adormecido, me traslado mentalmente, / volando libre, cual un ave, raudamente / hacia los gratos tiempos del pasado, / cuando era niño; sumergido en el sopor, / yo veo nuestra casa y a su alrededor / el invernáculo, el parque abandonado... // Ostentan sauces su verde atavío, / humea más allá del riacho un caserío, / envuelve campos la neblina transparente. / Voy por la alameda; de la tarde luz incierta / penetra a través de ramas; hojas muertas, / pisadas por mis pies, susurran secamente. // Y brota en mi pecho un tristor arcano: no dejo de pensar en ella; lloro, amo / de mi ensueño la entrañable creación. / Hay fuego azul en su mirar y es luminosa / pueril sonrisa suya, / cual la aurora

con la particularidad de concentrarse específicamente en la ensoñación. Nuestra pretensión en el presente trabajo consiste en no restringir la aparición de la *rêverie* [ensoñación] en dichas obras en tanto un elemento simplemente temático o argumental, sino más bien entenderla como parte de la totalidad de los textos, lo cual nos lleva a conceptualizarla como un estilo. Por su parte, los límites entre la prosa y la poesía son sobrepasados al concebir a la ensoñación como un estilo. Esta indiferenciación o difuminación de fronteras, además de la adscripción de ambas obras al movimiento romántico, nos resulta relevante para realizar un análisis comparativo entre la *nouvelle* y el poema.

Nos ocuparemos, en primer lugar, de especificar y delimitar los rasgos de la ensoñación para luego delimitar y matizar el concepto de estilo. Esta sección será fundamental en tanto es aquí donde desarrollaremos la noción de la *rêverie* como estilo. En un segundo momento, expondremos, ya inmersos en las obras literarias, la composición de la ensoñación a partir de la estructuración circular y tripartita de los textos. Por último, nos detendremos en la construcción de la tonalidad y la textura de las imágenes y, nuevamente, estableceremos su

rosa — / del nuevo día la flamante enunciación. // Así, señor de aquel dominio encantado, / pasaba horas en mis sueños abismado, / y hasta hoy persiste vivo su recuerdo / bajo el peso de pasiones tormentosas, / cual una isla que entre aguas borrascosas / florece impunemente en el azul desierto. // Cuando al fin yo vuelvo en mí, desengañado, / y mi fugaz ensueño, huésped no invitado, / se desvanece espantado por la turba, / quiero, rabioso, confundir su alegría / y a su rostro arrojar con osadía / mordaces versos impregnados de amargura. (Lermontov, 2014, p. 245-247)

correspondencia con la conformación de las singularidades del ensueño.

La ensoñación y el estilo

Similar al sueño nocturno, canal hacia las profundidades interiores y receptáculo de aquel impulso romántico de suspensión del tiempo y de búsqueda nostálgica de unión con la totalidad de la naturaleza, la ensoñación supone, como sistematiza Morrissey en “Vers un topos littéraire: La préhistoire de la rêverie” (1980), un estado de ensimismamiento (*absorption en soi-même*) que habilita el ingreso hacia un espacio paralelo donde el hombre, con el estímulo de la memoria y de la imaginación, es capaz de diluir la dimensión progresiva del tiempo. A lo largo del recorrido que Morrissey realiza a través de las diversas apariciones de la *rêverie* en la literatura francesa desde la Edad Media, sustrae como un elemento fundamental de la errancia y el vagabundeo del pensamiento a través de la imaginación y su posibilidad ilimitada de creación. Este movimiento implica entonces un relajamiento o, en ciertos casos, un desordenamiento del pensamiento que conduce hacia una interrupción de las reglas de la razón. Dentro de tal estado es así posible la mezcla de “le passé et le futur, l'ici et l'ailleurs, le possible et l'irréalisable” [“el pasado y el futuro, el aquí y el allá, lo posible y lo irrealizable”] (p. 261): combinación de dimensiones que acentúa la ruptura del hombre sumido en el ensueño con el mundo exterior e inmediato.

La ensoñación, a su vez, puede aparecer bajo diversas formas, siempre caracterizadas por comprender esta desvinculación con el mundo a partir del sumergimiento en la intimidad o ensimismamiento y la divagación del pensamiento. Dentro de

las variantes, Morrissey extrae la experiencia particular del escritor Guez de Balzac, en quien la *rêverie* aparece íntimamente ligada a la naturaleza. En una carta a Descartes, Balzac expone cómo la conjunción armónica y pacífica del agua, los árboles y los cisnes construye un espacio natural donde tiene él mismo la oportunidad de ingresar a un estado de ensoñación que lo transporta y lo devuelve, fuera del espacio y del tiempo inmediatos, a un pasado primigenio de inocencia y simplicidad: “Pour peu que je m’y arreste, il me semble que je retourne en ma premiere innocence. Mes désirs, mes craintes, et mes espérances cessent tout d’un coup” [“En cuanto allí me detengo, parece que vuelvo a mi primera inocencia. Mis deseos, mis miedos y mis esperanzas cesan de repente”] (Guez de Balzac, 1933, p. 151-152, como se citó en Morrissey, 1980, p. 282). La oportunidad de este retorno configura a la ensoñación como la expresión de un pasaje y de una tregua: desde el desorden ciudadano y las penas del pensamiento hacia el sosiego de la naturaleza y la suspensión de las inquietudes del presente.

A su vez, Ruiz Ramírez, en “La subjetividad onírica en el relato literario” (2018), señala que “el objeto onírico” —entendemos, en nuestro caso, la ensoñación— “proviene de la propia sensibilidad del sujeto; sin embargo, esta forma del objeto hace que el sujeto se vuelva, a su vez, onírico”, es decir, en la experiencia del ensueño “el soñador participa no sólo como espectador y creador, sino también como la propia materia sensible” (p. 91). Ocurre, entonces, un doble movimiento: a partir de la sensibilidad del hombre que ensueña, la *rêverie* toma determinada forma y, por otro lado, durante la estadía en este espacio secundario, quien ensueña participa de la dimensión imaginaria del ensueño. En relación con el primer aspecto, podríamos pensar, como un ejemplo en consonancia

con el punto expuesto anteriormente, la gestación de la ensoñación como una respuesta al anhelo de resucitar un pasado donde coincidir con la placidez de la naturaleza y la plenitud de la infancia es posible. Al mismo tiempo, a un segundo momento podríamos ilustrarlo al concebir que, si en el caso ejemplificado, quien sostiene la *rêverie* es un adulto en estado de vigilia o duermevela, dentro de la ensoñación su presente puede ser, nuevamente, el de un niño.

La particularidad quizá principal de la ensoñación, y la diferencia más evidente con el sueño, es el hecho de que tales rasgos previamente mencionados se dan dentro de un estadio intermedio, en un *entre* que abarca al sueño y la vigilia en tanto la *rêverie* constituye un fenómeno que no precisa del dormir. Aparece así como “una apertura sensible, un despertar emotivo situado en la vigilia, pero hacia el sueño” (Ruiz Ramírez, 2018, p. 108), es decir, “représente pourtant l’incursion des fantômes du rêve dans l’état de veille, l’arrivée brusque... du rêve éveillé qui rompt soudain l’emprise de la réalité” [“representa la incursión de los fantasmas del sueño en el estado de vigilia, la llegada repentina... del ensueño que rompe de golpe el dominio de la realidad”] (Morrissey, 1980, p. 266). Ruiz Ramírez, a partir de su lectura de *Aurélia* de Nerval, observa, además, que la razón no está ausente durante el estado de ensueño: la imaginación permea dentro de la razón, de tal manera que, escribe Nerval, “todo tomaba un aspecto doble –y esto, sin que al razonamiento faltara lógica jamás, sin que la memoria perdiera los más ligeros detalles de lo que me sucedía” (Nerval, 2010, como se citó en Ruiz Ramírez, 2018, p. 103). El hecho de admitir la ensoñación una relación más estrecha con la vigilia de la que podría producirse durante el sueño nocturno, permite considerar no solo la aparición de la angustia como una respuesta tras la ruptura de

la *rêverie* y el consecuente regreso a la totalidad de la realidad exterior, sino como un sentimiento que impregna también dentro del ensueño. Es decir, durante la *rêverie* perdura la conciencia de la irrealidad o, en otras palabras, del aspecto imaginario y efímero de la existencia secundaria que se experimenta. Así, la pesadumbre por el retorno al tiempo y al espacio presentes ocupan un lugar como un elemento más de la ensoñación.

Por su parte, para el presente trabajo resulta fundamental precisar la noción de estilo y matizar sus alcances. En contra de la tendencia de la crítica a entenderlo como un elemento simplemente decorativo, un accesorio del contenido de una obra de arte y, en consecuencia, a colocar estilo y contenido en una relación de oposición, Sontag, en *Contra la interpretación* (2005), sostiene la idea de un vínculo orgánico entre ambos. Compagnon (2015, p. 201) vincula esta primera noción de estilo como ornamento a la de estilo como diferencia —estilo como un uso del lenguaje apartado de la expresión vulgar o corriente— y señala que, como derivación de esta aproximación, surgen oposiciones binarias como la de fondo y forma. De manera que, señala, “la legitimidad de la noción tradicional de estilo depende de este dualismo. El axioma del estilo es, por lo tanto, el siguiente: *hay varias maneras de decir la misma cosa, maneras que el estilo distingue*” (2015, p. 201). Sontag ejemplifica esta manera de conceptualizar al estilo con una sentencia de Walt Whitman: el estilo para este poeta aparece en una obra como un “cortinaje” que oscurece o impide decir aquello que se dice tal como verdaderamente es. Tal metáfora, señala Sontag, sugiere que es posible deshacerse del estilo y, a partir de este acto, revelar entonces el contenido o, en otras palabras, la materia en un estado de aparente pureza. Para la autora, por el

contrario, el estilo está fundamentalmente vinculado con la totalidad de una obra de arte, es decir, no ocupa un lugar secundario en tanto elemento exterior de la obra, susceptible de ser suprimido, sino que forma, de hecho, el interior.

A partir del estilo comprendido de esta manera, podemos decir que la composición de las obras de Lermontov y de Nerval no implica un tema (la ensoñación) y una forma como dos elementos separados e independientes, sino que, por el contrario, conforman una unidad. Dicha unión recae en el hecho de que el contenido está construido a partir de la estructura de la obra o, en otras palabras, es la disposición del lenguaje aquello que recrea la ensoñación. Es decir, los elementos formales de las obras conceden existencia a las características del ensueño: la errancia del pensamiento en medio de recuerdos y de escenas creadas por la imaginación, la anulación del tiempo y del espacio presentes, el abandono de la vida citadina y el ingreso a la naturaleza, la inmersión dentro de la dimensión imaginaria del ensueño y la permanencia de la angustia allí toman forma a partir de la selección de los colores y de la atmósfera en la configuración de las imágenes, un uso determinado de los tiempos verbales y la organización de los textos. «Quitar» el estilo de las obras, como si fuese un decorado, implicaría entonces desintegrarlas.

La estructura

Aburrimiento, tedio y decadencia construyen el ambiente citadino del primer capítulo de *Sylvie* donde el presente del texto se desarrolla. La “Noche perdida” conforma un recorrido alrededor de la multitud de la ciudad, la ambición material y la insipidez de la vida burguesa: es el cuadro de “una [época] muy extraña”, donde había “algo parecido a lo que acontecía en los

tiempos de Peregrino y Apuleyo” (Nerval, 1981, p. 132-133). Dentro de este tiempo presente, los encuentros con Sylvie poseen para el protagonista una dimensión amarga y dolorosa: Sylvie es ahora una mujer moderna, participa de las fiestas y la moda de la ciudad, los muebles de su habitación ya no son antiguos y ha reemplazado la elaboración de encajes a mano por la fabricación de guantes a máquina. De manera similar, el yo lírico del poema de Lermontov aparece en las dos primeras estrofas rodeado de una multitud caótica, bajo el ruido de la música y la danza. La aglomeración urbana que inquieta e incomoda al yo lírico colma el ambiente de murmullos conformados por frases y discursos ya hechos, aprendidos y solidificados: se trata de hombres y mujeres arrastrados por la vacuidad y el automatismo de la vida burguesa y urbana.

La apertura de los textos con el despliegue de estos ritmos y formas urbanas de experiencia (en el caso de *Sylvie*, además del comienzo, tales escenas también aparecen en los episodios del presente del protagonista intercalados entre los de la ensoñación), como una operación relacionada con la estructuración de las obras, permite el momento de ruptura que dará lugar a un segundo estado: el del ensueño. Es decir, es gracias al contraste con estos cuadros de un presente decadente de ciudad que la *rêverie* puede aparecer como una evasión a partir de la cual el tiempo inmediato y el espacio exterior se suspenden o, en otras palabras, la ensoñación necesita de este marco para construir y comprender un mundo secundario o paralelo de refugio en el pasado. Inmediatamente después del desarrollo de las escenas urbanas, tanto en *Sylvie* como en el poema de Lermontov, la *rêverie* toma lugar. Las imágenes que dentro de la ensoñación se extienden como regresiones apaciguadoras hacia el pasado y la naturaleza adquieren tal dimensión paliativa en tanto es

posible cotejarlas con la pesadumbre y el tedio del presente que el personaje de *Sylvie* y el yo lírico experimentan durante la plena vigilia. En ambos casos, el ingreso a la ensoñación implica un movimiento de los textos hacia otros espacios y tiempos opuestos a los desplegados en las escenas anteriores.

Para el personaje de *Sylvie*, la ensoñación le permite no solo una salida de la noche perdida, sino además y, fundamentalmente, una restauración del pasado como una posibilidad de dominar el paso del tiempo y, con ello, reencontrar el amor de Adrienne y de Sylvie, su infancia y su juventud.³ La recuperación de estos elementos perdidos aparece enmarcada en un espacio colmado de una naturaleza que adquiere matices de inocencia, sencillez y pureza, todo ello acentuado gracias al contraste que habilita la corrupción y el caos de la ciudad. En los tiempos no corrompidos de la *rêverie*, Sylvie es una “criatura salvaje de pies descalzos y de tez curtida” (Nerval, 1981, p. 170), Loisy y Ermenonville son todavía regiones sembradas “de ligeras edificaciones de finales del siglo XVIII” (p. 145) y la naturaleza —la luz del sol, el agua, matorrales y follajes, flores y bosques— aparece como un lugar en el cual es posible fundirse y el hombre del ensueño es un hombre que convive armónicamente con ella. De manera quizás más explícita, el yo lírico de Lermontov anuncia su ingreso voluntario hacia el estado de ensoñación como una evasión del momento presente: “yo aparento hundirme en esa bulla vana, / acariciando un viejo sueño en el alma / —sagrados

³ Moretto en “Nerval – Souvenir et Rêve dans *Sylvie*” (2005) advierte que, a diferencia de la vaguedad de la *rêverie*, el *souvenir* constituye una impresión fija del pasado que se detiene en la memoria. En *Sylvie*, el recuerdo es un punto que será expandido por la ensoñación (p. 15).

ecos de los años que he vivido” (Lermontov, 2014, p. 245)⁴ y, como si por un instante pudiese olvidar el momento inmediato, con la memoria se traslada hacia el pasado. Como en *Sylvie*, el primer paso dentro de la ensoñación para el yo lírico es la visión de su infancia. Es interesante observar, en el caso del poema, la utilización de los verbos en cuanto marca de la gradual inmersión del hombre dentro del ensueño y, con ello, su participación en las formas imaginarias que la *rêverie* habilita. Si en la tercera estrofa todavía está la huella del yo lírico adulto quien, en un desdoblamiento y como un testigo, se ve a sí mismo cuando era un niño, en los siguientes versos, la escena imaginaria del ensueño es vivida desde una primera persona. Ya no como espectador, es el yo lírico quien por sí mismo experimenta la comunión con la naturaleza que el ensueño propicia: “voy por la alameda oscura; a través de los arbustos / mira la luz de la tarde, y las hojas amarillas / murmuran bajo los tímidos pasos”.⁵

Por otro lado, en *Sylvie* la ausencia de orden, la errancia y el vagabundeo propios de la *rêverie* se manifiestan en el hecho de que el tiempo no aparece ordenado cronológicamente. Moretto (2005) retoma el trabajo de Raymond Jean, *Nerval par lui-même* (1964), para reconstruir el plan de composición de la obra: 1852 es el momento de escritura de *Sylvie* por Nerval,

⁴ Hemos tomado la traducción realizada por Mijail Chilikov en *Poemas. Poesías líricas* (2014). Sin embargo, en determinados momentos dicha versión resulta ineficiente para nuestro trabajo debido a la adición o sustracción de palabras en relación con el texto original ruso. Por esta razón, hemos hecho una traducción propia de algunos fragmentos del poema. Tales traducciones serán indicadas con una nota al pie.

⁵ La traducción es propia.

1835 el presente del narrador en París y, tanto 1825 como 1820, son las fechas de la juventud y de la infancia que el protagonista restaura y experimenta a partir de la ensoñación. Lejos de estar tales tiempos organizados de manera secuencial dentro del texto, tanto los años que la *rêverie* permite recuperar (1825 y 1820) como 1852 y 1835, aparecen, por el contrario, bajo lo que Moretto llama una estructura “estrellada”. Moretto recupera esta dimensión de la ensoñación a partir de la lectura de *La poétique de la rêverie* de Gaston Bachelard: “Le rêve chemine linéairement, oubliant son chemin en courant. La rêverie travaille en étoile. Elle revient à son centre, pour lancer de nouveaux rayons” [“El sueño viaja linealmente, olvidando su camino mientras corre. La ensoñación funciona como una estrella. Vuelve a su centro para lanzar nuevos rayos”] (Bachelard, 1960, p. 57, como se citó en Moretto, 2005, p. 15). Es decir, las idas y vueltas en el tiempo durante toda la obra y, por lo tanto, la ausencia de linealidad cronológica del texto construyen el movimiento más bien enredado de la ensoñación. Por su parte, la definición exacta del tiempo en el poema de Lermontov es incierta, no es posible delimitar fechas que marquen la ausencia o la presencia de secuencialidad dentro del ensueño. Sin embargo, sí es quizás posible dar cuenta de la errancia del pensamiento, que define a la *rêverie*, en la disposición oscilante de la experiencia del yo lírico que hemos visto a partir de la utilización de los verbos. Ocurren, entonces, dentro de la ensoñación, movimientos indefinidos, vagos y difusos, sin límites claros.

Ambas obras comienzan con el despliegue de cuadros del presente y la conclusión de las dos constituirá una vuelta hacia dicho principio. La circularidad de los textos es una marca de la inminente interrupción de la *rêverie*, detención ya anunciada

desde su inicio (tanto en *Sylvie* como en el poema, el ingreso hacia la ensoñación va acompañado por la aclaración de sus márgenes: para el protagonista y para el yo lírico, tal estado ocupa tan solo unos minutos o un instante, respectivamente). En este sentido, Moretto señala que la *rêverie* en *Sylvie* conduce al narrador hacia una verdad: “le temps ne peut pas être emprisonné. Il est révolu pour toujours. Aucun Prométhée ne pourra le saisir. Il n’y a que le présent. Sylvie était le présent. Mais perdue, mariée au “grand frisé”, elle est morte pour le Parisien. Elle est entrée pour toujours dans le règne du souvenir” [“el tiempo no puede ser encarcelado. Se ha ido para siempre. Ningún Prometeo podrá apresarlo. Solo existe el presente. Sylvie era el presente. Pero perdida, casada con el “gran rizado”, está muerta para el parisino. Ha entrado, por siempre, al reino de la memoria”] (2005, p. 21).

En consonancia con la obra de Nerval, en el poema de Lermontov el regreso total hacia el presente, que conforma la tercera y última parte en la estructuración de ambos textos, traza la dimensión instantánea o efímera de la *rêverie* como también su incapacidad de deshacer completamente la realidad exterior y, por lo tanto, determina su carácter de pausa, tregua o descanso.⁶ La angustia, como marca del fin de tal respiro que la ensoñación permitía y como sentimiento que cierra a los textos, contribuye a acentuar este rasgo de paréntesis, dentro del cual los límites de las posibilidades se

⁶ La asimilación de tal imposibilidad de evasión total es recurrente en Lermontov. Chilikov señala, a propósito del poema “Mzyri” o “Monaguillo” que “el motivo «fuga-emancipación» implica el motivo del movimiento circular sin meta: Mzyri, que avanza con tantos trabajos y peligros, siempre ronda por los alrededores del monasterio” (2014, p. 27).

deshacen y experimentar nuevamente el pasado resulta factible: el yo lírico en “Primero de enero” se siente como un “señor omnipotente de aquel maravilloso reino”.⁷

Las imágenes

La construcción de Loisy en *Sylvie*, como primer lugar que aloja el ensueño del protagonista, constituye la imagen de un ambiente inundado por la bruma y por la palidez y suavidad de los colores, elementos de la descripción que, para Raynal Goust en “Le symbolisme des couleurs dans *Sylvie* de Gérard de Nerval et le *Jardin de Bérénice* de Barrès” (2000) subrayan “l’enchantement et l’irréalité” [el encantamiento y la irrealidad] y “contribuent à lui [a Loisy] donner son aspect rêve” [y contribuyen a darle a Loisy su aspecto onírico] (p. 845-846). La bruma y el vapor, que atraviesan toda la región delineada dentro del ensueño, difuminan los límites y los bordes del paisaje, suscitan una restricción de la visibilidad que da lugar a la imprecisión del espacio y del tiempo propia de la *rêverie* o, en otras palabras, “la blancheur diaphane des brumes noie le paysage qui devient un lieu magique, le lieu de tous les possibles et donc de l’infini” [la blancura diáfana de las brumas ahoga al paisaje, que se convierte en un lugar mágico, el lugar de todas las posibilidades y, por lo tanto, del infinito] (2000, p. 846). La niebla, podemos entonces decir, construye un cuadro donde los márgenes del tiempo cronológico y secuencial se esfuman, tanto así que la voz de Adrienne, evocadora de los antiguos romances y del esplendor del pasado, es “fresca y penetrante, ligeramente velada, como la

⁷ La traducción es propia.

de todas las jóvenes de aquel brumoso país” (Nerval, 1981, p. 138). En el poema de Lermontov, la niebla junto con el humo también constituye un elemento dentro de la naturaleza originada por la ensoñación: “ostentan sauces su verde atavío, / humea más allá del riacho un caserío, / envuelve campos la neblina transparente” (Lermontov, 2014, p. 245). Los tiempos y los espacios que evoca la *rêverie* adquieren, igualmente, la difuminación y la imprecisión propia de este estado.

La figura de Adrienne, al igual que la representación del Loisy de la infancia del protagonista, aparece como una imagen del ensueño trazada con dicho tono indefinido y vago, al cual se suma una paleta de colores delicados, dulces, tenues y poco marcados que subrayan, a su vez, la irrealidad de la ensoñación. El narrador, dentro del ensueño del capítulo “Viaje a Citea”, da cuenta de esta relación entre la *rêverie* y los tonos del atardecer: “Cada vez que nos fue posible, nos zafamos del baile para hablar de nuestros recuerdos de la infancia y para admirar, soñando juntos, los reflejos del cielo sobre las sombras y sobre el agua” (Nerval, 1981, p. 148). Por su parte, si la bruma difumina los contornos y da como resultado la indefinición del espacio y el tiempo, la delicadeza de los colores conforma, en la ruptura con los límites de la experiencia inmediata del presente, “douces tonalités qui traduisent la tendresse et l'amour de la jeunesse” [dulces tonalidades que traducen la ternura y el amor de la juventud] (Raynal Goust, 2000, p. 846). Rosas, lilas y blancos de gladiolos, lirios, dedaleras y de las telas que conforman la vestimenta antigua de la tía de Sylvie: todo forma parte de un despliegue de colores que construye la ingenuidad y la dulzura de la infancia y la juventud a las que el personaje regresa. A su vez, la caminata a través de los álamos que realiza el yo lírico en el poema de Lermontov dentro de la *rêverie* está iluminada por

la luz de la tarde que, de manera suave y tímida, atraviesa las ramas de los árboles y esclarece sutilmente la oscuridad de la alameda. Tales tonalidades en la construcción de las imágenes recrean el pasaje que la ensoñación permite hacia el pasado dulce y añorado de la niñez. En este sentido, la selección de los colores, la composición del ambiente y la concentración de las jornadas en la aurora, el ocaso y en espacios de la naturaleza, contribuyen a subrayar la irrealidad y la indefinición de la *rêverie* y, además, la regresión a la candidez de la juventud.

Por su parte, en *Sylvie*, la tristeza que se manifiesta dentro de la *rêverie* adquiere también, en el conjunto del cuadro desenvuelto por los colores, matices suaves y dulces, de tal manera que “il ne s'agit pas là de sentiments pesants ou sinistres, au contraire ils ont le charme discret et la délicatesse des couleurs surannées. Légèreté de la brume, discrétion du ton, charme nostalgique, couleur de mélancolie” [no se trata de sentimientos pesados o siniestros; al contrario, poseen el discreto encanto y la delicadeza de los colores de antaño. Ligereza de bruma, discreción de tono, encanto nostálgico, el color de la melancolía”] (Raynal Goust, 2000, p. 846). La angustia que el yo lírico en Lermontov experimenta todavía dentro de la *rêverie* está rodeada de las mismas tonalidades delicadas:

Y una extraña angustia oprime mi pecho / pienso en ella,
 lloro y amo, / amo la creación de mi sueño / con ojos llenos
 de fuego azul, / con una sonrisa rosada, como del joven día
 / el primer resplandor detrás de la arboleda.⁸

⁸ La traducción es propia.

Dulzura que contrasta con la violencia y aspereza de la última estrofa, cuando el yo lírico ya ha abandonado los espacios de la ensoñación y ha ingresado, nuevamente, a la multitud del salón:

Cuando al fin yo vuelvo en mí, desengañado / y mi fugaz
enseñeño, huésped no invitado, / se desvanece espantado
por la turba / quiero, rabioso, confundir su alegría / y a su
rostro arrojar con osadía / mordaces versos impregnados de
amargura. (Lermontov, 2014, p. 247)

El estilo de estas obras en su disposición particular de las imágenes, a través de los colores y la construcción del ambiente, imprime así tanto la inconstancia y la deambulación de la *rêverie* como su carácter profundamente vinculado con la imaginación. El juego de luces, tonalidades y difuminaciones otorga a los textos una importante dimensión visual y, por lo tanto, pictórica. La relación con las técnicas y pretensiones del movimiento impresionista resulta evidente; Payró en su estudio *Pintura moderna* (1957) entiende cómo la luz en Monet no solo dota a los objetos y al paisaje de una irrealidad fantasmagórica, sino que además subraya su cualidad accidental y pasajera, no permanente. Payró señala así en cuanto a Monet que “elude el sol fuerte que define y precisa las formas y prefiere las horas y los días en que jirones de bruma fragmentan las cosa o la luz colorida de la mañanita y el atardecer sume al árbol o a la piedra en tintas extrañas” (p. 126). Todo ello aparece en la construcción de la ensoñación de Nerval y Lermontov y en sus modos de aproximación al mundo, esto es, ya no desde una perspectiva objetiva o imparcial, sino, como los artistas del impresionismo, a partir de valores artificiales y relativos que resultan conductores de una reconstrucción breve e inestable del pasado perdido.

Conclusión

Sontag declara la inexistencia de un estilo neutro o de obras “sin estilo” y señala, como ejemplo, que en *El extranjero* de Camus el estilo blanco conforma “el estilo impersonal, expositivo, lúcido, rotundo, vehículo de la imagen del mundo de Mersault” (2005, p. 42). De la misma manera, el estilo circular, dulce y melancólico de las obras de Nerval y Lermontov conduce a la inconsistencia, la fugacidad y a la ambigüedad —entre la levedad de la evasión y la amargura de la conciencia de irrealidad— que conforman la experiencia de la *rêverie*. Esta sutura de la división entre forma y contenido, que nos permite llevar a cabo el hecho de delinear a la ensoñación como un estilo, hace posible una aproximación más acabada hacia los textos literarios. Acercarse a los diversos elementos constituyentes de las obras y leerlos en conjunción, como partes de una totalidad, admite la ocasión de dilucidar un trabajo profundo sobre la construcción literaria de la ensoñación. Tanto Lermontov como Nerval escriben sus «obras de ensoñación» en el marco de la conciencia de un mundo decadente, sembrado en los valores mercantiles y egoístas de la burguesía en ascenso, y de un consecuente anhelo romántico por recuperar un tiempo de inocencia. En ambos, este pasado toma la forma de la infancia y de la juventud, cuya exaltación, pero a la vez también su lejanía, está manifiesta en la configuración brumosa, indefinida e inestable a la cual contribuyen las tonalidades y el ambiente. El deseo rousseauiano de vuelta a la naturaleza está presente en los dos artistas y su representación en la singularidad de este estilo admite establecer una relación entre los romanticismos francés y ruso vinculada con la disposición melancólica compartida de sus ánimos.

Esta relevancia que el estilo de la ensoñación otorga a la coloración tenue y difuminada del ambiente y del paisaje a partir de los cambios de luz y nitidez que ocurren durante el transcurso del día nos conduce a entender la presencia de un fuerte carácter pictórico en la particularidad de este estilo, cuyos vínculos con la técnica impresionista son claros. El escenario de la ensoñación aparece entonces configurado a través de la insistencia en la construcción de este clima borroso, impreciso y ligero proveniente de la disposición melancólica e imaginativa del hombre que ensueña y que, por lo tanto, implica un hiato y una diferenciación con la realidad exterior. Al mismo tiempo, tal apertura hacia las formas de la imaginación y la consecuente ruptura con la mimesis nos conduce a concebir a la ensoñación como fundadora de una dimensión autónoma en las obras literarias estudiadas.

Bibliografía

- Bachelard, Gaston (1960). *La poétique de la rêverie*. Paris: PUF.
- Béguin, Albert (1952). *El alma romántica y el sueño*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bony, Jacques (1990). *Le récit nervalien. Une recherche de formes*. París: Librairie José Corti.
- Chilikov, Mijail (2014). Introducción. En M. Lermontov, *Poemas. Poesías líricas* (p. 9-30), Madrid: Cátedra.
- Compagnon, Antoine (2015). *El demonio de la teoría*. Barcelona: Acantilado.
- Moretto, Fulvia M. L. (2005). Nerval – Souvenir et Rêve dans *Sylvie*. *Lettres françaises*, (6), 11-24. Recuperado el 01/06/2024 de <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/704>
- Morrissey, Robert (1980). Vers un topos littéraire: La préhistoire de la rêverie. *Modern Philology*, 77(3), 261-290. Recuperado el 01/06/2024 de <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/390954>
- de Nerval, Gérard (1981). *Sylvie*. En *Las hijas del fuego* (p. 131-189). Barcelona: Bruquera.
- Jean, Raymond (1964). *Nerval par lui-même*. Paris: Seuil.
- Lermontov, Mijail (2014). *Poemas. Poesías líricas*. Madrid: Cátedra.

Payró, Julio (1957). *Pintura moderna*. Buenos Aires: Nova.

Raynal Goust, Sylvie (2000). Le symbolisme des couleurs dans *Sylvie* de Gérard de Nerval et le *Jardin de Bérénice* de Barrès. *La Lingüística francesa en España camino del siglo XXI*, 2(2), 845-853. Recuperado el 01/06/2024 de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4046108>

Ruiz Ramírez, Víctor (2018). La subjetividad onírica en el relato literario. *Tópicos del Seminario*, 2(40), 91-113. Recuperado el 01/06/2024 de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7074841>

Slonim, Marc (1962). *La literatura rusa*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Sontag, Susan (2005). *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.

Malena Brenda Ferranti Castellano es Técnica en Corrección Literaria y estudiante avanzada en la Licenciatura en Letras Modernas. Se encuentra en proceso de escritura del trabajo final de licenciatura sobre literatura rusa y francesa (Nerval y Lermontov). Es ayudante alumna en Literatura Europea Comparada (Escuela de Letras, Universidad Nacional de Córdoba).