

## Reivindicación de la visión mitopoética en *Mortal Love* (2004) de Elizabeth Hand

Marcela González de Gatti

### RESUMEN

El presente trabajo es parte de una investigación mayor referida al fenómeno cultural del neovictorianismo. Como novela neovictoriana, *Mortal Love* aspira a llevar a cabo una transmediación del estilo pictórico del prerrafaelismo victoriano con el propósito de capitalizar el potencial transgresor de su denso simbolismo y su rescate, tanto de un folclore arcano como de un medievalismo esotérico. Este artículo aborda la recuperación de las coordenadas intertextuales de la novela y los procesos transformadores que operan sobre los pre-textos provenientes, predominantemente, de relatos de la mitología celta. El análisis propone que tales transformaciones vehiculan una impugnación de sistemas basados en un racionalismo extremo y reivindican una cosmovisión mítica.

**Palabras clave:** neovictorianismo- transmediación- prerrafaelismo- mitología celta

### ABSTRACT

This work is part of a larger research project which enquires into the cultural phenomenon of Neo-Victorianism. As a neo-Victorian novel, *Mortal Love* purports to perform a transmediation of the visual style of Victorian Pre-Raphaelitism with the greater goal of capitalizing on the transgressive potential of its dense symbolism as well as its reclamation of an arcane folklore and an esoteric medievalism. This article intends to (re)construct the novel's intertextual coordinates and the transforming processes operative on its pre-texts, predominantly derived from Celtic mythology. The analysis proposes that such transformations are instrumental in interrogating systems supported by extreme variants of rationalism and restoring a mythopoeic worldview.

**Keywords:** neo-Victorianism- transmediation- pre-Raphaelitism- Celtic mythology



## Introducción

La novela neovictoriana *Mortal Love* (ML) de la escritora estadounidense Elizabeth Hand consta de tres líneas argumentales que narran una historia de gran inestabilidad ontológica en dos marcos temporales. En el siglo diecinueve un psiquiatra inglés, Thomas Learmont, obsesionado por descubrir el nexo que liga la creatividad artística y la enfermedad mental, contrata a un pintor norteamericano, Radborne Comstock, para asistir a una de sus pacientes. En el mundo actual, un coleccionista londinense de arte (Russell Learmont, nieto de Thomas), dueño de una mitad de un díptico con el motivo de Tristán e Isolda, ejecutado por Radborne, intenta adquirir la otra mitad en poder de los descendientes del pintor (sus nietos Simon y Valentine), mientras el periodista y crítico Daniel Rowlands proyecta reunir todas las versiones de Tristán e Isolda en una obra que llamará *Mortal Love*. Los personajes masculinos en ambos marcos son cautivados por una enigmática mujer, cuyo encuentro deja escaras a la vez que produce inusitada vitalidad para la creación estética. Estas mujeres, denominadas Isolde, Evienne, Vernoraxia y Larkin, son avatares de un mismo espíritu femenino capaz de atravesar fronteras temporoespaciales: una mujer arbórea, que exhala bellotas, emana fragancia a savia y desprende pétalos blancos.

ML es un texto polimórfico en perenne estado de producción. La novela consta de una dedicatoria, una sección de agradecimientos, tres epígrafes iniciales y una totalidad de doce epígrafes en su interior, más numerosas citas y extractos provenientes de pre-textos literarios y no literarios, que coexisten en una vibrante cornucopia heteroglósica. En virtud de estas características desbordantes del texto, apelaremos en primer lugar, a las categorías de paratextualidad e intertextualidad de Gerard Genette y, luego, complementaremos el análisis mediante el empleo de categorías adicionales, delineadas por otros teóricos de la intertextualidad. Dicho análisis intertextual se pondrá al servicio de una interpretación de la manera en la que la novela, mediante su recuperación de múltiples mitos, predominantemente de la mitología celta, se convierte en un texto tanto *mitocéntrico* como *metamítico*, al reivindicar, desde su densa urdimbre de hebras y retazos de textos fuente, la cosmovisión mítica como estrategia de interrogación de sistemas racionalistas extremos y sus derivaciones.

## La dinámica desencadenada por la paratextualidad

En el prólogo de *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, de Genette, Richard Macksey explica que Genette ya había anticipado su concepto de los dispositivos liminales, que son los elementos paratextuales, en su breve introducción a la edición especial de *Poétique* dedicada a ensayos sobre el paratexto a cargo de miembros de un seminario en la *École des Hautes Études*. En dicha ocasión, Genette se refiere al tema central de los ensayos, es decir, al paratexto, como “este borde en los límites inestables que circunda con un halo pragmático la obra literaria” (citado en Macksey xvii). Continúa Macksey y enumera los principales dispositivos y convenciones, tanto dentro del libro (peritexto) como fuera de él (epitexto), que median entre un libro y sus lectores, es decir, “títulos y subtítulos, pseudónimos, prólogos, dedicatorias, epígrafes, prefacios, entretítulos, notas, epílogos y palabras de cierre” (xviii). Ya en el interior de *Paratexts*, Genette expande el concepto y funciones del paratexto. Según el autor, no hay duda alguna de que los elementos paratextuales “rodean” y “extienden” un texto precisamente con el propósito de “*presentarlo*, en el sentido común del verbo, pero también en un sentido más profundo, de *hacer presente*”, es decir, “asegurar la presencia del texto en el mundo, su ‘recepción’ y consumo en forma (...) de libro” (1, énfasis original). Pero, insiste Genette, “[m]ás que una frontera o un límite sellado, el paratexto es, más bien, un umbral”, o “un vestíbulo”, una palabra que según recuerda Genette, utilizó Jorge Luis Borges respecto de un prefacio para connotar un espacio que ofrece al mundo la posibilidad de dar un paso de ingreso o retroceso (1-2):

Es una zona indefinida entre el interior y el exterior, una zona sin una frontera rígidamente marcada ni del lado interno (hacia el texto) ni del lado externo (hacia el discurso del mundo sobre el texto), un canto, o, como Philippe Lejune lo expresa, “un borde del texto impreso que en realidad controla nuestra lectura del texto. En efecto, este borde, siempre una especie de cinta transportadora de un

comentario autoral o más o menos legitimado por el autor, constituye una zona intermedia entre texto y no-texto, que es no solamente una zona de “transición” sino de “transacción”: un espacio privilegiado para una pragmática y una estrategia, para una influencia sobre el público, una influencia que – ya sea de rica o escasa comprensión o realización – está puesta al servicio de una mejor recepción del texto y una lectura más pertinente de él (...) (2)<sup>1</sup>.

*ML* se presenta envuelta en una sobrecubierta con una ilustración o una “manifestación icónica” con valor paratextual (Genette 7), a fin de negociar un consumo del texto que amplíe sus potencialidades. Desde esta mirada, puede analizarse este paratexto visual como iniciador de un movimiento helicoidal que se replica en otras estructuras del texto y refuerza la temática de tiempo cíclico vinculada con la condición de *ML* de novela metamítica.

El paratexto escogido para la sobrecubierta constituye un segmento citado por ser la reproducción de un detalle de una pintura de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), *La Ghirlandata* (1873), reconocida como una posible representación de “la belle dame sans merci” de la poesía de John Keats (1795-1821). En un lector conocedor del arte visual de Rossetti, se activa la enciclopedia intertextual personal para visualizar la pintura completa y otras relacionadas, basadas en su *leitmotiv*: la voluptuosa mujer de enigmático rostro. Es decir, es cita de contextos no visibles pero susceptibles de potentes evocaciones semánticas *in absentia* y también se alude a tales contextos. La cita del paratexto alude al arquetipo de la *femme fatale*, que participa en una cadena intertextual en la que se engarzan como gemas los mitos tanto primigenios como literarios que se integran en la novela. El título se multiplica en estratos holográficos, ya que puede referirse a un tipo de amor vivido por mortales o a la condición no perenne del amor, o puede ser leído como epígrafe de la pintura, de tal manera de anclar un mitema y sellar una unidad de significación de presencia ubicua en la constelación. Según Fátima Gutiérrez, Gilbert Durand comprende los mitemas como “unidades mínimas y redundantes de significación”, que pueden ser desde “un objeto” hasta una “estructura arquetípica” (185) – en este caso, el amor letal que enciende la mujer.

El segundo paratexto significativo es una dedicatoria que contiene una porción del epílogo de la obra *A Midsummer Night's Dream* de William Shakespeare, en la que Puck, un espíritu engañoso, se dirige a su audiencia: “If we shadows have offended,/ think but this, and all is mended./ That you have but slumber'd here/ While these visions did appear”. La repercusión de la dedicatoria radica en que la novela tematiza una irrupción de un mundo sobrenatural en el mundo real. La relación entre dicho mundo, construido a partir de contenidos mitológicos celtas, y el universo de la creación artística concebido como un estado de locura, es resaltada por el segundo epígrafe, una frase de Robert Schuman: “During the night, if another world enters the one in which we ordinarily live, we call it a dream. When it enters in daylight, we often call it illness”. Tanto *La Ghirlandata* como la alusión a Shakespeare, además de la celebración de la mitología, son componentes esenciales de lo que se ha dado en llamar un “prerrafaelismo neovictoriano” (Kohlke, *Abstract*)<sup>2</sup>, es decir, la búsqueda de un diálogo intenso con la estética prerrafaelista y las vidas singulares de los artistas prerrafaelistas en el contexto del fenómeno neovictoriano<sup>3</sup>.

Las descripciones de Larkin dan cuenta de un asombroso parecido físico con *La Ghirlandata*. La belleza inconmensurable de Larkin recuerda a Daniel la belleza no moderna de mujeres como Jane Burden o Lizzie Siddall (amante y esposa de Rossetti, respectivamente) que, para ser aprehendida, debe ser reducida mediante algún tipo de escala humana: “women who were too

1 Nota sobre la traducción: Todas las instancias de traducción al español a partir de fuentes teóricas en inglés son propias. Las citas del texto literario analizado se han dejado en su original en inglés.

2 El término *prerrafaelismo neovictoriano* fue utilizado por Marie-Luise Kohlke para describir una parte importante de la “obsesión contemporánea con la plenitud cultural del siglo diecinueve” (*Abstract*). En una entrevista realizada a la escritora Maggie Power, Kohlke le consulta sobre los elementos prerrafaelistas que Power incorpora en su arte y la respuesta que da la escritora podría tomarse como una expansión del concepto, por cuanto enfatiza “la praxis intertextual de adaptar o reimaginar escrituras Shakespearianas, temas arturianos, y otros escritos, para evocar una impresión de alteridad” (Kohlke, “Neo-Victorian Goblin Fruit”, 83-84).

3 Entendemos por fenómeno neovictoriano las diversas maneras en las que la cultura contemporánea retorna a la cultura del siglo diecinueve con variadas agendas y resultados estéticos.

big for their world, women who could be captured only by scaling them down to fit inside a wood-and-canvas keep” (*ML* 48). Una especie de paradoja lúdica se instala con esta figura femenina contemporánea ya retratada por Rossetti en el siglo diecinueve. El resultado es un *trompe l’oeil* que activa el movimiento giratorio insuflado en la totalidad del texto, porque solo se resuelve si se apela a una visión circular de tiempo, de predominio estructural y temático en la novela.

*ML* avanza con una historia central que, como un remolino, succiona historias de distintos contextos, cuya competencia es oponer a un paradigma positivista y racionalista una reivindicación del mito vía una epistemología de la imaginación. La ciencia puede disipar la duda, pero fulminar el misterio; por el contrario, el mito celebra el misterio y busca preservarlo. Las tres razones básicas que dan origen al nacimiento de los mitos son, siguiendo a Leszek Kolakowski, “vivir el mundo experiencial como dotado de sentido”, hallar “respuesta a las cuestiones últimas” y “ver el mundo como un *continuum*” (citado en Bauzá 25, resaltado del autor). En otras palabras, como explica Hugo Bauzá, los mitos “nos apartan transitoriamente del *horror vacui*, ya que mientras ‘mitizamos’ nos distraemos de la angustia de una existencia impuesta de manera inexorable” (29, resaltado del autor). Mediante la apelación a una estructura cíclica más que lineal, *ML* reconoce un acceso extracientífico a la verdad, lo que resulta en el amparo del *mysterium* del arte del asedio reductivo del pensamiento racional. Como argumenta Bauzá, la Ilustración moderna privilegió a la ratio y consintió la pretensión de la ciencia de ser “empíricamente comprobable”, mientras que el mito se presenta como relato que no puede ser comprobado, pero “el hecho de que no sea comprobado no significa que no sea verdad” (22). Larkin aniquila la artificial separación de mito y verdad cuando reclama ante Daniel: “Just because someone makes something up doesn’t mean it’s not real” (*ML* 86).

De todas las fibras que tejen la historia de *ML* y que giran en el torbellino de personajes femeninos arquetípicos desencadenado por el paratexto visual, el mito de Etain<sup>4</sup>, la historia de *Sir Orfeo* y la leyenda del Rey Herla<sup>5</sup>, todos ellos de la tradición celta, reúnen los dos niveles de intertextualidad entre los que disciernen Prado Biezma *et al.*, es decir, una intertextualidad de carácter *estructural*, que es “capaz de generar la casi totalidad de una obra”, y la intertextualidad de carácter *puntual*, que se limita a un determinado aspecto, como por ejemplo, una simple alusión (Prado Biezma *et al.*, citado en Garrido Domínguez 64-65).

## Hacia una reconstrucción de las coordenadas intertextuales de la novela

4 La historia de Etain narra la vida de una hermosa mujer que sufre una serie de metamorfosis e indefinidas reencarnaciones, aunque sin guardar memoria de ellas. “El Cortejo de Etain” se encuentra preservado de manera fragmentaria en el manuscrito *The Lebor na hUidre* y, de forma completa, en el *Yellow Book of Lecan*. Se trata de los manuscritos irlandeses que contienen gran parte del Ciclo de Ulster (uno de los cuatro ciclos en que se divide el cuerpo de leyendas y sagas heroicas de la tradición irlandesa que se desarrollan alrededor del primer siglo d. C), elaborado entre 1391 y 1401. Se considera que este mito pudo haber sido la fuente del lay bretón “*Sir Orfeus*”, que es un relato que fusiona elementos del mito clásico de Orfeo y folclore irlandés.

5 *Sir o King Orfeo* es una de las fuentes empleadas por Elizabeth Hand en la construcción de su historia. Se trata de un lay bretón que data de finales del siglo trece o principios del catorce. Narra la historia de Herodis, la esposa de Sir Orfeo, un rey inglés y eximio arpista. Herodis es forzada a descender a un mundo sobrenatural del donde, mucho tiempo después, el rey la rescata gracias al poder de su música que cautiva al soberano que la mantiene prisionera. El rey Herla, cuya leyenda es recogida por Walter Map (1140-1208/1210) en el siglo XII, es un rey legendario de los antiguos británicos que hizo un pacto con el rey de los Enanos. Si este asistía a la boda de Herla, este último debía corresponderle. Ambos cumplen su promesa y el rey Herla desciende al mundo subterráneo del rey enano. Al finalizar la fiesta, este despide a Herla con el obsequio de un sabueso y la advertencia de no desmontar antes de que el perro salte a tierra. Cuando Herla vuelve a su mundo, nadie entiende su idioma, porque han pasado trescientos años y no, tres días de fiesta como cree; y su reino ha sido conquistado por los anglosajones. Alguien le cuenta una historia de una reina (la esposa de Herla) que hace mucho tiempo desapareció con el rey de los Enanos por la hendidura de una roca. La sorprendente noticia deja a Herla y sus hombres estupefactos y algunos desmontan sin recordar el consejo. Estos son reducidos inmediatamente a polvo. Herla recuerda a los demás hombres que no deben moverse hasta que el perro salte. La historia concluye con la leyenda de que el perro aún no ha saltado y Herla y sus cortesanos son una especie de eterna cabalgata errante (Lecouteaux 128-137).

El empleo de los aspectos básicos del método intertextual desarrollado por Heinrich Plett<sup>6</sup> para el análisis de la gramática de la cita, adaptado para su aplicación al análisis de los intertextos presentes en *ML*, especialmente los criterios de *cantidad, distribución y frecuencia* (10-11), permite observar que la novela presenta una interpolación de la esencia condensada de los pre-textos que se distribuye a lo largo de toda la novela. Mientras mayor sea la cantidad y frecuencia de citas –y en nuestra aplicación, referencias al pre-texto–, mayor será el grado de significancia de dichas referencias al pre-texto. Algo análogo ocurre con la distribución de las citas, ya que Plett considera que hay ubicaciones estratégicas en el texto de llegada que potencian la importancia de los significados del intertexto. En *ML* el *intertexto estructural*, la columna vertebral que sostiene la novela, es la narrativa en la cual Larkin se ha regenerado varias veces y está sufriendo un exilio temporal, por lo cual el intertexto recorre la totalidad del texto de destino, lo que equivale a niveles máximos en los criterios de cantidad y frecuencia. Las alusiones puntuales, por su parte, se sitúan en los lugares de prominencia indicados por el criterio de distribución establecido por Plett, es decir, el principio, el final y la zona media de un texto (10).

En efecto, la primera alusión importante aparece en los *capítulos introductorios* de la novela y al *principio* de la relación entre Radborne y Evienne. Al conocer la muerte de Isolde, el Dr. Learmont evoca, en su memoria, a una mujer acompañada de su perrito, una imagen que gradualmente se transforma en un *leitmotiv*. Simultáneamente, dos personajes vislumbran un mundo mágico a través de una fisura en una roca subterránea en la primera aparición del *mundo verde*, un universo paralelo al de los mortales. En el segundo capítulo, el lector accede a la apropiación de Vernoraxia por parte de Val en sus dibujos, en cuyos detalles resuena el final incierto del Rey Herla. En su encuentro con Radborne, Evienne se textualiza en un relato como la reina desorientada que sucumbe ante el lustre de un territorio desconocido, plasmado con fulgor en una pintura.

En la parte *final* de la novela, repican con persistencia las alusiones mitológicas. En el contexto victoriano, Radborne lee el relato *Queen Eselt*, que reemplaza al rey de los Enanos por una reina engañosa que seduce a un caballero en la región arturiana de Tintagel. El relato de Evienne y *Queen Eselt* funcionan como relatos espejo, cuya complementariedad garantiza el extravío de ambos amantes en el mundo de los mortales. Por último, después de revelar que Larkin tenía en su poder un manuscrito original del texto *El Cortejo de Etain*, Nick relata a Daniel una versión del mito, focalizándose en el efecto destructivo de la diosa para disuadirlo de intensificar su relación con Larkin.

Con respecto a la zona *media* de la novela, una sustancial alusión se materializa en la descripción verbal de una pintura. En el centro del capítulo noveno, de una totalidad de diecisiete, es decir, la médula estructural del libro, el desequilibrado pintor Jacobus Candell muestra a Radborne una pintura oval de una procesión en la que pinta circularmente desde los márgenes hacia el medio. En el centro exacto del lienzo, aparece un desgarrado de un color verde esmeralda. Marca este punto un portal de acceso al reino verde sobrenatural de los celtas. Una mujer con el rostro de Evienne monta un caballo blanco en la boca de un túnel y para Radborne, “she was unmistakably the source of all the wild swirl of activity that surrounded her” (*ML* 250). Candell declara que su pintura registra el regreso de las personas de una noche de bodas y que todo lo que hay en el lienzo irradia de la hendidura, un ónfalo que, sumado a la circulación en espiral, provoca un movimiento telescópico que succiona al lector al corazón del texto, un mundo que ha transportado al artista alienado de manera irreparable. Alusiones más breves, pero reiteradas con insistencia –es decir, en menor cantidad, pero con mayor frecuencia– se observan en las referencias a la luminosidad verde que flota en torno a Larkin o el efluvio de manzanas dulces. Intratextualmente, las alusiones funcionan mediante el principio de incremento circular con efecto acumulativo en la equivalencia

6 Plett intenta desarrollar una teoría intertextual basada en la claridad y la precisión, puesto que una semiosis total del texto permanentemente retrocede como un objetivo inalcanzable. Si bien no adherimos totalmente a su método apoyado en las dimensiones analíticas sintácticas y pragmáticas, hacemos uso de su gramática de la cita para aislar de la maraña de historias míticas entrelazadas aquellas hebras que resultan más significativas en virtud de su presencia estratégica en el texto y, en este sentido, el método de Plett, aunque puramente estructuralista, es de incuestionable ductilidad.

establecida entre el personaje femenino del intertexto y los de los pre-textos para refrendar su existencia cíclica.

La novela persistentemente rota en torno del misterioso ser femenino en un movimiento que no es meramente circular y redundante, sino helicoidal a medida que el personaje se nutre de otras narrativas que le infunden exuberancia semántica. La heroica travesía a otro mundo para rescatar un ser amado que ostenta el mito clásico de Orfeo, subyace al relato de Sir Orfeo y el rey Herla. En el mito clásico, el paso del mundo natural al mundo sobrenatural es trágico, puesto que Orfeo pierde a Eurídice por segunda vez. En *ML*, el hecho creativo se produce en un territorio liminal y el encuentro entre el alma creadora y la musa inspiradora es traumático y destructivo para ambos. No está exenta de insertarse como un eslabón intertextual la figura mítica de Proserpina. A la contemplación de Daniel de una pirámide carmesí formada por granadas en un mercado callejero de frutas, Nick responde recitando una estrofa de la poesía “Goblin Market” (1862),<sup>7</sup> de Christina Rossetti: “We must not buy their fruits:/ Who knows upon what soil they feed/ Their hungry thirsty roots?” (*ML* 39). La ironía continúa en que ambos hombres compran y consumen granadas, conocidas en la mitología griega como “frutas de los muertos”. La conexión entre la fruta y la muerte anticipa el efecto corrosivo de la seducción de Larkin. Se reitera de manera circular la referencia al delicado intercambio entre mundos. Nick se refiere a Larkin explícitamente como la *belle dame sans merci*, en alusión a la hechicera de la poesía de John Keats, emparentada con una legión de criaturas mitológicas tales como ondinas, lamias y sirenas. Una vaga referencia a Circe parece implícita en el episodio en el que, antes de su desaparición, Evienne comparte un té con Radborne y este comienza a sufrir alucinaciones. No es casual que, entre las pinturas producidas por Jacobus Candell, se cuenten una de Proserpina y otra en la que una mujer arranca una manzana de uno de sus pechos. Por su yuxtaposición con un retrato de Rossetti, esta pintura rememora la poesía “The Orchard-Pit” (1869), en la que una bella dama, en una amalgama de Eros y Tánatos, emerge de los manzanos que rodean un pozo donde yacen muertos, con manzanas en sus manos, quienes sucumbieron a su embrujo. Tanto Val como Daniel y Nick avistan, al menos, una vez o hacen referencia a la presencia de un búho y Daniel escucha la palabra *Blodeuedd* en directa conexión con Larkin<sup>8</sup>. Por su parte, Jacobus Candell solo se alimenta de huevos. La razón es que Candell utiliza huevos para mezclar sus témperas y “[he] scarcely seems to discern the difference between what he is painting and what he is consuming” (*ML* 235). Candell devora su propia obsesión ya que *Blodeuedd* ha dejado sus futuras crías en la mente del pintor. Por último, el capítulo en el que se esfuma Evienne es introducido por un paratexto que la asocia con una suerte de panteísmo mediante la cita de los cinco versos iniciales de la poesía “Hertha” (1871), de Charles Algernon Swinburne, quien sostiene que la Madre Naturaleza es superior a Dios y que Dios es mutante y provisorio. La poesía coloca a Hertha como todopoderosa y ubica tanto a la naturaleza como al ser humano en posición de superioridad respecto de Dios. La alusión ratifica la posición de supremacía de Evienne en el acto creativo y agrega un *coup de grâce*: según el folclore germánico, Hertha descendía en

7 La poesía “Goblin Market” se ambienta en una especie de tierra de fantasía, donde una mujer es tentada por el mercado de frutas atendido por unos duendes. Estos le venden frutas exóticas a Laura, quien les paga con un mechón de sus cabellos. Lizzie aconseja a su hermana Laura que no se tiente con las frutas pero la abstinencia enferma a Laura. Lizzie cede ante los síntomas y se dirige a comprar frutas, pero los duendes no aceptan dinero. La poesía ha sido analizada como un comentario sobre el capitalismo y la economía victoriana y como una exploración del rol de la mujer en la economía y la sociedad. Nick invierte los géneros y recomienda a Daniel no sucumbir ante los encantos de la fruta que comercializa Larkin.

8 El mito de *Blodeuedd* pertenece a la cuarta rama de la colección *Four Branches of the Mabinogi*, que reúne la prosa literaria más temprana de Gran Bretaña. Originariamente escrito en Gales, el texto de *Mabinogi* está dividido en cuatro partes o ramas. Los cuentos incluidos, que se interrelacionan entre sí y fueron compilados en los siglos XII y XIII, a partir de tradiciones orales anteriores, constituyen los relatos más importantes de la literatura galesa. *Blodeuedd* – que literalmente significa *cara de flor* – es una mujer creada enteramente a partir de varios tipos de flores por los magos druidas Math y Gwydion para contrarrestar la maldición que pesaba sobre el héroe Llew Llaw Giffes quien, por un conjuro de su madre, no podía casarse con una mujer mortal. *Blodeuedd* comete un acto de infidelidad por el cual es convertida en un búho y condenada a la separación de las demás aves y una vida nocturna en ostracismo. El intertexto de *Blodeuedd* en *ML* explica la extraña aparición de plumas. Las asociaciones que pueden establecerse entre el búho como criatura de la noche y su supuesta sabiduría apuntan doblemente hacia una especie de mundo paralelo y a una fuente no convencional de conocimiento.

lugares donde había un fuego encendido. Premonitoriamente, Evienne pinta columnas de humo antes del incendio que inaugura un nuevo ciclo de muerte y resurgimiento.

Este análisis estructural de las secciones de mayor densidad intertextual debe estar apoyado por una indagación sobre ciertos aspectos semánticos de los pre-textos. Al crear la categoría de *dimensiones de referencia*, Udo Hebel proporciona una división tripartita en aspectos temporales, espaciales y de área de referencia, el estudio arqueológico de los cuales conduce a la “recuperación y evaluación de las coordenadas intertextuales de un texto” (149). El sentido de tal búsqueda arqueológica es reintegrar los elementos extraños que representan las alusiones en lo que Plett llama un “nivel de conciencia avanzado (enriquecido)” del texto, lo cual se relaciona con su cuarta categoría, la *calidad*, una especie de estructura profunda, ya que “los textos poéticos (...) no integran elementos textuales prefabricados sin alterarlos, sino que más bien los remodelan y les proporcionan nuevos significados” (9).

El área de referencia de los principales pre-textos analizados es la mitología celta. A diferencia de los sistemas mitológicos grecorromanos, los ciclos celtas no revelan un panteón con jerarquías bien discriminadas, pero dejan ver la presencia en sus mitos de una energía femenina primaria que da forma a los dioses y héroes. La figura femenina es la presencia constante de la naturaleza, que subraya el motivo central de la mitología irlandesa del ciclo de la vida, la muerte y la renovación. Al ser Irlanda un país predominantemente agrícola, la energía arquetípica encapsulada en su mitología es un principio de fertilidad. Las diosas celtas ocupaban un lugar prominente, ya sea porque la sociedad celta era gineocrática o porque las divinidades fueron adoptadas de otras culturas matrilineales anteriores.

El más allá de los celtas era imaginado como un lugar suntuoso caracterizado por la belleza, la juventud eterna, la abundancia y el arte de la invisibilidad. A veces, era descrito como subterráneo y otras veces estaba localizado en islas en los mares occidentales. Los duendes y hadas estaban ocultos a la vista de los ojos mortales pero su presencia era ubicua, en tanto que el tiempo transcurría mucho más lentamente en esa “realidad alternativa” (Monaghan 370). Los mortales podían acceder al otro mundo, en lugares especiales tales como sitios velados o nebulosos, por caso, pantanos, cavernas y riberas juncosas, o en determinadas épocas, tales como *Samhain* (1° de noviembre) y tiempos liminales como el amanecer, o condiciones climáticas brumosas o indeterminadas. Aunque los mortales regresaran, lo hacían irreversiblemente cambiados.

### **La resignificación de los intertextos**

*ML* subvierte la fórmula básica del descenso al mundo subterráneo al proponer el peregrinaje de dos seres sobrenaturales e inmortales en nuestro mundo mortal. Por cuanto es un ser que no muere, Larkin desea conocer lo que se siente al vivir con la certeza de una muerte cercana. Los seres sobrenaturales viven una existencia de hastío, porque es eterna e inmutable y no dejan nada atrás –ni pinturas, ni canciones, ni monumentos –por lo que desea transmutarse en alguno de estos artefactos. Solamente los mortales dejan una marca en el mundo “[I]ike the sea, the way it shapes the rocks over time” (*ML* 337). Su anhelo es dejar vestigios similares a través de sus relaciones amorosas. Al ser inmortal, sin embargo, no entiende que sus huellas duelen y pueden matar. Su acción es inocente y parte de una genuina admiración por el arte mortal y la capacidad humana para la creación. Es un agente de creatividad que, como las diosas de la fertilidad, cuenta con una provisión eterna de inspiración y se renueva en ciclos. Larkin puede transmigrar libremente, pero no comprende que, para los mortales, el ingreso al otro mundo puede ser un viaje sin retorno. Si aquel simboliza el inconsciente, una *terra incognita* de delirios y fantasías, el paso sin retorno es equivalente a la locura. Conocer a Larkin es comparable al padecimiento ocasionado por una herida que no podrá cicatrizar. Solo puede ser mitigada mediante la producción de arte, pero el deseo del artista de capturar la belleza contenida en el interior de su musa nunca podrá ser saciado plenamente. También hay consecuencias para Larkin, como producto de la colisión. El disloque es mutuamente doloroso por cuanto Larkin es condenada a permanecer errante hasta que reconozca el portal de regreso, no sin la experiencia de pérdida de las obras que no puede transportar consigo. El desfile de estas alusiones en el contexto de una investigación sobre Tristán e

Isolda confirma que el amor eterno y trágico que los une y los separa es la esencia destilada del vórtice del cual fluye (o en el que desemboca) el torbellino helicoidal desatado por el paratexto visual. Los mundos son contiguos, pero irreconciliables, aunque el sobrenatural irrumpa en el natural. El contacto entre la diosa-musa y el artista es recíprocamente perjudicial y permanece blindado en un insoluble misterio, que neutraliza las posibilidades de penetración del razonamiento científico.

El texto de llegada se resignifica en virtud del nuevo contexto sin desmembrarse de algunos aspectos del pre-texto que contribuyen a darle sentido a la historia. Los nuevos significados en el texto de destino representan desviaciones, pero cobran vida en exclusiva dependencia del pre-texto y su contexto temporal, espacial y marco de referencia, ya que la no verificación de estos contextos mengua las posibilidades de significación del texto y empobrece las condiciones de consumo que el paratexto busca garantizar. El intertexto integrado en su nuevo contexto funciona así, en otra estructura de tipo circular, como una fuerza centrífuga que se opone a la fuerza centrípeta representada en el exotexto por el Dr. Thomas Learmont, quien se empeña en encontrar una conexión entre arte y locura, siguiendo procedimientos positivistas. Learmont cree en un tiempo lineal en donde se enmarca un proceso de causas y efectos que pretende dilucidar a través de sus observaciones panópticas y sus métodos ultra racionalistas. El personaje de Thomas Learmont alude al personaje histórico Cesare Lombroso (1835-1909), quien en su polémico texto *Genio e Follia* (1889) proponía que la genialidad artística era una forma de locura hereditaria. Para comprobarla y hallar los rasgos característicos del desorden demencial, amasó una formidable colección de arte psiquiátrico que Learmont parece emular. *ML* emplea la figura del díscolo y excéntrico poeta Swinburne para denunciar los excesos escopofílicos de Learmont y sus métodos inductivos que lo llevan a tratar a las personas como objetos de experimentación. Cuando conoce la decisión de Radborne de trabajar para Learmont, Swinburne pronuncia severas exhortaciones en contra, porque atribuye a la ciencia que practica Learmont una cualidad perversa, ya que el principio rector de sus investigaciones no es la cura, sino un impulso fáustico de control privilegiado de la verdad, en detrimento de los artistas, a quienes sádicamente clasifica para integrarlos a su colección. Learmont intenta capturar una verdad unívoca sobre la naturaleza de la belleza, la inspiración artística y la mente patológica a través de la recolección de datos empíricos. La novela, sin embargo, niega la posibilidad de despejar esta incógnita. Allí donde Thomas Learmont lanza su proyecto logocéntrico que apunta a disipar el misterio de la creación artística, el discurso mítico viene a preservar y resguardar tal misterio.

La actitud científicista y materialista de Thomas Learmont es heredada por su descendiente Russell, quien es igualmente propenso a coleccionar obras de arte, en su caso *outsider art* o *art brut*. A la acusación de su colega Balthazar Warnick de que necesitará desarrollar una nueva droga para detener su compulsión por el coleccionismo, Russell replica que no busca coleccionar, sino conservar. Pero paradójicamente, su empresa farmacéutica contrarresta el efecto creativo de los desórdenes afectivos bipolares y la esquizofrenia mediante la creación de la droga *Exultan*, que es un antidepresivo específico y que, según un artículo en *Forbes* que Daniel acaba de leer, vende más que el conjunto de los demás antidepresivos. Si Russell es el heredero de Thomas en cuanto a su afición por el arte, también representa la derivación del positivismo y el racionalismo extremos en un capitalismo tardío que ha mercantilizado el arte y una industria farmacéutica que intenta domesticar la mente fantástica.

Desde su perspectiva de psicólogo jungiano, Peter O'Connor argumenta que, si un antropólogo ajeno a la tribu humana la estudiara, concluiría que dicha tribu tiene “una obsesión con el mundo fáctico, material y tangible y que esto está contribuyendo a su sensación generalizada de enfermedad” (2). La humanidad cuenta con el relato monocorde del racionalismo económico y necesita un correctivo en este desequilibrio en forma de historias que satisfagan la imaginación: la tribu necesita restaurarse rehistorizándose. Necesita, para citar su ingenioso juego de palabras en inglés, “to restore (or re-story) itself” (2). Larkin es una figura alegórica de la psiquis humana que busca la restauración a través de la re-narrativización. Envolviéndose en historias míticas, opone una fuerza centrífuga a la fuerza centrípeta de la poderosa empresa farmacéutica de Russell que se



propone minimizar los efectos de ciertas patologías psiquiátricas de manera de ajustar la mente humana a las necesidades de un mundo netamente pragmático. Para referirse al paciente afectado por un desorden bipolar afectivo y que es el autor de una obra de la colección de Russell, Daniel exclama: “Nowadays you’d put him on Exultan, and he’d have a successful career as a telemarketer” (*ML* 185). Paradójicamente, Russell obtiene el capital para adquirir las piezas que atesora con los dividendos de su industria, que combate los estados mentales que las producen en primer lugar. Así, la novela subvierte la lógica del racionalismo económico y fustiga el sistema capitalista por sus mecanismos materialistas de control de la mente. El relato creado en imitación de un mito es una homologación de la visión mítica que aspira a acomodar y contener las ambigüedades, contradicciones e incertezas de la experiencia humana por sobre la linearidad de sistemas que buscan desentrañarlas. Sin embargo, a través de una suerte de intrincado mosaiquismo verbal, la novela construye un relato nuevo a partir de una pluralidad de fragmentos provenientes de múltiples fuentes legendarias y mitológicas. A pesar de emerger como un trabajo de bordado meticuloso y suntuoso, la composición final no oculta el hecho de que la imaginación depende de tramas e hilados prefabricados y ensamblados, lo cual sugiere cierto grado de deterioro de la imaginación y subraya la temática de la necesidad de restaurar una visión mitopoética.

De manera emblemática, al finalizar la novela, Daniel desiste de su proyecto científico y busca mitigar su pena mediante la escritura de lo que proyecta ser un acto de creación: una novela titulada *Mortal Love*, que acaso sea, en una interpretación del final, una estructura también circular, la novela que hemos tenido en nuestras manos.

## Conclusión

La envoltura paratextual del texto gestiona un consumo apetecible en armonía con las polivalentes posibilidades semánticas. Si la lectura de esta sobrecubierta resultare demasiado apetecible o artificialmente acomodaticia, una apelación a Hebel la resguardaría de tales imputaciones. Enfatizando el potencial evocativo de la alusión para guiar al lector en la construcción “de vínculos semánticos significativos”, Hebel señala que una alusión exitosa es la que “evoca asociaciones y connotaciones teóricamente ilimitadas e imprevisibles” (138). Para cerrar circularmente el análisis, podría apelarse a otro paratexto inicial. En sus “Agradecimientos”, un paratexto con función metatextual, la autora avala una interpretación de la novela como autenticadora del valor de la visión mítica mediante una frase que encapsula su misión al definir a *ML* como un “árbol imaginario con raíces en el mundo real” (xiv), una sencilla pero poética definición de mito. En última instancia, más allá de resignificar los mitos que rehabilita y revivifica, la novela ratifica la necesidad de restaurar una cosmovisión mítica y disputar la preeminencia de una razón pura, divorciada del espíritu o los poderes de la imaginación, mediante las capacidades curativas y humanizadoras del arte de hilvanar relatos.

## Bibliografía

- Bauzá, Hugo Francisco. *Qué es un Mito. Una Aproximación a la Mitología Clásica*. Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica, 2005.
- Garrido Domínguez, Antonio. *Teorías de la Ficción Literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1997.
- Genette, Gérard. *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. 1987. Trad. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Gutiérrez, Fátima. “La Mitocrítica de Gilbert Durand: Teoría fundadora y recorridos metodológicos.” Thélème: *Revista Complutense de Estudios Franceses* 27. 175-89.
- Hand, Elizabeth. *Mortal Love*. Nueva York: William Morrow, Harper Collins, 2004.
- Hebel, Udo J. “Towards a descriptive poetics of allusion”. *Plett*.135-164.
- Kohlke, Marie-Luise. Abstract. Conferencia inaugural del Congreso *Neo-Victorian Art and Aestheticism*, organizado por la University of Hull en 2011: “Luscious aftertastes: The influence of Pre-Raphaelitism in neo-Victorian fiction”. Web. 8 de diciembre de 2017.

Marcela González de Gatti “Reivindicación de la visión mitopoética...”

- . “Neo-Victorian Goblin Fruit: Maggie Power on the gothic fascinations of demon lovers and reimagining the Victorians”. *Journal of Neo-Victorian Studies* 4.1(2011). 77-92. Web. 7 de diciembre de 2017.
- Lecouteux, Claude. *Phantom Armies of the Night: The Wild Hunt and the Ghostly Processions of the Undead*. Rochester, Vermont: Inner Traditions/ Bear & Co., 2011. Markale, Jean. *Women of the Celts*. Trans. A. Mygind, C. Hauch y P. Henry. Rochester, Vermont: Inner Traditions, 1986.
- Monaghan, Patricia. *The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore*. Nueva York: Facts On File, 2004.
- O’Connor, Peter. *Beyond the Mist. What Irish Mythology Can Teach Us About Ourselves*. Australia: Allen and Unwin, 2002.
- Plett, Heinrich F. “Intertextualities.” En *Intertextuality*, ed, Heinrich F. Plett, Berlin y Nueva York: Walter de Gruyter, 1991. 3-29.

Fecha de recepción: 15/04/2018  
Fecha de aceptación: 10/09/2018