UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

# TESIS DOCTORAL

# LAS EMOCIONES EN LA OBRA DE AMÉLIE NOTHOMB

**Doctoranda: Erica Nagacevschi Josan**

**Directora/Tutora: Dra. Carmen Cortés Zaborras**

**Programa de Doctorado: Lingüística, Literatura y Traducción**

**Facultad de Filosofía y Letras**

**Universidad de Málaga, 2025**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTORA: Erica Nagacevschi Josan

http://orcid.org/0000-0003-4596-1289

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:
Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.
No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

# DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR

D./Dña ERICA NAGACEVSCHI JOSAN
Estudiante del programa de doctorado LINGÜÍSTICA, LITERATURA Y TRADUCCIÓN de la Universidad de Málaga, autor/a de la tesis, presentada para la obtención del título de doctor por la Universidad de Málaga, titulada: LAS EMOCIONES EN LA OBRA DE AMÉLIE NOTHOMB

Realizada bajo la tutorización de Mª DEL CARMEN CORTÉS ZABORRAS y dirección de Mª DEL CARMEN CORTÉS ZABORRAS (si tuviera varios directores deberá hacer constar el nombre de todos)

DECLARO QUE:

La tesis presentada es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, conforme al ordenamiento jurídico vigente (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo.

Igualmente asumo, ante a la Universidad de Málaga y ante cualquier otra instancia, la responsabilidad que pudiera derivarse en caso de plagio de contenidos en la tesis presentada, conforme al ordenamiento jurídico vigente.

En Málaga, a 12 de MARZO de 2025

| | |
|---|---|
| Fdo.: ERICA NAGACEVSCHI JOSAN<br>Doctorando/a | Fdo.: Mª DEL CARMEN CORTÉS ZABORRAS<br>Tutor/a |
| Fdo.: Mª DEL CARMEN CORTÉS ZABORRAS<br>Director/es de tesis | |

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Edificio Pabellón de Gobierno. Campus El Ejido. 29071
**Tel.:** 952 13 10 28 / 952 13 14 61 / 952 13 71 10
**E-mail:** doctorado@uma.es

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Facultad de F

Málaga, a 12 de marzo de 2025

M.ª DEL CARMEN CORTÉS ZABORRAS, DIRECTORA DE LA TESIS DOCTORAL, profesora de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Málaga),

**HACE CONSTAR**

Que ERICA NAGACEVSCHI JOSAN, con DNI , es estudiante de doctorado del Programa de Doctorado "Lingüística, Literatura y Traducción", con matrícula activa, y que ha realizado bajo mi dirección, la Tesis Doctoral titulada

"'LAS EMOCIONES EN LA OBRA DE AMÉLIE NOTHOMB"

Revisado el presente trabajo estimo que reúne los requisitos establecidos según la normativa vigente. Por lo tanto, **AUTORIZO** la admisión a trámite y defensa pública de esta Tesis Doctoral para optar al grado de Doctor en la Universidad de Málaga.

Y para que así conste, lo firmo en Málaga a 12 de marzo de 2025,

Fdo. M.ª del Carmen Cortés Zaborras

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

**INFORME SOBRE LAS PUBLICACIONES EN COAUTORÍA**

Doctoranda: Erica Nagacevschi Josan
Directora: Carmen Cortés Zaborras

La publicación que se especifica a continuación y que avala la tesis doctoral de Dña. Erica Nagacevschi Josan, junto a otras publicaciones en las que la doctoranda es la única firmante, no ha sido utilizada para avalar tesis anteriores.

Erica Nagacevschi Josan y Carmen Cortés Zaborras. 2022. La plasmación de las emociones en la novela *Antichrista* de Amélie Nothomb. *Álabe*, *Revista de Investigación sobre Lectura y Escritura*, 26. Universidad de Almería. ISSN-e 2171-9624. DOI revista: https://doi.org/10.25115. DOI artículo: 10.25115/alabe26.7777.

En Málaga, a 11 de marzo de 2025

Fdo. Carmen Cortés Zaborras



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

## AGRADECIMIENTOS

Tener ahora en mis manos esta tesis es la prueba tangible de un largo viaje, lleno de desafíos que en su momento parecían insuperables, pero también de momentos de alegría por cada pequeña victoria alcanzada, algunas de ellas casi milagrosas. Cada paso dado, cada idea explorada y cada palabra escrita han sido parte de un proceso exigente, pero profundamente enriquecedor. No ha sido un trayecto en solitario; al contrario, ha estado acompañado por el apoyo y la confianza de personas que, en los momentos de mayor incertidumbre, me recordaron la razón por la que debía seguir adelante.

Hubo etapas en las que las dudas pesaban más que las certezas, en las que el cansancio y la inseguridad amenazaban con hacerme desistir. Hubo momentos en los que pensé en renunciar, en los que la carga parecía demasiado pesada y la meta demasiado lejana. Pero siempre tuve a mi lado a mis queridas “Rouges à lèvres”, “mis hadas” que, con su apoyo, sus palabras de aliento y su confianza en mí, me ayudaron a encontrar las fuerzas para continuar. Hélène, Blanca y Adela, mi más profundo agradecimiento. Vuestra confianza fue un faro en medio de la tormenta, el impulso que necesitaba para seguir adelante cuando el camino se volvía incierto. Isabel y Marie-Ange, gracias por la calidez de vuestra acogida desde el primer día que nos conocimos y por el ánimo que me dabais diciendo “vas a sacar el doctorado, no lo dudes”. Trabajar con vosotras en un entorno en el que reina el respeto y la excelencia humana y profesional ha sido un verdadero privilegio.

De manera muy especial, a la Dra. Carmen Cortés Zahorras, gracias por haber sido guía y referente en este proceso. Tu exigencia me hizo superar mis propios límites, pero siempre sabía que estoy acompañada no solamente por una tutora, sino por una amiga y, también, una compañera de viaje que se embarcó en este camino conmigo sin dudar y con la sonrisa y el optimismo que siempre te acompañan. Gracias por tu paciencia, respeto profundo y la confianza inquebrantable en mis posibilidades. En los momentos en los que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

flaqueé, cuando estuve a punto de rendirme, tus palabras y apoyo fueron la fuerza que me hizo seguir adelante. Gracias por no dejar que renunciara a este sueño. Sin ti, este trabajo no habría sido posible. Ojalá tu talento y tu vocación sigan inspirando a muchas generaciones más.

Mi querida alma, Pepe, este logro no es solo el resultado de mi esfuerzo, sino también el tuyo por estar a mi lado en los momentos más difíciles y creer en mí, incluso cuando yo misma dudaba, te debo más de lo que puedo expresar.

Mes « chères sœurs marocaines », Ouidad et Najia**,** merci pour votre précieuse aide lorsque j'avais besoin de localiser les informations essentielles pour poursuivre mes recherches. Merci également pour ces instants de légèreté et de bienveillance, où vous me rappeliez que pour bien travailler, il faut aussi savoir se détendre, comme seules les « Papillons libres » savent si bien le faire.

Finalmente, a mi familia, gracias por cada muestra de apoyo, por vuestra paciencia y comprensión por mis ausencias. Vuestro respaldo incondicional ha sido el pilar que me ha sostenido a lo largo de este camino.

Eternamente gracias.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

## ABREVIATURAS UTILIZADAS PARA HACER REFERENCIA A LAS OBRAS QUE COMPONEN EL CORPUS DE ESTUDIO

Se utilizarán las siguientes abreviaturas para designar las obras de Amélie Nothomb que constituyen el corpus de este trabajo. Las referencias completas se encuentran en la bibliografía.

| TÍTULO NOVELA (FR/ESP) | AÑO PUBLICACIÓN | ABREVIATURA |
|---|---|---|
| *Le Robert des noms propres*<br>*Diccionario de nombres propios* | 2002 | *RNP* |
| *Riquet à la houppe*<br>*Riquete el del copete* | 2016 | *RH* |
| *Frappe-toi le cœur*<br>*Golpéate el corazón* | 2017 | *FTLC* |
| *Le livre des sœurs*<br>*El libro de las hermanas* | 2022 | *LLDS* |

## ABREVIATURAS REFERIDAS AL ANÁLISIS GRAMATICAL UTILIZADAS[1]

*Adj* para adjetivo

*Adjq* para adjetivo calificativo

*Adjneg* para adjetivo con valencia negativa

*Adjsent* para adjetivo que denomina un sentimiento

*D* para determinante

*Ddef* para determinante definido

*Dind* para determinante indefinido

*Dposs* para determinante posesivo

*Ddem* para determinante demostrativo

*GN* para un grupo nominal

*N* para sustantivo

*Nsent* para sustantivo que denomina un sentimiento

[1] En este trabajo no ponemos punto al final de las abreviaturas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

*Nhum* para sustantivo que pertenece a la clase humana

*N-hum* para sustantivo que no pertenece a la clase humana

*N0* para sujeto

*COD* complemente de objeto directo

*COI* complemento de objeto indirecto

*Vb* para verbo

*Vbsent* para verbo que denomina un sentimiento

*Vsupp* para verbo soporte

*Prep* para preposición

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

# RESUMEN


## Introducción

La evolución de las formas de comunicación y los sistemas discursivos ha definido cada época histórica. En la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI, el postmodernismo se ha consolidado como corriente central en la filosofía, la literatura, el arte y la ciencia. Este fenómeno, impulsado por la globalización y las tecnologías de la información, ha fomentado la transculturalidad y la polidiscursividad, dando lugar a una deconstrucción de los estereotipos, incluidas las categorías étnicas. La fragmentación de la realidad y la hibridación de géneros han sido rasgos distintivos del postmodernismo, al reinterpretar experiencias culturales e históricas.

En la literatura francófona contemporánea, autores como Frédéric Beigbeder, Milan Kundera, Marie Darrieussecq, Bernard Werber, Ann Scott, Christine Angot y Amélie Nothomb representan esta tendencia. Sin embargo, la producción de Nothomb, a pesar de su relevancia, no ha sido objeto de un estudio sistemático exhaustivo. Su obra se inscribe en un contexto en el que la literatura tiene un papel clave en la exploración de la emocionalidad humana, por lo que atrae el interés de disciplinas como la psicología, la antropología y la lingüística. La intersección de estos campos refuerza la idea de que las emociones no pueden analizarse de manera aislada, sino desde un enfoque interdisciplinario.

El lenguaje es un medio esencial para expresar emociones y la lingüística de las emociones ha emergido como un campo de estudio que investiga los patrones lingüísticos de la esfera afectiva. En este contexto, la presente investigación se centra en la expresión emocional en la obra de Nothomb, en consonancia con el creciente interés de la lingüística por los procesos emocionales. Aún quedan por abordar cuestiones fundamentales sobre la descripción de la emoción, el uso de recursos lingüísticos en distintos niveles y la correlación entre diferentes medios de expresión emocional en la literatura. Además, se requiere


UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

profundizar en la semántica y gramática del discurso emocional en francés, así como en la relación entre lenguaje y conciencia.

La primera parte de la investigación analiza los recursos léxico-semánticos en la representación emocional de la novela postmoderna francófona, con especial atención a la conceptualización emocional en francés. Se examinan los fundamentos teóricos del postmodernismo, las teorías psicológicas sobre la emoción y los estudios de lingüística emocional, sobre la base de los trabajos de Víctor Shakhovskiĭ y Carroll Izard.

El corpus de estudio incluye cuatro novelas de Nothomb: *Robert des noms propres* (2002), *Riquet à la houppe* (2016), *Frappe-toi le cœur* (2017) y *Le livre des sœurs* (2022), seleccionadas por su relevancia en la representación lingüística de las emociones. A pesar de los ya numerosos estudios sobre Nothomb, falta un análisis detallado de la emoción como medio de aprendizaje y desarrollo personal en su obra, aspecto clave para comprender su poética y su relación con la literatura postmoderna.

Los hallazgos de esta investigación pueden contribuir a la creación de un diccionario de expresiones emocionales en francés y facilitar el estudio del léxico afectivo. Además, este trabajo ofrece un marco analítico para comprender la interacción entre lenguaje, emoción y discurso en la literatura postmoderna, al abordar la relación entre género y expresión emocional en el siglo XXI.

## 1. Fundamentación teórica

El estudio del papel de Amélie Nothomb en la literatura francófona contemporánea requiere de una comprensión detallada del postmodernismo como fenómeno filosófico, cultural y literario. El postmodernismo, surgido en la segunda mitad del siglo XX, se define por la fragmentación, la intertextualidad, la hibridación de géneros y la deconstrucción de estructuras narrativas establecidas. Este movimiento rechaza las verdades absolutas y

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

promueve una visión relativa de la realidad, caracterizada por la ironía, la parodia y el pastiche.

El postmodernismo se distingue del modernismo por su rechazo de los grandes relatos y su cuestionamiento de la autoridad y del sentido unitario del conocimiento. Mientras el modernismo aún mantenía la idea de progreso y orden, el postmodernismo enfatiza la incertidumbre y la fragmentación. Jean-François Lyotard describe este fenómeno como una transformación cultural que deslegitima las meta-narrativas y privilegia la diversidad discursiva.

El término "postmoderno" fue introducido en el ámbito filosófico por Rudolf Pannwitz en 1917 y más tarde utilizado por Arnold J. Toynbee y Charles Olson en estudios históricos y poéticos. Sin embargo, Ihab Hassan lo incorporó formalmente a la crítica literaria en 1971 y Lyotard consolidó su estatus ontológico en *La condición postmoderna* (1979), describiéndolo como un estado cultural dominado por la deconstrucción y el eclecticismo. Según Umberto Eco y David Lodge, el postmodernismo no es un fenómeno estrictamente cronológico, sino un movimiento recurrente en épocas de crisis cultural.

El postmodernismo literario se caracteriza por la fragmentación del discurso, la intertextualidad y la ironía. A diferencia del modernismo, que mantenía una visión trágica de la existencia, la literatura postmoderna expresa el cansancio del individuo ante la lucha vital y la ausencia de sentido. No busca una interpretación única, sino que enfatiza la ambigüedad y la multiplicidad de significados.

Uno de sus rasgos fundamentales es la fusión de géneros literarios, combinando elementos de la literatura de masas con la culta. Jacques Derrida, en *La ley del género* (1982), sostiene que la hibridación es esencial para la evolución de la literatura, proceso que Umberto Eco ejemplifica en *El nombre de la rosa* (1980), al integrar novela histórica, filosófica y policíaca.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Otro elemento clave es la intertextualidad, concepto formulado por Julia Kristeva en los años 60 a partir del dialogismo de Bajtín. Gérard Genette distingue varios tipos de intertextualidad: la paratextualidad (relación con títulos y epígrafes), la metatextualidad (comentario de un texto sobre otro), la hipertextualidad (reescrituras y parodias) y la architextualidad (referencias a géneros literarios). Nathalie Piégay-Gros destaca que ningún texto existe aisladamente.

La ironía también es central en la literatura postmoderna. Mientras que en la Antigüedad se usaba como recurso dialéctico y en la Ilustración para criticar instituciones, en el postmodernismo adopta formas autorreferenciales y desestabilizadoras. Linda Hutcheon sostiene que la ironía postmoderna desafía convenciones literarias y culturales, como se observa en la obra de Michel Houellebecq y Jean Echenoz.

Otro rasgo distintivo es la reescritura de textos clásicos. A diferencia de la intertextualidad, que remite a múltiples fuentes, la reescritura transforma un texto específico en un nuevo contexto. Jean Rhys, en *Ancho mar de los Sargazos* (1966), reinterpreta *Jane Eyre* desde la perspectiva de Bertha Mason, mientras que Stephen Fry adapta *El conde de Montecristo* en *Pelotas de tenis del cielo* (2000).

La novela postmoderna francesa ha evolucionado con la hibridación y la experimentación narrativa. El *Nouveau Roman* (1950) rompió con la novela realista y psicológica mediante estructuras fragmentadas, con autores como Alain Robbe-Grillet y Nathalie Sarraute. En los años 60, el *chosisme* criticó la cultura del consumismo, con obras como *Las cosas* de Georges Pérec.

A finales del siglo XX, la narrativa postmoderna experimentó un retorno a la trama, pero manteniendo su carácter híbrido. Michel Houellebecq, Pascal Quignard y Amélie Nothomb combinaron autoficción, historia alternativa e interdiscursividad.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Nothomb destaca en la literatura francófona contemporánea por su estilo híbrido y su exploración de temas como la identidad y la alteridad. Su obra combina literatura de masas con experimentación formal. Aunque se inscribe en la autoficción, su escritura fusiona autobiografía, fábula y literatura fantástica, con lo que desafía las categorías tradicionales. Su narrativa representa una manifestación clave de la novela postmoderna francófona de finales del siglo XX y principios del XXI.

Amélie Nothomb es una de las escritoras más enigmáticas de la literatura francófona contemporánea. Su éxito internacional se debe a su estilo excéntrico, su imagen mediática y su capacidad para fusionar elementos autobiográficos con la ficción. Su obra se inscribe en la literatura postmoderna, caracterizada por la hibridación de géneros, la ironía, la intertextualidad y la reescritura de relatos clásicos.

Desde *Hygiène de l'assassin* (1992), su primera novela, Nothomb ha atraído a un público diverso y ha sido traducida a numerosas lenguas. Sin embargo, su recepción varía según la cultura: en Francia su estatus es ambiguo, en España y Alemania es reconocida como una autora de primer nivel, mientras que en Japón *Stupeur et tremblements* (1999) generó una fuerte controversia por su representación del mundo laboral japonés. La inclusión de sus obras en programas educativos en países como Bélgica, Francia y Portugal confirma su relevancia en el panorama literario.

Nacida en Bruselas en 1966, Nothomb creció en Japón, China, Bangladesh y Birmania debido a la carrera diplomática de su padre. Su infancia nómada dejó una profunda huella en su escritura, reflejada en novelas autobiográficas como *Le sabotage amoureux* (1993) y *Métaphysique des tubes* (2000). Su regreso a Bélgica a los 17 años representó un choque cultural que la llevó a refugiarse en la escritura. Tras estudiar Filología Románica en la Universidad Libre de Bruselas, publicó *Hygiène de l'assassin*, obra con la que inició un

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ascenso meteórico que generó dudas sobre la autenticidad de su autoría y contribuyó al misterio que se hallaba en torno a su figura.

Su ciclo autobiográfico revisita su infancia, adolescencia y experiencia en Japón, alternando realidad y ficción. *Le sabotage amoureux* (1993) narra su infancia en China durante la Revolución Cultural, *Stupeur et tremblements* (1999) su experiencia laboral en Japón, *Biographie de la faim* (2004) reflexiona sobre el hambre en diversas dimensiones, y *Ni d'Ève ni d'Adam* (2007) complementa *Stupeur et tremblements*, al explorar su relación amorosa con un japonés.

Algunas de sus novelas adoptan una estructura teatral con diálogos ágiles y debates filosóficos, como *Hygiène de l'assassin* (1992), *Les combustibles* (1994) y *Cosmétique de l'ennemi* (2001). Otras reinterpretan cuentos clásicos con humor y un giro contemporáneo, como *Barbe bleue* (2012) y *Riquet à la houppe* (2016), en los que empodera a los personajes femeninos.

Nothomb combina también la novela dialogada, el relato filosófico, la autoficción, el realismo y la fantasía, por lo que se situa a medio camino entre la literatura de masas y la de prestigio. En *Antéchrista* (2003) y *Une forme de vie* (2010) la frontera entre autobiografía y ficción es difusa. También deconstruye textos clásicos: *Attentat* (1997), en el que reinterpreta *Notre-Dame de Paris* de Víctor Hugo; *Mercure* (1998) dialoga con *La cartuja de Parma* de Sthendal; *Soif* (2019) revisita la crucifixión de Jesús con un enfoque ucrónico.

El humor, la ironía y la autoironía son esenciales en su obra. Su "risa creativa" transforma experiencias traumáticas en escenas cómicas, como en *Une forme de vie* (2010) y *Barbe bleue* (2012). Su estilo postmoderno se caracteriza, también, por la intertextualidad, el juego con los géneros y la exageración.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Aunque algunos críticos señalan la repetición de sus temas, Nothomb ha consolidado un estilo inconfundible y se ha convertido en una de las autoras más influyentes de la literatura contemporánea.

## 2. La esfera afectiva: emocionalidad, emociones y sentimientos

El estudio de las emociones ha sido una constante en la historia del pensamiento, desde Aristóteles y Platón, quienes las consideraban claves en el conocimiento y comportamiento humano, hasta las modernas teorías psicológicas. En la Edad Media, Tomás de Aquino las vinculó con la moral, mientras que en la época moderna, Descartes y Kant las analizaron desde enfoques dualistas y pragmáticos. Darwin revolucionó su estudio al interpretarlas como respuestas evolutivas adaptativas, mientras que William James las definió como la percepción de cambios fisiológicos en el cuerpo.

Las teorías sobre la clasificación de emociones han evolucionado con el tiempo. Paul Ekman identificó seis emociones básicas universales (alegría, sorpresa, tristeza, enfado, miedo y asco), mientras que Carroll Izard amplió la lista a diez, incluyendo vergüenza y culpa. Robert Plutchik propuso la "rueda de las emociones", en la que ocho emociones bipolares se combinan para generar experiencias más complejas. La diferencia entre emoción y sentimiento radica en que la emoción es breve e involuntaria, mientras que el sentimiento es más duradero y vinculado a la conciencia. En la psicología moderna, los sentimientos se consideran una evolución social de las emociones biológicas.

Uno de los sentimientos más estudiados es el amor, abordado desde diversas disciplinas. Platón lo concebía como una fuerza espiritual que tiende hacia el conocimiento, Schopenhauer como un engaño biológico para la reproducción, Freud lo redujo a una manifestación de la libido y Fromm lo definió como un arte basado en el esfuerzo y la dedicación. Sternberg propuso la teoría triangular del amor, compuesta por intimidad, pasión y compromiso, que da lugar a diferentes tipos de amor.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Existen varias formas de amor: el parental, caracterizado por su incondicionalidad; el filial, basado en el apego infantil; el fraternal, sustentado en la solidaridad; y el amor de pareja, que adopta múltiples formas según la teoría de Sternberg. También se identifican variantes como el amor pragmático (por conveniencia), el compulsivo (relaciones efímeras) y el amor de fantasía (idealizado, común en la adolescencia).

Los celos son una emoción compleja que involucra el miedo, la ira y la comparación con un rival real o imaginario. Han sido explorados desde la literatura, como en *Otelo* de Shakespeare, hasta la psicología contemporánea. Se distinguen varios tipos: posesivos (controladores), inculcados (derivados de experiencias pasadas), patológicos (irracionales) y manipuladores (buscan inseguridad en la pareja). Sus causas pueden ser la baja autoestima, el miedo a la pérdida o el deseo de posesión.

El odio es una emoción intensa y duradera que surge de experiencias negativas. Sternberg lo estructura en tres componentes: negación de la intimidad, ira o miedo, y devaluación del otro. Se manifiesta en diferentes formas, desde el odio racional basado en la aversión hasta el odio extremo que busca la destrucción del otro. A diferencia de otras emociones, el odio se caracteriza por su persistencia y su impacto en la conducta social.

Además, la psicología distingue los afectos y los estados de ánimo. Los afectos son reacciones emocionales intensas y breves, como la euforia o el asco, mientras que los estados de ánimo son experiencias emocionales prolongadas que influyen en la percepción y la motivación. Su origen puede ser interno o externo y afectan la energía y el comportamiento de una persona.

## 3. La expresión lingüística de la esfera emocional

La relación entre el lenguaje y las emociones ha sido objeto de estudio en psicología y lingüística, dando lugar a la lingüística de las emociones. Según Shakhovskiĭ, el lenguaje no solo nombra y categoriza las emociones, sino que también refleja la imagen emocional

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

del mundo en cada cultura. Las emociones se expresan mediante el léxico, la entonación y los elementos exclamativos, lo que evidencia su interconexión con la comunicación humana.

Esta disciplina emergió en el siglo XX con los estudios de Bally, Breal y van Ginneken, aunque su desarrollo se consolidó en los años 80 y 90 con el auge del paradigma lingüístico-cognitivo. Los diversos estudios han abordado la categorización lingüística de las emociones, los tipos de léxico emocional y la relación entre emociones y conciencia. También se ha analizado cómo distintas lenguas emplean recursos lingüísticos diversos para expresar emociones en la comunicación cotidiana y literaria.

El léxico emotivo está compuesto por palabras con carga afectiva que expresan sentimientos y valoraciones subjetivas. Se diferencia del léxico de las emociones, que nombra estados emocionales de manera directa. Se han identificado tres grandes categorías en el léxico emotivo:

1. Léxico del estado emocional: nombra emociones específicas como alegría, tristeza.
2. Léxico de la actitud emocional: expresa relaciones afectivas como amar, odiar o despreciar.
3. Léxico del impacto emocional: refleja la influencia de una situación en el estado emocional de otro, como indignar o emocionar.

Shakhovskiĭ y Vasiliev establecen clasificaciones similares, incorporando categorías que permiten comprender mejor la estructura del lenguaje emotivo.

La emotividad y la expresividad son esenciales en la comunicación emocional. La emotividad expresa estados emocionales, mientras que la expresividad intensifica la carga subjetiva del discurso. Ambas influyen en la interpretación del mensaje y su impacto en el receptor.

El lenguaje emotivo se manifiesta en distintos niveles lingüísticos: léxico, morfosintáctico y fonético. En el discurso escrito, la emotividad se expresa gracias a signos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de puntuación, repeticiones y estructuras sintácticas, que aportan un componente emocional al texto.

El léxico emotivo incluye diversas clases de palabras:

- Verbos emotivos: llorar, abrazar, lamentar.
- Sustantivos afectivos: amor, miedo, tristeza.
- Adjetivos emotivos: cariñoso, temeroso, melancólico.
- Adverbios y expresiones adverbiales: profundamente triste, extremadamente feliz.
- Interjecciones emotivas: ¡ay!, ¡oh!, ¡bravo!

En cuanto a la sintaxis, las emociones se expresan mediante exclamaciones, preguntas retóricas y repeticiones, lo que intensifica el impacto emocional del discurso.

El lenguaje no solo expresa emociones, sino que también las categoriza. Puede nombrarlas directamente (*tristeza*, *felicidad*), expresarlas sin mencionarlas (mediante descripciones) o indicar cambios físicos asociados a ellas. Además, el léxico emotivo se organiza en escalas de intensidad, lo que permite distinguir entre emociones leves (*enfado*) y extremas (*furia*), moduladas con intensificadores y atenuadores.

El contexto es clave en la interpretación de las emociones en el discurso. Factores como la cultura, la ideología y el conocimiento compartido influyen en cómo se perciben y expresan las emociones lingüísticamente.

El discurso emotivo varía según la intención del hablante, el destinatario y la situación comunicativa. En la literatura, las emociones se manifiestan mediante el léxico, el tono narrativo y la caracterización de los personajes, con lo que contribuye a la construcción del universo afectivo de la obra.

## 4. Criterios de selección del corpus, objetivos y metodología

Las emociones son fundamentales en la conciencia y el comportamiento lingüístico, formando parte inherente de la comunicación humana. No solo son objeto de estudio de la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

filosofía y la psicología, sino también de la lingüística. En el ámbito literario, los textos artísticos reflejan los sentimientos humanos a través de situaciones emocionales, comportamientos verbales y no verbales, haciendo uso de diversos recursos lingüísticos.

Para estudiar los campos léxico-semánticos de los sentimientos de amor, celos y odio en la obra de Amélie Nothomb, hemo seleccionado cuatro novelas representativas: *Robert des noms propres* (2002), *Riquet à la houppe* (2016), *Frappe-toi le cœur* (2017) y *Le livre des sœurs* (2022), todas publicadas por Albin Michel. Elegimos estas novelas por su riqueza en descripciones emocionales y por la variedad de recursos lingüísticos empleados en la expresión de sentimientos. El corpus se limita a estas obras, ya que un análisis de más novelas no añadiría una variación sustancial a los resultados obtenidos.

El estudio se centra en analizar la expresión de las emociones en los textos literarios postmodernos de Nothomb, identificando las emociones básicas, sus combinaciones y los medios lingüísticos utilizados para expresarlas. Hemos empleado diccionarios de referencia como TLFi, *Le Robert* (2011), *Petit Larousse* (2003) y el *Dictionnaire Electronique des Synonymes du CRISCO* para identificar sinónimos de las unidades léxicas de las emociones básicas halladas en el corpus.

Hemos considerado los trabajos de Shakhovskiĭ sobre la emocionalidad y la lingüística de las emociones, la teoría de las emociones diferenciales de Izard, el análisis lingüístico informatizado mediante Tropes y Emotaix, y las ideas de autores como Bally, Barthes y Wierzbicka. Adoptamos un enfoque multidisciplinar, dado el estilo sutil y complejo de la escritura de Nothomb.

El objetivo principal de este estudio es describir los medios léxico-semánticos empleados en la expresión de las emociones en la lengua francesa, tomando como base el corpus seleccionado. Revisamos el estado actual de las investigaciones sobre las emociones

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en los campos de la psicología y la lingüística, con el fin de establecer los principales estados emocionales de los personajes en las novelas analizadas.

A partir de un enfoque cuantitativo, se identifican las palabras equivalentes a las emociones básicas según la clasificación de Izard, lo que permite la organización del vocabulario en campos léxico-semánticos específicos correspondientes al amor, los celos y el odio. Examinamos la estructura y el contenido de cada uno de estos campos, así como los distintos recursos lingüísticos empleados en la descripción de las emociones.

Asimismo, el estudio distingue entre los medios principales y periféricos de expresión emocional, y observa cómo estos se integran en la narrativa. La investigación se centra en el análisis de la estructura sintáctica del campo léxico-semántico de estas emociones en las novelas seleccionadas, sin abordar su evolución diacrónica.

La hipótesis plantea que el estado emocional en un texto literario actúa como un reflejo de las emociones humanas, que se manifiestan en las características lingüísticas del discurso de los personajes y las figuras narrativas.

El corpus, compuesto por 723 páginas, 14.760 oraciones y 122.402 palabras, se analizó mediante *Tropes* y *Emotaix*, herramientas adecuadas para categorizar y clasificar palabras dentro del léxico emocional. Estas aplicaciones permitieron detectar patrones en la expresión de emociones, identificar palabras clave y analizar su frecuencia y contexto.

El estudio emplea un enfoque cuantitativo y cualitativo. En el análisis cuantitativo, se utilizó *Tropes* para determinar la frecuencia y distribución del léxico emocional en las novelas, así como para identificar el sentimiento predominante en cada una. Se estableció el número de términos asociados a las ideas de amor, odio y celos, se clasificaron por categoría gramatical y se eliminaron repeticiones de determinantes y formas conjugadas.

En el análisis cualitativo, se identificaron los sentimientos dominantes dentro de los campos lingüísticos, se estudiaron las relaciones interpersonales según las emociones

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

expresadas y se analizaron los comportamientos y sentimientos de los personajes en cada novela.

El estudio reveló que los sentimientos de amor, celos y odio en el corpus se expresan de forma explícita (nombrando directamente la emoción) e implícita (gracias a combinaciones de palabras). Hallamos que el amor es expresado mediante sustantivos, verbos y adjetivos (*amour/amours, aimer*, *amoureux-se*), mientras que los celos (*jalousie, jaloux-se*) y el odio (*haine, haïr*) se presentan mayormente en forma de sustantivos y adjetivos.

Los resultados sugieren que Nothomb prefiere describir el estado emocional de los personajes mediante verbos, seguidos de sustantivos y, en menor medida, adjetivos. Además, las construcciones adjetivas de uso predicativo (p. ej. *tomber amoureux*) refuerzan la expresión de emociones.

En cuanto a las funciones del léxico emotivo en los textos analizados, se determinó que estos recursos contribuyen a la creación de retratos psicológicos, transmiten valoraciones subjetivas y refuerzan la función estética de la narrativa.

El estudio del léxico emotivo en la obra de Nothomb permite comprender la importancia de los recursos lingüísticos en la representación de sentimientos. Se demuestra que las emociones en la narrativa de Nothomb no solo tienen una función comunicativa, sino también expresiva, pragmática y estética, con lo que prueba la consolidación del papel del léxico emotivo como un elemento esencial en la literatura postmoderna.

## 5. Expresión de las emociones en las obras de Amélie Nothomb

Nuestro estudio analiza cómo Amélie Nothomb expresa el amor, los celos y el odio en sus novelas. Exploramos el léxico emotivo en el discurso del narrador y los personajes, y observamos que predomina el discurso del narrador omnisciente, que describe explícitamente los estados emocionales, mientras los personajes los expresan

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

indirectamente, si bien, en los diálogos, la ausencia del narrador intensifica la carga emocional. El análisis cuantitativo revela que los verbos emotivos predominan en el discurso narrativo, seguidos por sustantivos y adjetivos. En los diálogos, la emoción se enfatiza mediante signos de puntuación e interjecciones, con lo que se refuerza la intensidad afectiva de la narración.

En nuestro corpus, el sentimiento predominante es el amor, reflejado en la frecuencia del lexema *amour*, con usos que van desde la atracción física hasta el amor idealizado o familiar. Los celos (*jalousie*) aparecen menos y se asocian a rivalidades más que al amor romántico, como en *FTLC* (2017), obra en la que se explora la celotipia materna. El odio (*haine*) es aún menos frecuente y se presenta como una reacción racionalizada. Los determinantes matizan la emoción: *un amour* individualiza un amor específico, mientras *l'amour* generaliza. Los sustantivos en plural, como *les amours*, intensifican la carga afectiva.

Los adjetivos que califican los sentimientos son escasos en el corpus. Destacamos *amour sacré*, que refuerza la intensidad del sentimiento maternal, y *fou amoureux*, que describe un estado emocional exaltado y fuera de control. En la novela *RNP* (2000), se observa el uso de *aucun amour* con una negación que enfatiza la exclusividad del amor filial.

Nuestro estudio analiza el uso sintáctico de los sustantivos de sentimiento (*amour, jalousie, haine*) en la obra de Amélie Nothomb. A diferencia de los enfoques cognitivos, nos centramos en su función lingüística y semántica. Identificamos dos patrones principales: cuando el sustantivo es sujeto (*L'amour n'est pas une sinécure*) y cuando es complemento del verbo (*Elle ressentait un amour véritable*). *Amour* es un sentimiento endógeno no causado, mientras que *jalousie* y *haine* son endógenos causados, por lo requieren de un desencadenante. En general, los *Nsent* aparecen más como complemento directo, salvo en *RH* (2016), novela en la que predominan como sujeto.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Nuestro análisis muestra que *amour* funciona principalmente como complemento directo (COD), reflejando un estado afectivo experimentado por los personajes. Su uso como sujeto (*Nsent0*) es el segundo uso más frecuente, especialmente en *RH* (31,82%). En *FTLC* (2017) y *RNP* (2003), predomina como complemento indirecto (COI), indicando una emoción mediada por influencias externas.

Los patrones de *jalousie* y *haine* son similares. En *FTLC* (2017), los celos presentan mayor diversidad sintáctica, mientras que en *LLDS* (2022) son secundarios. *Haine* es relevante en *FTLC* (2017) y *RNP* (2003), pero menos en *RH* (2016) y se halla casi ausente en *LLDS* (2022).

El análisis de los *Nsent* como sujeto (*Nsent0*) muestra que el amor, los celos y el odio no solo son emociones experimentadas, sino motores narrativos. En *RH* (2016), *amour* aparece frecuentemente como sujeto (23,08%), con lo que sugiere su papel transformador. En *RNP* (2003) (21,62%), el amor materno-filial es central. En *LLDS* (2022) y *FTLC* (2017), el amor oscila entre fuerza activa y sentimiento pasivo.

Los verbos más usados con *amour* como sujeto incluyen *être*, en una gran medida, *exister*, *passer*, *cesser* en *FTLC* (2017), lo que enfatiza su dimensión filosófica. En *RH* (2016), *faire*, *unir*, *sévir* refuerzan su papel activo. *Jalousie* predomina como sujeto en *FTLC* (2017), pero es más pasivo en *RH* (2016) y *LLDS* (2022).

Los *Nsent* aparecen con mayor frecuencia como complemento directo (COD), reflejando emociones experimentadas pasivamente. En *FTLC* (2017), *amour* se asocia con *cacher*, *montrer*, *multiplier*, y sugiere un amor tangible y manipulable, mientras que, en *LLDS* (2022), predomina con los verbos *éprouver*, *jalouser*, por lo que creemos enfatiza el carácter introspectivo.

Identificamos cinco patrones semánticos en los verbos que rigen *Nsent* COD:

1. Posesión (*avoir*, *conquérir*), en el que el amor es un objeto deseado.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2. Percepción (*sentir, éprouver*), amor interiorizado.

3. Creación (*inspirer, susciter*), amor generado externamente.

4. Estado (*être, vivre*), amor permanente.

5. Sufrimiento (*jalouser, ruminer*), amor como conflicto.

*Jalousie* suele vincularse con *amour* en contextos de inhibición: *Ce qui empêchait sa mère de lui montrer son amour, c'était la jalousie* (*FTLC*, 2017).

El uso de *Nsent COI* sugiere una representación del amor como un vínculo que conecta personajes. En *FTLC* (2017) y *RNP* (2003), *amour* aparece con verbos como *donner, offrir*, lo que indica su papel en relaciones interpersonales complejas.

En el caso de *jalousie*, solo aparece como *COI* en *FTLC* (2017), obra en la que los celos se conceptualizan como una emoción abstracta que influye en la trama de manera indirecta. En las demás novelas, los celos son más bien un sentimiento puntual y localizado, sin gran desarrollo narrativo.

El estudio de los verbos de sentimiento (*Vbsent*) en el corpus de Amélie Nothomb nos permite analizar cómo se expresan emociones fundamentales como el amor (*aimer*), los celos (*jalouser*) y el odio (*haïr*). Estos verbos constituyen el predicado semántico y sintáctico de la frase, con una función determinante en la construcción del discurso emocional.

El verbo *aimer* es central en el corpus, extremo que parece reflejar el análisis introspectivo de los personajes. Generalmente, el sujeto es psicológico, y se pone de manifiesto que el amor actúa como el eje de la psique en el caso de personajes como Diane (*FTLC*, 2017) y Tristane (*LLDS*, 2022).

Su construcción varía según el complemento: *aimer faire quelque chose*, expresa preferencia, mientras *aimer à* o *aimer de* enfatizan la elección. Adverbios como *tellement* y *trop* intensifican el afecto, mientras *beaucoup* y *toujours* indican estabilidad. En *RNP* (2003), *aimer d'amour* insiste en el amor filial con una intensidad comparable al pasional.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Nothomb usa la repetición de *aimer* para intensificar la emoción, de modo que refuerza la seguridad afectiva o el rechazo progresivo, con lo que amplifica la carga emocional del texto.

El verbo *jalouser* es poco frecuente en el corpus, lo que indica que los celos no son un tema central en la narrativa. Aparece en *FTLC* (2017) y *LLDS* (2022), pero está ausente en *RH* (2016) y *RNP* (2003). En su lugar, Nothomb prefiere la construcción *être jaloux-se*, hecho que pone de relieve los estados emocionales prolongados.

En términos temporales, el presente de indicativo indica celos inmediatos, mientras el imperfecto sugiere persistencia, y el *passé composé* muestra un sentimiento pasado aún relevante. Los sujetos suelen ser figuras familiares, lo que provoca que los celos se vinculen a conflictos parentales e íntimos.

El verbo *haïr* varía en significado según la obra. En *FTLC* (2017), se relaciona con conflictos familiares, mientras que en *RH* (2016) adquiere un tono filosófico, dirigido a conceptos abstractos como *souffrance* o *beauté*. En *LLDS* (2022), es más inmediato en la relación madre-hija (*Ma fille me hait*).

El infinitivo en *Il fallait ne pas haïr ce bébé* (*FTLC*, 2017) expresa un mandato interno de resistencia al odio. En *RH* (2016), el sujeto de *haïr* suele ser abstracto (*le monde*), mientras que en *FTLC* (2017), se dirige a figuras familiares, indicando un odio interpersonal. En *RNP* (2003), *haïr* está ausente, hecho que permite observar una complejidad emocional más allá de la dicotomía amor-odio.

Por lo que se refiere a la focalización psicológica de los sentimientos en el corpus, analizamos la expresión de los sentimientos de amor, celos y odio en el corpus de estudio, siguiendo la clasificación presentada en la parte teórica.

En cuanto al amor de pareja, encontramos en primer lugar el amor compulsivo, que fue definido por Fromm (1990) como una obsesión por estar con alguien sin importar la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

calidad de la relación, aparece en *LLDS* (2022) y *RH* (2016). Tristane, convencida de su incapacidad para inspirar amor sincero, se involucra en relaciones efímeras como escape emocional. Nothomb presenta con ironía este comportamiento, al proponer con su concepto de "darwinismo amoroso", según el cual, el miedo a la soledad reemplaza el afecto real. Déodat refleja este patrón en su matrimonio fugaz de dos días, lo que pone de relieve su incapacidad para el compromiso. Ambos personajes buscan llenar vacíos emocionales, pero solo consiguen ciclos de insatisfacción y amor compulsivo.

El amor pragmático, en el que la relación se estructura en torno al beneficio y la conveniencia, y en el corpus se refleja en Marie (*FTLC*, 2017). Para ella, la relación con Olivier es más una estrategia de autoafirmación que un vínculo afectivo genuino. La narración sugiere que su amor es más una construcción mental que una experiencia emocional real. Su amor está dominado por la auto-ilusión y el cálculo, y utiliza su relación para mejorar su estatus social.

El enamoramiento, aunque presente en el corpus, se trata de manera breve e intensa. En *RNP* (2003), Plectrude experimenta el enamoramiento con Mathieu de forma repentina y abrumadora. La narración evita descripciones prolongadas y destaca el impacto fisiológico, como el sonrojo y la ansiedad. Nothomb muestra el enamoramiento como un catalizador de cambio, pero rara vez como un estado duradero o estable.

Siguiendo la teoría de Sternberg (1988), el amor perfecto combina pasión, intimidad y compromiso. En *RH* (2016), Déodat y Trémière encarnan esta idea. Su relación evoluciona desde una pasión inicial intensa hasta una intimidad profunda y, finalmente, un compromiso sólido.

Por lo que se refiere al amor materno-filial y paterno-filial, Nothomb presenta el amor materno como eje central en sus novelas, mientras que el amor paterno es marginal o está ausente. En *RH* (2016), el amor materno vital entre Énide y Déodat se basa en respeto y

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

apoyo incondicional. En contraste, el amor desapegado se observa en la relación distante entre Rose y Trémière.

El amor contemplativo aparece en *RNP* (2003), obra en la que Clémence idealiza a Plectrude sin atender sus necesidades. En *FTLC* (2017), el amor anémico de Marie hacia Diane se traduce en un gran desinterés, mientras que su amor enfermizo por Célia es obsesivo y controlador, y lleva a la hija a rechazar la maternidad.

El amor filial varía entre los personajes del corpus. Déodat en *RH* (2016) ama a sus padres, pero prefiere mantener cierta distancia emocional. Plectrude en *RNP* (2003) teme que su madre deje de quererla si cambia físicamente, lo que refleja una dependencia afectiva significativa. Tristane (*LLDS*, 2022) siente la responsabilidad de cumplir las expectativas de sus padres, lo que la lleva a una autoevaluación constante y a una falta de autonomía emocional.

Las relaciones fraternales en el corpus son generalmente periféricas, excepto en *LLDS* (2022), novela en la que el vínculo entre Tristane y Laetitia es central. Tristane asume un rol maternal, para asegurarse de que su hermana menor nunca experimentará el abandono emocional que ella sufrió. Este amor fraternal es absoluto y sacrificado, y se convierte en una fuente de estabilidad emocional en un entorno familiar disfuncional.

Por lo que se refiere a los celos, en *FTLC* (2017), Marie experimenta celos reflejos, caracterizados por una respuesta automática ante la percepción de que otros reciben más atención. Su necesidad de ser el centro de admiración la lleva a provocar envidia en otras mujeres. Aunque proyecta confianza, su comportamiento revela una profunda inseguridad y una dependencia de la validación externa. Para negar sus celos hacia su hija Diane, Marie recurre al autoengaño, lo que agrava la barrera emocional entre ambas.

Las manifestaciones del odio son diversas en el corpus. En *FTLC* (2017), Marie muestra un odio frío hacia Diane, manifestado en una indiferencia emocional extrema. Desde

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

su nacimiento, la considera ajena y evita cualquier contacto afectivo significativo, lo que genera un vacío emocional en la relación madre-hija.

Diane, por su parte, al darse cuenta de que nunca recibirá el amor de su madre, desarrolla un odio razonable hacia ella. No actúa con ira desbordada, sino que elige distanciarse emocionalmente, reacciona de forma controlada ante la injusticia que ha vivido.

En *RNP* (2003), Clémence muestra un odio indignado hacia Plectrude cuando ésta decide abandonar la danza. Se siente traicionada y reacciona con asco, retirando su afecto y negando la relación madre-hija.

Cosette (*LLDS*, 2022) desarrolla un odio desenfrenado hacia su madre, que se traduce en autodestrucción. Su rechazo de la comida y su intento de suicidio reflejan el punto máximo de su desesperación, que se convierte en una forma de violencia dirigida contra sí misma.

Lucette (*RNP*, 2003) representa el odio ardiente al asesinar a Fabien, su esposo. Su odio está impulsado por el asco y el miedo a que él sea una amenaza para su hija. La eliminación física del objeto de su odio revela un temor irracional que se traduce en un acto extremo de violencia.

## 6. Conclusiones

Este estudio ha analizado la expresión de las emociones en cuatro novelas de Amélie Nothomb desde una perspectiva interdisciplinar que combina lingüística, psicología de las emociones y análisis literario, al examinar los recursos lingüísticos empleados en la representación del amor, los celos y el odio.

El análisis confirma la hipótesis de partida y plantea nuevas cuestiones. Si bien la obra de Nothomb presenta rasgos postmodernos, no se encasilla completamente en este movimiento. Su estilo reúne diversas corrientes, entre las que se incluye el neo-sentimentalismo. En las novelas que componen el corpus, Nothomb se aleja del uso

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

predominante del diálogo y la ironía, para explorar las emociones de manera introspectiva. La ironía, presente sobre todo en sus relatos autobiográficos, es también menos frecuente en estos textos.

Otro elemento clave es la intertextualidad, recurso central en la obra de Nothomb. Sin embargo, en este corpus aparece solo en *Riquet à la houppe* (2016), mientras que las demás novelas, basadas en hechos reales, carecen del distanciamiento característico de la autora. Esto sugiere que Nothomb adapta su estilo según la naturaleza de cada obra.

Uno de nuestros principales objetivos era la identificación del léxico de las emociones y su impacto en la conexión con el lector. Ante la ausencia de una clasificación previa adecuada, propusimos una nueva tipología del amor parental, diferenciando entre amor vital, desapegado, contemplativo, anémico y enfermizo. Esta categorización permite distinguir relaciones materno-filiales, como el amor contemplativo de Clémence en *RNP* (2003) y el amor vital de Énide en *RH* (2016).

Inspirándonos en Izard (2000) y Sternberg (1988), ampliamos la clasificación del amor de pareja, añadiendo categorías como amor pragmático, compulsivo y de fantasía. También dividimos los celos en reflejos, inculcados, posesivos, agresivos, patológicos y manipuladores, así como el odio en frío, razonable, indignado, desenfrenado y ardiente. Estas clasificaciones son flexibles y aplicables a distintos contextos literarios.

Desde la lingüística de las emociones, aún en desarrollo, estructuramos los términos emotivos en cuatro categorías: estado emocional, actitud emocional, impacto emocional y caracterización emocional. Esto nos ha permitido capturar la complejidad del lenguaje afectivo en la obra de Nothomb.

En cuanto al análisis lingüístico, éste ha mostrado que, para la expresión de las emociones, el discurso del narrador emplea más sustantivos y adverbios, mientras que los personajes recurren a verbos y adjetivos. En *FTLC* (2017), el presente de indicativo

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

predomina en narración y diálogos, mientras que en *RH* (2016) se restringe al discurso directo. El imperfecto de indicativo es frecuente en *LLDS* (2022) y *RH* (2016), con lo que se ponen de relieve los recuerdos o las emociones prolongadas.

Nothomb usa la repetición de sustantivos y verbos afectivos para enfatizar la intensidad emocional. La literatura de Nothomb demuestra cómo el lenguaje emotivo no solo estructura la experiencia narrativa, sino que también construye la subjetividad de los personajes.

Este estudio sienta las bases para futuras investigaciones sobre la relación entre emoción, lenguaje y narrativa, si se aplican las clasificaciones a otros géneros y tradiciones literarias.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

# ÍNDICE

**INTRODUCCIÓN ..... 39**

**1 CRITERIOS DE SELECCIÓN DEL CORPUS, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA ..... 47**

**1.1 Criterios de selección del corpus ..... 47**

**1.2 Objetivos y metodología ..... 49**

1.2.1 Objetivos del estudio ..... 50

1.2.2 Hipótesis de trabajo ..... 50

1.2.3 Métodos de estudio ..... 52

1.2.3.1 Metodología de análisis léxico ..... 53

1.2.3.2 Metodología de análisis sintáctico ..... 56

1.2.3.3 Metodología de análisis cuantitativo y cualitativo ..... 58

**1.3 Corpus de estudio ..... 64**

1.3.1 Robert de noms propres (2002) ..... 70

1.3.2 Riquet à la Houppe (2016) ..... 78

1.3.3 Frappe-toi le coeur (2017) ..... 82

1.3.4 Le livre des sœurs (2022) ..... 90

**PARTE I: FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA ..... 97**

**2 CONCEPTOS TEÓRICOS E HISTORIA DEL POSTMODERNISMO ..... 97**

**2.1 Literatura postmoderna ..... 106**

2.1.1 Híbridación de géneros ..... 107

2.1.2 Intertextualidad ..... 108

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.1.3 La ironía..... 114

2.1.3.1 La ironía en la perspectiva histórico-literaria ..... 114

2.1.3.2 Particularidades de la ironía postmoderna ..... 121

2.1.4 Reescritura..... 131

2.1.5 La novela postmoderna francesa y la evolución del género..... 135

**2.2 La obra de Amélie Nothomb en el contexto literario postmoderno .. 139**

2.2.1 Biografía de Amélie Nothomb ..... 145

2.2.2 Las obras de Amélie Nothomb..... 150

2.2.3 Las particularidades de la obra de Nothomb ..... 155

2.2.4 La prosa de Amélie Nothomb en el contexto literario postmoderno.. 161

2.2.4.1 Hibridación de géneros ..... 163

2.2.4.2 La autoficción como código narrativo de la escritura de Nothomb …….. 165

2.2.4.3 Intertextualidad ..... 167

2.2.4.4 Reescritura ..... 173

2.2.4.5 El humor y la ironía ..... 176

**3 La esfera afectiva: EMOCIONALIDAD, EMOCIONES Y SENTIMIENTOS …… 193**

**3.1 Emociones. Definiciones, clasificaciones y perspectivas..... 194**

3.1.1 Concepto de emoción básica en el marco de la teoría de la emoción diferencial de Izard..... 204

3.1.1.1 Sentimientos. Definiciones, clasificaciones y perspectivas ..... 208

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.1.1.2 Afectos y estados de ánimo ..... 235

**4 LA EXPRESIÓN LINGÜÍSTICA DE LA ESFERA EMOCIONAL ..... 239**

**4.1 Lingüística de las emociones ..... 240**

4.1.1 Concepto de léxico emotivo y sus clasificaciones ..... 244

4.1.1.1 Clasificación del léxico emotivo ..... 248

4.1.2 Concepto de emotividad y expresividad en la lingüística de las emociones ……..250

4.1.2.1 Medios lingüísticos de expresión de la emotividad ..... 252

4.1.3 La denominación lingüística de la esfera afectiva ..... 263

4.1.4 La expresión de la esfera afectiva: discurso y contexto ..... 266

4.1.4.1 Funciones del léxico emotivo en un texto literario ..... 267

**PARTE II: ANÁLISIS DE LAS OBRAS QUE COMPONEN EL CORPUS ..... 271**

**5 EXPRESIÓN DE LAS EMOCIONES EN LAS OBRAS DE AMÉLIE NOTHOMB: amor, celos y odio. ESTUDIO CUANTITATIVO Y CUALITATIVO …… 271**

**5.1 AMOR, CELOS y ODIO ..... 271**

5.1.1 Tipo de discurso y distribución del léxico de las emociones ..... 271

5.1.2 Sustantivos que denominan sentimientos (Nsent) ..... 275

5.1.2.1 Determinante (D) + Sustantivo de sentimiento (Nsent) ..... 282

5.1.2.2 Determinante artículo definido plural (Ddefpl) / Determinante posesivo (Dposs)+ sustantivo de sentimiento (Nsent) ..... 296

5.1.2.3 Sustantivo de sentimiento (Nsent) + adjetivo (Adj) ..... 300

5.1.2.4 Adejtivo (Adj) + sustantivo de sentimiento (Nsent) ..... 303

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5.1.2.5 Verbo (Vb) + sustantivo de sentimiento (Nsent) ..... 309

5.1.2.6 Verbo (Vb)+ sustantivo de sentimiento (Nsent) / adjetivo de sentimiento (Adjsent) ..... 310

5.1.2.7 Verbo (Vb) + preposición (Prep) + sustantivo de sentimiento (Nsent) …… 316

5.1.2.8 Sustantivo de sentimiento (Nsent) + sintagma adverbial (SyntAdv) …….325

5.1.2.9 Adverbio (Adv) + adjetivo (Adj) + sustantivo de sentimiento (Nsent) …….326

5.1.2.10 Sustantivo (N) + preposición (Prep) + sustantivo de sentimiento (Nsent) ……328

5.1.3 Sustantivo de sentimiento *amour, jalousie, haine* en la perspectiva del análisis sintáctico..... 331

5.1.3.1 Sustantivo de sentimiento con función de sujeto (Nsent0) ..... 337

5.1.3.2 Sustantivo de sentimiento con función de complemento directo (Nsent COD) ……..345

5.1.3.3 Sustantivo de sentimiento con función de complemento indirecto (Nsent COI) ……..356

5.1.4 Los verbos de sentimiento (Vbsent)..... 357

5.1.4.1 Verbo de sentimiento a*imer* + complemento directo (COD) / indirecto (COI) ……..359

5.1.4.2 Verbo de sentimiento a*imer* + adverbio (Adv) ..... 360

5.1.4.3 Los tiempos verbales del Vbsent *aimer* ..... 365

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5.1.4.4 Verbo de sentimiento *aimer* + preposición (Prep) + sustantivo de sentimiento (Nsent) ..... 373

5.1.4.5 Repetición del verbo de sentimiento *aimer* ..... 376

5.1.4.6 Verbo de sentimiento *jalouser* ..... 379

5.1.4.7 Verbo de sentimiento *haïr* ..... 383

**5.2 Focalización psicológica de los sentimientos en el corpus ..... 389**

5.2.1 Amor ..... 389

5.2.1.1 Amor de pareja ..... 389

5.2.1.2 Amor materno-filial y paterno-filial ..... 400

5.2.1.3 Amor fraternal ..... 415

5.2.2 Celos ..... 418

5.2.2.1 Celos reflejos ..... 418

5.2.3 Odio ..... 422

5.2.3.1 Odio frío ..... 422

5.2.3.2 Odio razonable ..... 424

5.2.3.3 Odio indignado ..... 425

5.2.3.4 Odio desenfrenado ..... 426

5.2.3.5 Odio ardiente ..... 427

**6 CONCLUSIONES ..... 429**

**BIBLIOGRAFIA ..... 443**

**Bibliografía teórica sobre la literatura ..... 443**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

**Bibliografía teórica sobre la psicología de las emociones y la lingüística de las emociones ……..456**

**Diccionarios ……..481**

**Estudios críticos sobre la obra de Amélie Nothomb ..... 482**

**Bibliografía primaria..... 493**

**Artículos de Amélie Nothomb..... 495**

**Entrevistas de Amélie Nothomb ..... 495**

**Letras canciones de Amélie Nothomb ..... 499**

**Obras literarias citadas en la tesis..... 499**

**ANEXOS ..... 503**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

## INTRODUCCIÓN

Cada época tiene su propio lenguaje y estilo de comunicación, conformados en gran medida por los sistemas discursivos dominantes. La segunda mitad del siglo XX y el principio del siglo XXI se caracterizan por ser la era del postmodernismo, que se ha convertido en una de las corrientes principales por lo que se refiere a la filosofía, la literatura, el arte e incluso la ciencia. Los procesos de globalización y el desarrollo de las tecnologías de la información han determinado el vector de gravitación de estos ámbitos hacia la transculturalidad y la multiculturalidad y, en consecuencia, hacia la poli-discursividad. La creciente necesidad de formas de comprensión estética renovadas de la modernidad ha llevado a buscar formas que permitan superar los estereotipos establecidos, que incluyen, por supuesto, los estereotipos étnicos en el pensamiento artístico. El rechazo de "los conceptos que reclaman un alcance universal y la interpretación de la realidad como un fenómeno holístico sujeto a ciertas leyes" (Zverev, 2005: 334)[2], el sentimiento de heterogeneidad, el mundo fundamentalmente "desestructurado", que abre innumerables variaciones de posibilidades de interpretación, ninguna de las cuales puede reclamar un juicio definitivo, así como la heterogeneidad de los lenguajes y los conceptos han estimulado la aparición de una amplia tendencia llamada postmodernismo. Caracterizado por el sincretismo de los géneros, una estructura textual fragmentada, determinadas tácticas suaves y no militantes de deconstrucción, recomposición y reinterpretación de la experiencia de épocas pasadas, se ha extendido por todo el mundo.

Entre los escritores postmodernos francófonos de finales del siglo XX y principios del XXI, destacamos a Frédéric Beigbeder, Milan Kundera, Marie Darrieussecq, Bernard Werber, Ann Scott, Christine Angot y la escritora belga Amélie Nothomb, cuyas novelas

[2] Концепций, притязающих на универсальный охват и толкование реальности как целостного феномена, подчиненного определенным закона
Nota: Las traducciones del inglés, italiano, francés, rumano y ruso han sido realizadas por la autora de este trabajo. En el caso de traducciones realizadas por otros especialistas, se indican sus nombres.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aún no han sido objeto de un estudio sistemático, a pesar de la creciente atención que se presta a su producción literaria.

En otro orden de cosas, en las últimas décadas existe un considerable interés por la esfera emocional humana, que se ha convertido en objeto de investigación de muchas disciplinas científicas, entre otras, la psicología, la psiquiatría, la fisiología, la antropología, la filosofía, la sociología o la lingüística. Las emociones representan un punto de intersección de diferentes ciencias, ya que, aunque ninguna de ellas puede prescindir de sus propios métodos de investigación en este campo, de un modo u otro, tienen que recurrir a materiales y conclusiones de otras disciplinas.

La capacidad del lenguaje para ser un medio de expresión de las emociones es una de sus propiedades fundamentales. Actualmente, la lingüística de las emociones se está desarrollando activamente como una rama autónoma de la lingüística, cuyo objetivo es estudiar los patrones de representación lingüística de aquellas.

De este modo, la actualidad del estudio, dedicado al análisis de la expresión de las emociones en la obra de Amélie Nothomb, se debe al creciente interés de la lingüística moderna por la esfera emocional de la persona, por el estudio de las técnicas y los medios de expresión de la emocionalidad en el lenguaje y el discurso. Así, existe una considerable cantidad de trabajos dedicados al estudio de los medios de representación y expresión de las emociones en una lengua y de los medios de representación de los estados emocionales de los personajes en los textos artísticos. Sin embargo, muchas cuestiones, relacionadas con la descripción de la emoción y el potencial estilístico de los medios lingüísticos multinivel, los modos y las recepciones de su uso, los papeles y la correlación de los medios lingüísticos en la representación de las emociones concretas, así como algunos aspectos semánticos y gramaticales del funcionamiento del discurso emocional en la lengua francesa todavía necesitan un estudio más profundo. En la actualidad, han pasado a un primer plano los

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

problemas de correlación del lenguaje y la conciencia, en el sentido más amplio de este término, que incluye tanto los componentes intelectuales como los emocionales, así como el estudio del papel del lenguaje en la conceptualización y categorización del mundo, incluido el mundo emocional de una persona. En este sentido, es especialmente importante el estudio detallado que realizamos en la primera parte de la tesis de los medios léxico-semánticos de implementación de las emociones en un texto literario postmoderno, un reflejo de la especificidad lingüístico-cultural de la conceptuación emocional de la lengua.

La producción literaria de Amélie Nothomb, marcada por su fertilidad creativa, su versatilidad formal y su deliberado afán de transgresión, ha despertado un sostenido interés crítico desde la publicación de su primer libro *Higiène de l'assassin* en 1991. Situada en la confluencia entre la autoficción, la fábula de tono filosófico y la reescritura de los cuentos, su obra ha sido abordada desde múltiples perspectivas analíticas.

Uno de los ejes principales de los estudios sobre Nothomb se ha estructurado en torno a la narratología y la intertextualidad (Isabelle Constant, 2003). Los estudios mitocríticos (Yolande Helm, 1997; Nausicaa Dewez, 2001; Laureline Amanieux, 2002) han abordado la presencia de hipotextos en varias obras de Nothomb. Andrea Oberhuber (2004) interpreta la reescritura de textos fundadores como una estrategia recurrente en la escritura postmoderna femenina, estrategia que encuentra una expresión particularmente elocuente en la obra de Nothomb, donde dichos relatos originarios son desmantelados y reinventados desde una subjetividad transgresora.

Paralelamente, un segundo núcleo crítico se ha desarrollado en torno a los estudios de género y el psicoanálisis. Investigadoras como Catherine Rodgers (2003) y Lénaïk Le Garrec (2003) han examinado la construcción del cuerpo femenino, las figuras de la anorexia y las tensiones entre lo bello y lo monstruoso. Desde una perspectiva similar, Évelyne

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Wilwerth (1997) y Annie Gingras (2003) han abordado las complejas relaciones entre infancia, identidad femenina y escritura.

Aunque pertinentes y reveladores en sus respectivos enfoques, los estudios existentes sobre la obra de Amélie Nothomb tienden a permanecer dispersos y parciales. Aun cuando iluminan aspectos fundamentales de su universo narrativo, no logran articular una lectura integradora que reúna los diversos ejes temáticos en una estructura interpretativa coherente. En este marco, llama la atención la escasa atención crítica dedicada a una dimensión central de su escritura: la experiencia emocional y, en particular, los recursos lingüísticos que permiten expresar, modular o transformar dichas emociones en el tejido textual nothombiano. Las emociones, aunque frecuentemente se hace alusión a ellas en los estudios (Marie-Christine Lambert-Perreault, 2008; Carlo Baghetti, 2021; Patrizia Crespi, 2023), rara vez son tratadas como objeto de análisis en sí mismas. Esta constatación invita a concebir un enfoque nuevo, capaz de reunir estos elementos dispersos dentro de un marco interpretativo coherente y fértil.

En la presente investigación nos proponemos colmar esta laguna crítica mediante la articulación de los aportes de la lingüística de las emociones, la psicología y la literaria, para examinar la obra de Nothomb desde una perspectiva inédita. La emoción se convierte así en la clave de una coherencia poética, como fuerza motriz del relato y signo de un diálogo entre interioridad psíquica y formas lingüísticas.

Al optar por explorar las emociones y sus modos de expresión lingüística en la obra de Nothomb, este trabajo renueva las perspectivas críticas al situar en el centro la dimensión afectiva del lenguaje literario. Proponemos así un método original y transversal, con el potencial de abrir la vía hacia una relectura más global de la escritura nothombiana.

Nuestro trabajo empieza por la introducción donde tratamos el estado de la cuestión, indicamos cuáles son los ejes y los conceptos relevantes en relación con la lingüística de la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

emoción, la esfera afectiva y sus componentes: emociones, emotividad y sentimientos; presentamos las distintas líneas y teorías que han organizado este trabajo y que han servido para plasmar correctamente el estado del conocimiento sobre nuestro tema.

El primer capítulo recoge los principales objetivos y la aproximación metodológica que utilizamos para llevar a buen término la parte empírica del estudio, indicamos el material de investigación y los métodos de análisis, describimos el procedimiento de selección de unidades léxicas de los textos que conforman nuestro corpus y recogemos las peculiaridades semánticas de las unidades léxicas seleccionadas, que deben permitir explicar las características de su funcionamiento en el texto literario.

En este capítulo realizamos también la descripción del corpus. En primer lugar, resumimos los cuatros libros de Amélie Nothomb elegidos para nuestra investigación: *Robert des noms propres* (2002), *Riquet à la houppe* (2016), *Frappe-toi le coeur* (2017) y *Le livre des sœurs* (2022) y los situamos con respecto al resto de su producción. Justificamos, así mismo, nuestra elección dada la gran producción de obras de ficción de Nothomb. Al analizar los estudios sobre el conjunto de la obra de Amélie Nothomb, nos hemos dado cuenta de que hay pocos trabajos que estudien las emociones como medio de aprendizaje para la vida y como factor potenciador del desarrollo, la educación y la afirmación del ser como persona libre y autosuficiente, elementos importantes para caracterizar la poética de la prosa de Nothomb y de la prosa postmoderna en general. De ahí la necesidad de profundizar en el estudio de la representación lingüística de las emociones, en nuestro caso en los textos de Amélie Nothomb, justificada a la vez por la importancia cultural, teórica y práctica del propio fenómeno del postmodernismo.

En el capítulo 2 recogemos los fundamentos teóricos que guían nuestro acercamiento a la obra de Nothomb, abordamos el concepto de postmodernismo y las principales teorías y definiciones que lo conciernen, sus características de base. Presentamos con más detalle la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

intertextualidad como una de sus principales características, para finalizar con la visión general de la literatura postmoderna y la escritura de Amélie Nothomb dentro de este contexto.

En el capítulo 3 presentamos el enfoque psicológico y las teorías sobre la esfera afectiva, tratamos los conceptos de emoción, emotividad y sentimiento, la dualidad de los sentimientos y su relación con la esfera cognitiva. Definimos el aparato conceptual del estudio y los principales acercamientos teóricos utilizados en el trabajo, aclaramos los conceptos de emoción básica y estado emocional de Carroll Izard en relación con la investigación realizada.

En el capítulo 4 abordamos el concepto de la lingüística emocional, presentamos diversos enfoques para la clasificación de los medios lingüísticos que sirven para expresar las emociones y los sentimientos, tomando como base el estudio de los medios lingüísticos de representación de las emociones propuesto por Víctor Shakhovskiĭ.

En el capítulo cinco, recogemos los resultados del análisis realizado.

En el capítulo seis, presentamos las conclusiones del estudio.

El trabajo finaliza con las referencias bibliográficas y un anexo, que contiene los datos en los que se basan las conclusiones de los capítulos del estudio al que corresponden.

La elección del tema y su relevancia se deben a que, en primer lugar, en la actualidad, los medios de expresión de la esfera afectiva, su potencial pragmático en el lenguaje de la prosa literaria postmoderna no cuentan con un desarrollo teórico profundo en la ciencia lingüística y, en segundo lugar, a que los medios de expresión de las emociones tienen una función claramente expresiva, y el estudio de la función expresiva del lenguaje representa un aspecto importante y relativamente poco estudiado en la prosa.

La novedad científica de la tesis radica en que, por primera vez:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- se investiga de forma exhaustiva el potencial pragmático de la denotación de las emociones en la prosa postmoderna francófona;
- se estudia la dinámica de las unidades lingüísticas emotivas, es decir, que denotan emociones, en la estructura de un texto literario postmoderno;
- se propone y fundamenta la metodología de descripción y clasificación de los medios de expresión de las emociones en el texto literario;
- se presenta la especificidad de las denominaciones de los estados emocionales, lo que supone una clara determinación de estos estados en francés, a partir de las clasificaciones de las emociones básicas aceptadas en psicología;
- se describen los aspectos relacionados con el género en las expresiones de la emoción, en función de las convenciones de la emocionalidad masculina y femenina en la novela postmoderna del siglo XXI.

La importancia teórica de la tesis viene determinada por la ampliación de los temas de investigación en el ámbito de los medios de expresión de las emociones en el lenguaje, la relevancia del potencial pragmático de los medios de expresión de las emociones como fenómeno importante en la estructura del texto literario, el desarrollo de la clasificación de los medios de expresión de la emoción y la puesta de relieve de la emocionalidad en la pragmática del texto literario.

El valor práctico de la tesis reside en el hecho de que la descripción lexicográfica de los medios de expresión de la esfera afectiva servirá de base para la creación de un diccionario de expresiones de la emoción en lengua francesa, además de que puede utilizarse al describir el vocabulario emocional de otras lenguas.

La fiabilidad y la validez de las conclusiones formuladas en este estudio de tesis deberían estar garantizadas, en primer lugar, por la aplicación de una compleja metodología de investigación, así como por el voluminoso material teórico sobre el problema de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

investigación y el amplio material del que disponemos, que incluye tanto obras literarias, como el análisis de diccionarios de psicología, lingüística, etimológicos y enciclopedias.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

# 1 CRITERIOS DE SELECCIÓN DEL CORPUS, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Las emociones son la base motivacional de la conciencia y el comportamiento lingüístico. Las personas no pueden prescindir de las emociones en su comunicación con los demás, pues son inseparables del lenguaje, pueden y deben estudiarse con la ayuda del lenguaje, que es la herramienta para estudiarlas. Por lo tanto, las emociones son objeto no solo de la filosofía y la psicología, sino también de la lingüística.

El texto artístico, tal como lo veremos en el subapartado 3.1.4.1. *Funciones del léxico emotivo en un texto literario,* se refiere principalmente al mundo de las emociones y los sentimientos humanos. El autor de una obra literaria describe situaciones emocionales, transmite en el texto artístico comportamientos emocionales verbales y no verbales, utilizando diversos medios y formas de expresar el estado emocional de una persona.

## 1.1 Criterios de selección del corpus

La selección de las obras que conforman el corpus de este estudio no obedece únicamente a una búsqueda de representatividad temporal o estilística dentro de la vasta producción de Amélie Nothomb, sino que responde, ante todo, a una configuración afectiva y relacional específica: la presencia simultánea y contrastiva de los sentimientos de amor, celos y odio entre personajes, particularmente unidos por lazos familiares. Esta tríada emotiva constituye el objeto central de nuestro análisis, en tanto que se articula mediante estructuras léxico-semánticas que permiten explorar la manera en que el lenguaje configura la complejidad emocional.

En nuestro estudio de los campos léxico-semánticos de los términos utilizados por Amélie Nothomb para nombrar los sentimientos de amor, celos y odio, nos hemos centrado en los textos que marcan, según nuestro criterio arriba expuesto, el apogeo de la expresión

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de estos tres sentimientos que nos ocupan, tal como lo presentaremos en el capítulo 5 de este trabajo. Así pues, nuestro corpus está formado por las novelas: *Robert des noms propres* (2002), *Riquet à la houppe* (2016), *Frappe-toi le cœur* (2017) y *Le livre des sœurs* (2022), todas publicadas en la misma casa editorial de Albin Michel en París.

La elección de las novelas de Nothomb se explica también por la extraordinaria oportunidad de explorar los textos escritos por la escritora francófona, en los que se nombran y analizan los estados emocionales y los sentimientos mediante muy variados recursos lingüísticos, lo que nos permite revelar la especificad del funcionamiento de éstos en distintos contextos.

Nos gustaría poner de relieve que los textos de nuestro corpus no solo ofrecen una riqueza léxica notable en la nominación de los afectos, sino que destacan por la intensidad y ambivalencia con que se representan vínculos madre-hija definidos por la oscilación, incluso la coexistencia, del amor, el rechazo, la envidia y el resentimiento. En estos textos, especialmente el afecto materno-filial se muestra como un terreno de tensiones, en el que el amor se ve corroído por la rivalidad y el deseo de reconocimiento se transforma, a menudo, en rencor o indiferencia. La carga semántica de estos sentimientos se intensifica precisamente porque no se presentan de forma aislada, sino en contraste y conflicto permanente, lo que favorece un análisis más profundo de los mecanismos lingüísticos que los acercan a quien lee.

Es cierto que en otras novelas de Nothomb, como *Métaphysique des tubes* (2000) o *Ni d'Ève ni d'Adam* (2007), el amor, sea materno o de pareja, suele aparecer de manera unívoca o estilizada, sin la presencia simultánea de sentimientos antagónicos como el odio o los celos dentro del mismo entramado narrativo. Por ello, aunque dichos textos no carecen de valor literario ni afectivo, no ofrecían, desde una perspectiva semántica, el mismo potencial contrastivo que las obras finalmente seleccionadas. La especificidad de nuestro

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

corpus, por tanto, radica en que permite observar cómo los sentimientos analizados no solo se expresan, sino que se definen, modulan y resignifican en función de su oposición o imbricación con otros estados afectivos.

Esta delimitación metodológica responde así a un principio de pertinencia temática y semántica, en el que la elección de los textos está guiada por la búsqueda de contextos narrativos en los que los afectos no solo se manifiestan, sino que interactúan, se superponen y se erosionan mutuamente. Solo en ese entrecruzamiento se revela con toda su riqueza el modo en que Amélie Nothomb moviliza los recursos lingüísticos para construir una poética del afecto en su dimensión más humana y contradictoria.

### 1.2 Hipótesis, objetivos y metodología

En el presente trabajo presentamos la expresión de las emociones en los textos literarios. Nuestra investigación gira en torno a varios fenómenos que consideramos fundamentales: analizamos las diversas formas de descripción verbal de las reacciones y estados emocionales en los textos postmodernos; nos centramos en la detección de las emociones básicas y sus combinaciones duales y en los medios lingüísticos a los que recurre la autora Amélie Nothomb para expresarlas.

En este estudio, recurrimos a diccionarios de referencia en los que buscamos los sinónimos de las unidades léxicas de las emociones básicas que hallamos en nuestro corpus. Para esto se han consultado los diccionarios *TLFi*, *Le Robert* (2011), *Petit Larousse* (2003) y el *Dictionnaire Electronique des Synonymes du CRISCO*.

Para el desarrollo de la tesis tomamos en consideración los resultados de la investigación del profesor Shakhovskiĭ sobre la emocionalidad y la lingüística de las emociones, la teoría de las emociones diferenciales de Izard y su clasificación de las emociones básicas, los resultados obtenidos tras la aplicación del análisis lingüístico

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

informatizado mediante Tropes y Emotaix, así como una serie de ideas lingüístico-culturales discutidas en las obras de Bally, Barthes, Wierzbicka, Artyunova, Kozhina. También tomamos en consideración las obras de los teóricos del postmodernismo: Barthes, Bataille, Kristeva, Hassan, Eco, entre otros.

Los recursos teóricos sobre los que apoyamos nuestro trabajo presentan varios enfoques de distintos campos, pero lo consideramos necesario, dado que la escritura de Nothomb es muy sutil y es imperativo recurrir a un aparato teórico multidisciplinar para averiguar la complejidad de su lenguaje artístico.

### 1.2.1 Hipótesis de trabajo

La hipótesis principal de la investigación de la tesis es la siguiente: el estado emocional de una persona en un texto literario constituye un espejo de diversos aspectos de las emociones y los sentimientos, que se reflejan en las características lingüísticas del personaje o narrador. Cabe entender que para transmitir el estado emocional de una persona no basta con un solo medio lingüístico, sino que se utiliza un complejo de medios lingüísticos.

De acuerdo con la finalidad del presente estudio y los objetivos que se definirán en el subapartado 1.2.2, se defienden las siguientes afirmaciones:

- los medios de expresión de la esfera afectiva crean un curso natural de la narración en un texto, que se completa con diversos detalles necesarios. Todo ello ayuda a penetrar en el mundo interior de los personajes al describir su experiencia subjetiva, a profundizar en el conocimiento de la psique humana y reflejar así verazmente ciertos fenómenos vitales. Por otro lado, estos medios crean imágenes artísticas, que transmiten la valoración subjetiva de la autora, del narrador o narradora y de los personajes;

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- la expresión de la emoción está asociada a la forma particular que tiene el narrador o narradora de mostrar el espacio ficcional de una obra literaria, cuando se refiere al tema principal o a uno de los subtemas del texto;
- los medios de expresión de las emociones incorporan el efecto estético asociado a la función estética del texto literario;
- la expresión de la esfera afectiva en un texto literario representa una forma de existencia cultural y también es producto de una época histórica concreta y un estado de la sociedad, además de dejar entrever la visión del mundo de la autora.

### 1.2.2 Objetivos del estudio

Las emociones y sentimientos tienden a manifestarse mediante el lenguaje, y determinan a menudo las elecciones léxicas, sintácticas y pragmáticas del discurso. Estas expresiones suelen impregnar el habla y el comportamiento verbal de los hablantes.

El objetivo principal del trabajo es identificar y describir los medios léxico-semánticos de expresión de las emociones como una clase independiente en el sistema del léxico emotivo y evaluativo de la lengua francesa a partir del ejemplo de las novelas de Nothomb.

El objetivo lingüístico es establecer las principales características del léxico de las emociones (sustantivo, verbo, adjetivo) también como unidades sintácticas de la lengua francesa y revelar las peculiaridades de su funcionamiento para expresar los sentimientos de amor, celos y odio en nuestro corpus.

Estos objetivos iniciales nos condujeron a los siguientes objetivos teórico-generales y a las tareas específicas del estudio:

1. Revisar el estado actual de las investigaciones sobre las emociones dentro de la psicología y la lingüística;

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2. Determinar los principales estados emocionales de los personajes de Nothomb en las obras que constituyen el corpus;

3. Establecer cuantitativamente las palabras equivalentes a emociones básicas según la clasificación de los sentimientos de Izard;

4. Identificar los medios lingüísticos de la esfera afectiva utilizados por la autora al describir las emociones de sus personajes y clasificar las unidades léxicas de las emociones seleccionadas;

5. Distribuir el vocabulario en campos léxico-semánticos relacionados con los sentimientos de amor, celos y odio;

6. Examinar la estructura y el contenido del campo léxico-semántico correspondiente a cada sentimiento en particular;

7. Identificar los medios principales y periféricos de expresión del amor, celos y odio en las novelas de Nothomb.

Nuestro estudio contribuirá a la descripción y caracterización de la estructura sintáctica del campo léxico-semántico del amor, celos y odio en las novelas de Nothomb que conforman el corpus de nuestro estudio, analizando los significados en contexto de las palabras que forman el núcleo de los campos léxicos que nos ocupan y las relaciones semánticas y sintácticas entre ellas, sin abordar su estudio diacrónico.

### 1.2.3 Métodos de estudio

Tal como hemos mencionado, las cuatro obras que constituyen el corpus de nuestra investigación presentan una estructura narrativa poco convencional y pertenecen, por la época de su creación, al primer cuarto del siglo XXI: *Robert de noms propres* se publicó en 2003, *Riquet à la houppe* en 2016, *Frappe-toi le cœur* en 2017 y *Le livre des soeurs* en 2022. Todas ellas fueron elegidas en función de temas y unidades léxicas relacionados con el amor,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

celos y odio y aseguran un volumen suficiente para nuestro análisis: un total de 723 páginas, 14.760 oraciones y 122.402 palabras. Queremos poner de relieve que, para presentar los resultados obtenidos, no seguimos un criterio cronológico basado en la fecha de publicación de cada una de las obras en el mercado editorial.

#### 1.2.3.1 Metodología de análisis léxico

El análisis de nuestro corpus se hizo en una primera etapa utilizando el programa informático Tropes versión 8.3, desarrollado por Pierre Molette y Agnès Landré sobre la base de los estudios de Rodolphe Ghiglione, que nos parecía el más adecuado para nuestro contexto, sobre todo en lo que respecta al análisis léxico.

Tropes es una herramienta poderosa para el análisis literario, especialmente cuando se trata de estudiar cómo los sentimientos y emociones se expresan en los medios lingüísticos que se hallan en un texto. Su capacidad de descomponer y categorizar semánticamente el contenido de un texto lo convierte en una opción ideal para identificar y analizar las formas en que los autores utilizan el lenguaje para expresar estados emocionales.

Los formatos de texto que Tropes reconoce son los que tienen extensiones estándar como HTML, TXT o RTF. En nuestro trabajo, con el objetivo de garantizar la compatibilidad plena con Tropes, hemos realizado previamente la conversión de los textos del corpus al formato .txt. Esta decisión metodológica se fundamenta en la necesidad de preservar la linealidad del contenido textual, libre de marcas tipográficas o codificaciones complejas, y de facilitar la lectura directa por parte del motor de análisis de Tropes. Los textos originales, provenientes del formato PDF, fueron tratados cuidadosamente para eliminar cualquier elemento paratextual o etiquetas estructurales que pudieran interferir en el análisis automatizado. Asimismo, dado que todos los textos están redactados en francés, se llevó a cabo una revisión ortográfica minuciosa con el fin de asegurar la corrección

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lingüística y evitar distorsiones léxicas que pudieran afectar la categorización léxico-semántica, la agrupación de sinónimos o la detección de tópicos recurrentes. De este modo, hemos asegurado que cada archivo conserva únicamente el contenido verbal esencial, listo para ser interpretado como una unidad lingüística autónoma. Una vez transformados, los textos con extensión .txt fueron cargados directamente en Tropes mediante la función Archivo > Abrir, lo que permitió iniciar de inmediato el proceso del análisis. Queremos hacer patente que esta estrategia de preprocesamiento asegura la homogeneidad del corpus, la fidelidad del contenido, y la fiabilidad de los resultados semánticos obtenidos a lo largo del análisis automatizado.

Tropes separa el texto en episodios distribuyendo el total de palabras de manera equitativa entre estos segmentos, que se dividen en campos semánticos que agrupan palabras y expresiones relacionadas con ciertos temas o categorías. Para el análisis de los sentimientos, Tropes clasifica palabras o frases que pertenecen a campos emocionales, como alegría, tristeza, ira, miedo, entre otros, tal como podemos ver en la Figura 1:

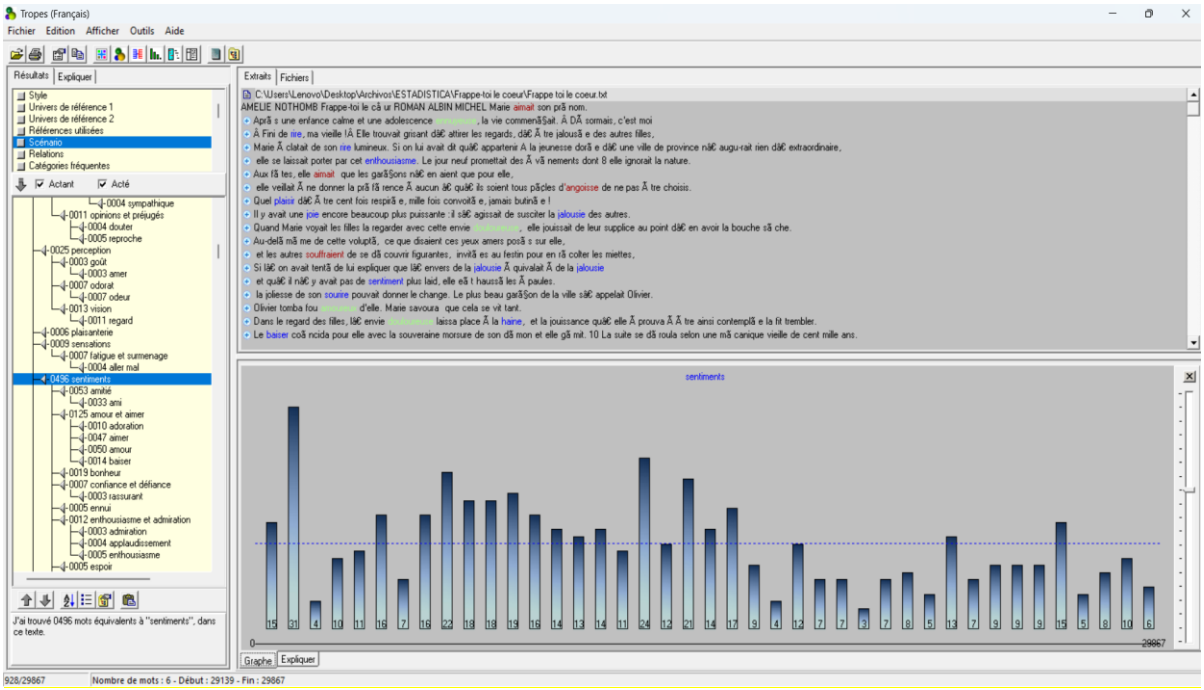


Figura 1. Clasificación y distribución del léxico realizada por la aplicación Tropes

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Uno de los aspectos más útiles de Tropes es su capacidad para detectar y clasificar palabras según los sentimientos que expresan. El software puede agrupar términos relacionados con diferentes tipos de emociones, lo que facilita un análisis sistemático de los sentimientos expresados en el texto. Tropes puede reconocer las palabras que pertenecen a categorías emocionales específicas (por ejemplo, *amour, jalousie, haine, dégoût,* etc.) y organizar el texto en función de estas emociones. El programa permite analizar la frecuencia con la que se utilizan estos términos emocionales a lo largo del texto y en qué contextos aparecen.

Tropes también ayuda a analizar las unidades lingüísticas que los autores emplean para expresar los sentimientos de los personajes. Estas unidades pueden incluir: sustantivos, verbos, adjetivos, pronombres personales, entre otras. Además, el software es capaz de detectar las relaciones entre personajes y cómo estas relaciones están marcadas por el lenguaje emocional. Esto es útil para analizar cómo ciertos personajes manifiestan emociones específicas y cómo esas emociones evolucionan a lo largo de la narrativa. Para esto puede generar un mapa de personajes que muestre las interacciones entre ellos, incluyendo las emociones y los sentimientos que dominan esas relaciones. Además, permite rastrear cómo evolucionan los sentimientos a lo largo de un texto, lo cual es útil para estudiar el desarrollo emocional de los personajes o los cambios en el tono de la narrativa.

Tropes puede generar informes que muestren cómo las emociones fluctúan en diferentes capítulos o secciones del texto, lo que permite determinar con claridad momentos clave de cambio emocional. También se puede comparar cómo varían las emociones de diferentes personajes en la narrativa, analizando si los personajes experimentan una evolución emocional similar o distinta. El software también permite crear gráficos y mapas conceptuales que visualizan las relaciones entre los personajes, los temas y los conceptos, lo que facilita una comprensión rápida y visual de la estructura narrativa.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Nos gustaría señalar que Tropes tiene sus limitaciones: al ser un software basado en el procesamiento del lenguaje natural, depende de la calidad y la coherencia del texto para proporcionar resultados precisos y, aunque es poderoso en la identificación de palabras clave y relaciones semánticas, el software puede no captar siempre el contexto cultural o simbólico profundo de una obra literaria, lo que requiere un análisis más subjetivo. Las ventajas de Tropes residen en su gran capacidad para realizar una clasificación de las palabras por categorías y proporcionar cifras y representaciones gráficas. Nuestra elección se explica por la estrecha relación que este software establece con el léxico de las emociones en la medida en que integra un escenario llamado Emotaix, dedicado únicamente al léxico emocional y afectivo. Esta alianza entre Tropes y Emotaix permite la cuantificación del léxico emocional según su valencia y tema.

#### 1.2.3.2 Metodología de análisis sintáctico

En nuestro trabajo también hemos llevado a cabo un análisis de las configuraciones sintácticas en las que se integran los sustantivos, los verbos y los adjetivos emotivos, ya que estas estructuras son capaces de transmitir elementos de significado. Este enfoque ha sido posible gracias al uso de la aplicación online FRMG Wiki de análisis sintáctico detallado, apoyado por herramientas de exploración de alto rendimiento, específicamente diseñada para este tipo de investigación. El método empleado se basa, en primer lugar, en la identificación automática de un conjunto de configuraciones sintácticas dentro de una oración o texto. Este proceso permite detectar las relaciones estructurales entre los elementos lingüísticos, facilitando un análisis más preciso de cómo se organizan e interactúan los sustantivos y verbos en el contexto del léxico emotivo. La automatización de esta etapa garantiza una mayor eficiencia en el tratamiento de grandes volúmenes de datos, y permite identificar patrones sintácticos relevantes de manera sistemática. A modo de ejemplo presentamos las

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

versiones que la aplicación da para el análisis sintáctico de la frase « Peut-être l'amour absolu est-il possible entre deux enfants ? » (LLDS, 2022: 141)[3]:

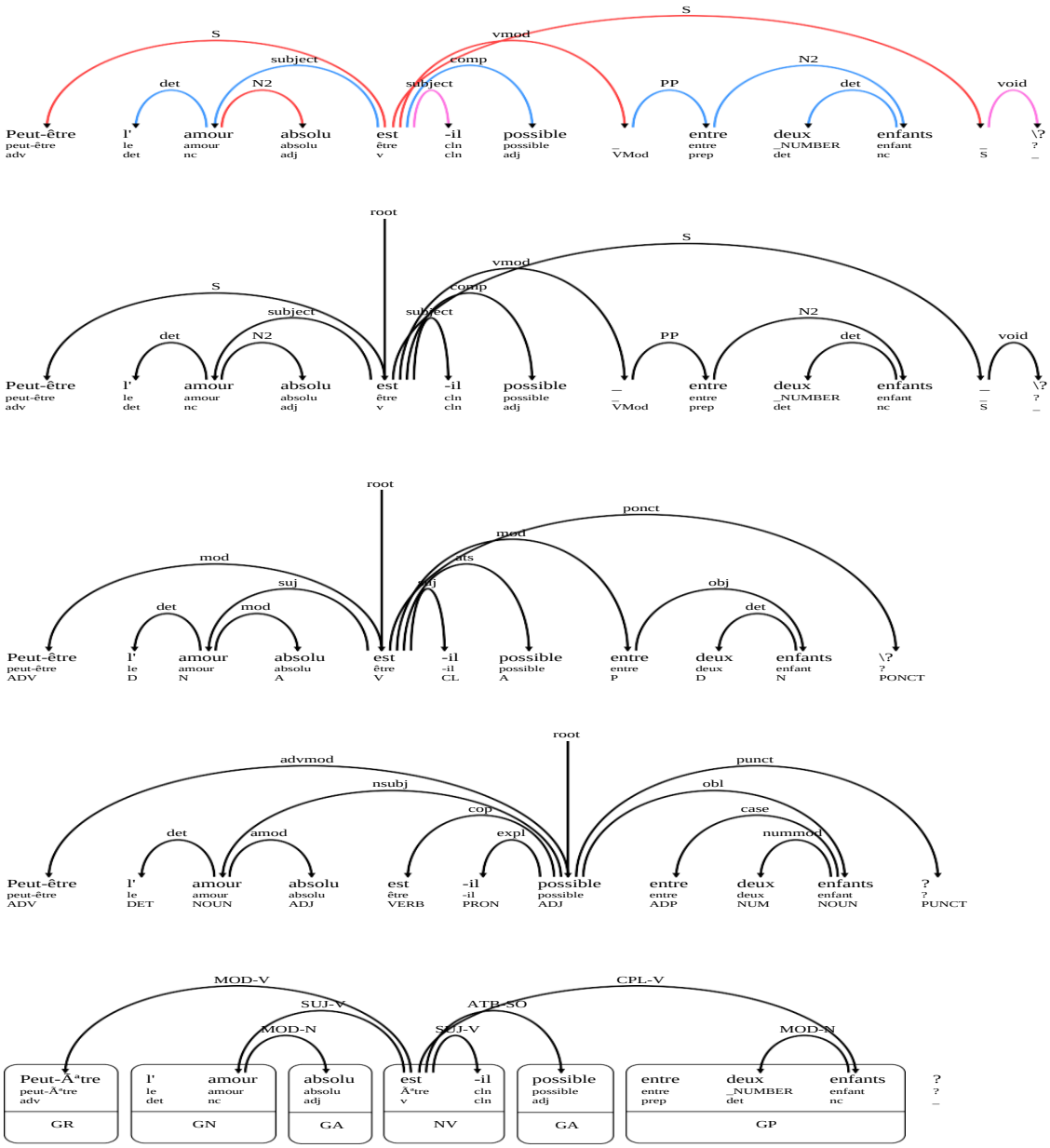


Figura 2. Análisis sintáctico de una frase por la aplicación FRMG Wiki

Gracias al uso de esta aplicación informatizada para el análisis sintáctico de nuestro corpus, hemos podido realizar búsquedas automáticas de configuraciones sintácticas vinculadas a las palabras que constituyen el objeto de nuestro estudio. Por ejemplo, hemos identificado

[3] http://alpage.inria.fr/frmgwiki/wiki/lanalyseur-syntaxique-frmg-pour-le-fran%C3%A7ais

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ocurrencias en las que, independientemente del orden de las palabras, el término *amour* puede actuar como sujeto del verbo.

1.2.3.3 Metodología de análisis cuantitativo y cualitativo

Los métodos de investigación están condicionados por la finalidad y los objetivos fijados en la tesis. Para resolver las tareas establecidas, dar respuesta a los objetivos planteados en la tesis y comprobar la hipótesis nos hemos basado en los siguientes métodos teóricos y prácticos y hemos establecido las siguientes variables de investigación:

- Estudio cuantitativo: se utilizó el método de la extracción dirigida de datos, que permite el recuento de las unidades lingüísticas y de las combinaciones de unidades que transmiten la categoría emocional.

1. Para establecer un orden sistemático en el análisis de las novelas hemos optado por aplicar el criterio de la frecuencia. Para esto se utilizó la aplicación informatizada Tropes, que nos permitió determinar el número de palabras que denotan sentimientos, extraer para cada emoción un listado de ocurrencias de las palabras que pertenecen al campo léxico de los sentimientos, así como clasificarlas por su frecuencia y su valencia positiva o negativa.
2. Se ha estudiado la distribución de las palabras que designan los sentimientos positivos y negativos en las diferentes partes de las novelas: se examinó cómo se distribuyen el léxico de las emociones a lo largo de la narración y se identifican patrones de utilización.
3. Se ha identificado el tipo de sentimiento predominante dentro de las categorías que abordamos gracias a un estudio comparativo entre las novelas que constituyen el corpus.
4. Se ha determinado el número de palabras equivalentes a los sentimientos de amor, odio y celos, con lo que se pueden identificar momentos clave en su expresión, incluyendo los diálogos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5. Los lexemas constitutivos de cada campo (nombre, verbo y adjetivo) han sido seleccionados, a su vez, según el criterio de la frecuencia establecido en la aplicación informatizada Tropes y Emotaix.

6. Se han identificado y clasificado las categorías gramaticales en la narración de los sentimientos de amor, celos y odio para lo que analizamos verbos, adjetivos y sustantivos.

7. Se han contado todas las apariciones de cada lema que constituye objeto de nuestro estudio para poder valorar el uso de cada uno (por ejemplo: *amour-amours*).

8. Se ha realizado un estudio estadístico eliminando las repeticiones, los determinantes o las formas conjugadas en los casos de los verbos.

Este criterio cuantitativo completa el estudio cualitativo del léxico de las emociones, que se ocupará únicamente de los campos léxicos restringidos del amor, que expresa una actitud emocional, y de los celos y el odio, que expresa un impacto emocional.

- Estudio cualitativo:

A. Se han identificado los tipos de sentimientos dominantes según los campos lingüísticos relacionados con las emociones.
B. Se han establecido las relaciones entre los personajes en cada novela sobre la base de las emociones que manifiestan el amor, los celos y el odio.
C. Se ha realizado la descripción de los comportamientos y sentimientos más frecuentes en las cuatro novelas, con lo que se ofrece una visión general de las dinámicas emocionales.

La combinación de estos análisis cualitativos y cuantitativos supone un enfoque integral para el análisis de la expresión de las emociones en las obras de Amélie Nothomb.

Como mencionamos en el primer capítulo de nuestra investigación, las narraciones de Amélie Nothomb muestran una gran erudición, así como un profundo conocimiento de los procesos psíquicos y de los estados emocionales.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El estudio detallado de los medios léxico-semánticos de implementación de las emociones en un texto literario postmoderno es muy importante, ya que refleja la especificidad lingüístico-cultural de la conceptualización emocional del lenguaje. Estos aspectos de la obra serán examinados y puestos de relieve en esta parte de la investigación para las cuatro novelas propuestas.

Haciendo referencia al capítulo 1.3, queremos recordar que las palabras utilizadas para expresar emociones no siempre tienen un valor unívoco, directamente vinculado a su definición léxica. En lugar de eso, los términos adquieren una dimensión potencial, una riqueza semántica que permite al autor jugar con las connotaciones y crear capas de significado. Nothomb no se limita solamente a utilizar palabras estándar para describir emociones. A menudo recurre a un lenguaje sutil y variado para expresar esas emociones, utilizando una gama amplia de palabras y metáforas que evocan los mismos sentimientos sin mencionarlos explícitamente. Nothomb muestra un entendimiento profundo de los recursos lingüísticos disponibles y tiene una habilidad erudita para combinarlos de manera creativa para capturar y transmitir la complejidad de las experiencias emocionales de sus personajes, aprovechando la riqueza semántica de las palabras, la polisemia y las figuras retóricas. Este enfoque contribuye a la profundidad y complejidad de la representación emocional en la obra, lo que permite al lector descifrar y explorar las distintas capas de significado y emoción presentes en el texto.

El primer capítulo de nuestra investigación apoya la idea de que el estudio detallado de los medios léxico-semánticos de implementación de las emociones en un texto literario postmoderno es muy importante, ya que refleja la especificidad lingüístico-cultural de la conceptualización emocional del lenguaje.

Tras el análisis automático de nuestro corpus utilizando la aplicación informática de Tropes, pudimos identificar numerosos términos asociados al ámbito afectivo y de diversas

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

categorías gramaticales como sustantivos, adjetivos, verbos, adverbios, que hacen referencia a emociones básicas como el amor, la alegría, la tristeza, el miedo, la ira, etc.

Dado que el objetivo principal de nuestro trabajo es el estudio de los sentimientos de amor, celos y odio presentes en las novelas que constituyen el corpus, hemos desarrollado para cada sentimiento una tabla que nos presenta la frecuencia de las palabras que estudiamos. Es importante destacar que hemos considerado la posibilidad de que una misma palabra pueda repetirse a lo largo del texto para describir diferentes matices de estos sentimientos. Todas las palabras seleccionadas de los textos para los sentimientos que nos interesan en este trabajo se clasificaron en tres clases funcionales-semánticas principales: sustantivos, verbos y adjetivos, si bien tomamos en consideración otras clases gramaticales que aparecen en el contexto de los términos estudiados y que modifican su valor. De este modo hemos detectado que solamente el sentimiento de amor se presenta mediante las tres clases gramaticales: *amour/amours*, *aimer*, *amoureux-se*, mientras que los sentimientos de celos y de odio está presente en nuestro corpus solamente como dos clases: para celos tenemos sustantivos y adjetivos *jalousie, jaloux-se* y, para el sentimiento de odio, sustantivos verbos *haine*, *haïr*:

| **Categoría** | **RNP** | **RH** | **FTLC** | **LLDS** | **TOTAL** |
|---|---|---|---|---|---|
| **Substantvo** *amour(s), Jalousie, haine* | 31 | 58 | 56 | 55 | **190** |
| **Verbo** *aimer, jalouser, haïr* | 38 | 71 | 53 | 59 | **221** |
| **Adjetivo** *amoureux(se), jaloux(se)* | 5 | 28 | 24 | 21 | **78** |

Tabla 4. Categorías gramaticales y su frecuencia en el corpus

Nos gustaría poner de relieve que, debido al controvertido estatus de las expresiones de estado, es decir, las construcciones formadas por un verbo (por ejemplo: *être*, *tomber, se*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

*sentir, éprouver*) + adjetivos de sentimiento, las hemos incluido en la clase de los adjetivos. Esto se debe a sus propiedades gramaticales y semánticas, ya que, a diferencia por ejemplo de los adverbios, no caracterizan una acción, sino el estado de una persona y nos condujo a investigar si en las novelas existía una preferencia por el uso predicativo de formas adjetivas que nombran emociones. Los resultados sugieren que al ya elevado número de formas verbales se añaden las construcciones adjetivas de uso predicativo. De este modo, se puede trazar un patrón claro en los cuatro textos: Nothomb prefiere denotar el estado emocional de un personaje con mayor frecuencia mediante verbos, en segundo lugar, gracias a sustantivos y el menor número de usos corresponde a los adjetivos.

Nuestro estudio cualitativo de los sentimientos de amor, celos y odio, tiene como punto de partida el enfoque de los temas dominantes y las relaciones afectivas entre los personajes, lo que nos permite tener una comprensión más profunda y reflexiva de las experiencias emocionales y la importancia de éstas en la obra, así como de las relaciones interpersonales y las complejidades de la trama en las novelas *Robert des noms propres* (2003), *Riquet à la houppe* (2016), *Frappe-toi le cœur* (2017) y *Le livre des sœurs* (2022). Gracias al análisis de las tipologías de relaciones identificadas, se destacan patrones y matices que arrojan luz sobre la construcción de la trama y el desarrollo de la vida afectiva de los personajes.

Puesto que consideramos que las obras literarias representan un conjunto de valores morales, sociales y emotivos que, desde nuestro punto de vista, forman un campo asociativo que vincula sus elementos a partir de criterios extralingüísticos. Dentro del campo asociativo de la esfera afectiva, podemos distinguir campos semánticos o conceptuales que se configuran en torno a los sentimientos básicos (amor, felicidad, tristeza, ira, odio, etc.) y que están formados por elementos conceptuales cuyas realizaciones son lexemas: palabras y expresiones, que, a su vez, forman un campo léxico. Los campos léxicos, tal como hemos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

visto en el capítulo 1.3 *La expresión lingüística de la esfera emocional*, están formados por palabras agrupadas en torno a una palabra dominante (Imbs, 1972), unidas entre sí por relaciones semánticas o morfo-semánticas.

- Nuestro punto de partida son las definiciones lexicográficas de la palabra dominante en el campo léxico-semántico de los sentimientos de amor, celos y odio.
- Hacemos un análisis léxico-semántico de las unidades. Concretamente los sentidos denotados y la aparición de campos léxico-semánticos.
- A partir de estos datos, realizamos el estudio de las unidades lexicales en el plano sintáctico, a partir del contexto de cada novela, lo que nos permite destacar tanto sus particularidades semánticas, como identificar los demás elementos léxico-semánticos y detectar las relaciones de significado que los vinculan dentro de este campo léxico.

Nuestro análisis del léxico emotivo para expresar los sentimientos de amor, celos y odio en las novelas analizadas parte de la hipótesis de que estos sentimientos pueden ser expresados en los textos de forma explícita, se nombra el sentimiento directamente, o de forma implícita, mediante las combinaciones de palabras que sugieren un sentimiento en concreto. En nuestro análisis nos centramos en la forma explícita de expresión del sentimiento de amor, celos y odio, tenido en cuenta, no obstante, que estas dos formas de expresión de los sentimientos no se excluyen mutuamente y son, a menudo, complementarias.

Utilizamos tres perspectivas: el análisis de las unidades lingüísticas, el estudio de los contextos y la imbricación de aquellas en la presentación de los temas que consideramos centrales para nuestro estudio en cada una de las novelas.

La novedad científica del trabajo consiste en que, por primera vez, se singulariza y estructura el campo léxico-semántico del estado emocional humano desde la perspectiva de la lingüística tomando en consideración las novelas de Amélie Nothomb.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

## 1.3 Corpus de estudio

> "En el comienzo era emoción. El verbo vino después para reemplazar a la emoción" Louis - Ferdinand Céline (1957: s.p.).

Si bien creemos que en todas las obras de Amélie Nothomb se expresa la esfera afectiva, nuestro corpus está formado por las obras *Robert des noms propres* (2003), *Riquet à la houppe* (2016), *Frappe-toi le cœur (*2017) y *Le livre des sœurs* (2022). Ello se debe a que, en estas obras, abundan las descripciones de las emociones y sentimientos, con lo que disponemos de un nutrido abanico de medios lingüísticos que analizamos y que pueden ser extrapolados a sus otras obras.

Generalmente, las novelas de Nothomb no están entrelazadas, no existe un orden cronológico al que se ciñan, de modo que son consideradas habitualmente textos independientes, distintos unos de otros. No obstante, al acabar la lectura de algunas de ellas, nos damos cuenta de que existen personajes que se parecen o tienen rasgos comunes, físicos o morales, de modo que el lector o la lectora pueden poner las obras en relación. Así, por ejemplo, tanto Plectrude, la protagonista de *RNP*, como Énide, la madre de Déodat en la novela *RH*, estudian en la escuela de balé de la Ópera, una escuela con una disciplina estricta que hace "Non seulement perdre du poids, mais aussi perdre des sentiments" (Nothomb, 2022: 131)[4]. Ambas la consideran un templo del arte del baile fuera del que sus vidas estarían vacías. A los 15 años, tanto Plectrude como Énide deben abandonar esta escuela por su excesiva delgadez.

Novelas cortas, *RNP* (26790 palabras), *RH* (34820 palabras), *FTLC* (29864 palabras) *y LLDS* (27537 palabras) reúnen toda la fantasía de Nothomb combinada con ligeros toques de humor característico del postmodernismo y del estilo de la escritora, aunque no sea tan

[4] No solo perder peso, sino también perder sentimientos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

frecuente como en otras obras suyas, así como el gusto manifiesto por la singularidad; además, en ellas denuncia la vulgaridad de los prejuicios. Las cuatro novelas comparten una serie de elementos que las vinculan en los niveles temático, estructural y estilístico. Presentaremos a continuación, muy brevemente, los principales puntos en común entre estas obras, que revelan tanto las preocupaciones centrales de Nothomb como su estilo narrativo característico.

Uno de los temas clave que une estas novelas es la exploración de la identidad y cómo ésta está moldeada por el destino, por las circunstancias del nacimiento o, incluso, por los nombres que los personajes reciben. En *RNP* (2003), el nombre de la protagonista, Plectrude, tiene un peso determinante en su vida. La novela explora cómo el destino de una persona puede estar inscrito en su ser desde el momento en que nace, un tema recurrente en Nothomb, ya que para ella el nombre es algo más que una etiqueta: es una marca del destino. En *RH* (2016), el destino de los protagonistas parece predeterminado por su apariencia física y sus habilidades intelectuales. La novela reflexiona sobre el peso de la naturaleza frente a la capacidad de los personajes para cambiar su destino. *FTLC* (2017) sigue la vida de Diane, quien, desde una edad temprana, se enfrenta a una madre incapaz de amarla, lo que marca su desarrollo emocional. Aquí, el destino también tiene un papel central, particularmente en la forma en que las dinámicas familiares pueden determinar la trayectoria de la vida de una persona. En *LLDS* (2022), la relación entre las dos hermanas está profundamente influenciada por el contexto de su infancia y las circunstancias familiares, lo que también toca el tema del destino en términos de cómo el entorno influye en las identidades individuales. En todas estas novelas, Nothomb utiliza el destino como un concepto para examinar cómo los personajes lidian con las circunstancias que parecen estar fuera de su control. La tensión entre el libre albedrío y el destino está presente en todas ellas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Otra característica que une estas novelas es el análisis de las relaciones familiares, en particular las disfuncionales, y cómo éstas tienen un gran impacto en el desarrollo emocional de los personajes. El lector encuentra un análisis justo y corrosivo de la relación de un niño o una niña con el mundo: sus padres, su familia, sus profesores y sus amigos. La escritora consigue de forma admirable meterse en la mente de los niños, Plectrude, Déodat, Trémière, Diane y Tristane, transcribir sus vidas y mirar con sus ojos, al tiempo que se permite, como narradora, comentar sus acciones o reacciones emocionales.

La relación madre-hija es otro elemento de unión entre las novelas que constituyen nuestro corpus de análisis. Queremos poner de relieve que, en las novelas en las que se trata este tipo de relación, los personajes masculinos no tienen apenas cabida. Gracias a la descripción de la ambigua relación madre-hija entre Plectrude y su madre adoptiva, Clémence (*RNP*), la relación de indiferencia entre Trémière y su madre, Rose (*RH*), o de Tristane y su madre, Nora (*LLDS*), y los celos enfermizos de Marie hacia su hija Diane (*FTLC*), Amélie Nothomb cuestiona la noción de filiación y la decepción de los padres que, por egoísmo inconsciente, niegan la individualidad de sus hijos para imponerles sus propios sueños, revelando así sus defectos personales y sus miedos íntimos.

Pretendemos destacar que, en las cuatro novelas, las mujeres ocupan un lugar central, y sus vidas, emociones y decisiones son el motor de la trama. Nothomb ofrece un análisis detallado de las dinámicas emocionales de sus personajes femeninos, particularmente en relación con su lucha por la autoafirmación y la búsqueda de sentido en un mundo que parece asignarles papeles predeterminados. En *RNP* (2033), Plectrude es un personaje que desafía las expectativas impuestas sobre ella, pero también se halla moldeada por éstas de manera inevitable. Nothomb retrata su crecimiento en un entorno que intenta definirla desde el nacimiento. En *FTLC* (2017), Diane es una protagonista compleja que debe lidiar con el rechazo y la envidia maternos, en una historia que examina profundamente las emociones

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

femeninas, como el amor filial, el sacrificio y el resentimiento. *LLDS* (2022) también presenta protagonistas femeninas que navegan por las complejidades de los lazos afectivos y la autonomía personal en un contexto en el que las expectativas familiares pesan de manera significativa. En *RH* (2016), aunque la revisión del cuento también incluye personajes masculinos, la protagonista femenina es crucial para la trama, y la historia gira en torno a cómo los personajes desafían las ideas tradicionales sobre la belleza, la inteligencia y el amor. Nothomb otorga a sus personajes femeninos una profundidad psicológica significativa, al explorar sus deseos, miedos y conflictos internos con una complejidad que atraviesa todas estas obras.

Finalmente, una constante que une a estas novelas es la profunda reflexión sobre las emociones humanas, particularmente las más intensas y contradictorias, como el amor, los celos, la envidia, el odio o la tristeza. Nothomb investiga cómo estos sentimientos afectan a las relaciones humanas y la construcción del yo. En *FTLC* (2017), los celos y la envidia son las emociones principales que modelan la relación madre-hija, lo que lleva a un análisis sobre el carácter destructivo de estos sentimientos. *LLDS* (2022) explora el amor fraternal y las tensiones que surgen incluso en las relaciones más íntimas, de modo que destaca cómo las emociones humanas pueden ser complejas y ambivalentes. *RNP* (2003) y *RH* (2016) también examinan la vulnerabilidad emocional de sus protagonistas y revela cómo el amor, la aceptación y la validación son esenciales para el desarrollo del ser.

El juego que establece entre sus propios textos o los textos que reescribe, permite a Nothomb crear una coherencia entre sus novelas, sus personajes o las intrigas que, en conjunto, construyen un universo diegético.

Las cuatro novelas que constituyen nuestro corpus se destacan dentro de la vasta producción de Amélie Nothomb por ciertos matices específicos que las diferencian de otras obras suyas, aunque mantengan temas recurrentes en su narrativa. Nos gustaría primero

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

señalar la conexión con lo autobiográfico y lo real frente al uso de lo ficticio y lo fantástico. *RNP* (2003) tiene una conexión autobiográfica atípica, ya que está inspirada en la vida real de la cantante Myriam Roulet conocida con su pseudónimo RoBERT, lo cual da a la obra un cierto carácter testimonial o de ficción basada en hechos reales. Por ejemplo, en la novela aparece el verdadero nombre del marido de la cantante, Mathieu Saladin. Nothomb no suele basarse de manera tan directa en figuras contemporáneas o en vidas reales, salvo en obras claramente autobiográficas como *Stupeur et tremblements* (1999) o *Biographie de la faim* (2004), en las que narra episodios de su propia vida. Sin embargo, la mayor parte de su producción está alejada de esta dimensión y se orienta más hacia el uso de elementos fantásticos o ficcionales, como en *Métaphysique des tubes* (2000), en la que narra su propia infancia, pero en clave casi mítica y surrealista.

*RH* (2016) es un ejercicio en la reescritura de un cuento de hadas, algo que Nothomb ha hecho de manera esporádica, pero que no es el centro de su obra. Aunque lo mitológico y lo simbólico están presentes en toda su creación, la elección explícita de un cuento tradicional es una rareza. Tal como hemos señalado en la parte teórica sobre las particularidades de la escritura de Nothomb, en novelas como *Les Catilinaires* (1995) o *Le sabotage amoureux* (1993), la autora recurre a lo simbólico, pero no desde la reinterpretación directa de mitos o cuentos de hadas. *RH* (2016) se distingue por su juego intertextual con el cuento clásico de Charles Perrault, mientras que, en la mayoría de sus otras novelas, el uso del mito y lo fantástico es más abstracto y está menos vinculado a referentes literarios precisos.

Otra particularidad de nuestro corpus son las relaciones familiares y los vínculos afectivos que se establecen frente a la introspección individual. En *FTLC* (2017) y *LLDS* (2022), Nothomb explora la complejidad de las relaciones familiares, específicamente las dinámicas madre-hija y entre hermanas. Aunque la temática de la familia aparece en varias

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de sus novelas, en estas obras toma un protagonismo inusual. Muchas de las obras de Nothomb tienden a focalizarse en la introspección individual o en el conflicto entre el individuo y la sociedad, como *Hygiène de l'assassin* (1992) o *Stupeur et tremblements* (1999), en las que la autora se centra más en la soledad, la alienación o el impacto de las instituciones en el individuo. No obstante, en las novelas de nuestro corpus, se nota un análisis psicológico más profundo de los afectos y las heridas emocionales causadas por las relaciones cercanas, con mayor énfasis en *FTLC* (2017), que se centra en la envidia y los celos de la madre hacia su hija. Si bien el estudio de las emociones siempre ha sido importante en la obra de Nothomb, en estas novelas observamos un enfoque casi clínico sobre los lazos afectivos. En otras obras suyas, como *Cosmétique de l'ennemi* (2001), los lazos afectivos son importantes, pero la exploración de los conflictos suele estar enmarcada dentro de un tono más abstracto, filosófico o incluso teatral, más que en un análisis psicoemocional concreto.

En nuestro corpus, especialmente en *FTLC* (2017) y *LLDS* (2022), la crítica a la sociedad y las expectativas impuestas a las mujeres está presente, pero de forma menos explícita que en otras obras. Aquí, Nothomb analiza las presiones sociales sobre las relaciones familiares o el desarrollo personal de los personajes femeninos, pero lo hace de manera sutil. Esto contrasta con novelas como *Stupeur et tremblements* (1999), en la que la crítica contra las estructuras sociales y laborales (en este caso, el entorno empresarial japonés) es más directa y manifiesta. Del mismo modo, en *Les prénoms épicènes* (2018), otra obra que trata sobre relaciones disfuncionales, la crítica al patriarcado y a las jerarquías familiares es más evidente y tajante que en *FTLC* (2017).

Otra distinción que consideramos muy importante es el uso del lenguaje y tono narrativo más íntimos y emotivos en las cuatro novelas estudiadas frente a la ironía y la sátira ácida en obras más cáusticas de Nothomb. En *FTLC* (2017) y *LLDS* (2022), el tono es más

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

suave y empático, lo que invita al lector a una reflexión emocional profunda, mientras que en novelas como *Hygiène de l'assassin* (1992) o *Antéchrista* (2003), la ironía y la sátira son más pronunciadas. Aunque el humor siempre está presente en la obra de Nothomb, en nuestro corpus hay un menor uso de la sátira y el sarcasmo como herramientas narrativas principales. Esto marca una diferencia con su estilo habitual, que tiende a combinar humor negro con una crítica mordaz de las convenciones sociales.

En nuestra opinión, las novelas del corpus representan una evolución en la madurez temática y emocional en la escritura de Nothomb, dado que el interés se desplaza hacia la introspección de los afectos humanos, en particular los lazos familiares. Si bien las relaciones interpersonales siempre han sido un tema importante en su obra, hay una mayor profundidad en el tratamiento de los sentimientos en *FTLC* (2017) y *LLDS* (2022), en comparación con obras anteriores que tienden a una reflexión más filosófica o existencial. En otras novelas, como *Péplum* (1996) o *Acide sulfurique* (2005), Nothomb explora temas más abstractos o conceptuales, como la distopía, la ética y la moral, y las relaciones de poder en contextos extremos.

En resumen, las cuatro novelas de nuestro corpus se diferencian del resto de la obra de Amélie Nothomb por su enfoque más centrado en las relaciones familiares, un análisis psicológico más profundo, una crítica social menos explícita y un tono narrativo más íntimo y emotivo.

### 1.3.1 Robert de noms propres (2002)

La novela *RNP* es una de las más innovadoras y atrevidas de Amelie Nothomb. Escrita en tercera persona, adopta el tono de un cuento clásico, con ironía y a la vez con delicadeza. La novela es la biografía imaginaria de la cantante y amiga íntima de Nothomb, RoBERT: "Amélie Nothomb tiene otra misión: establecer la leyenda de una de sus amigas,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la cantante RoBERT" (Zumkir, 2002)[5]. Desde las primeras páginas de la novela se puede observar la hibridación de géneros característica del postmodernismo literario. Nothomb entrelaza con maestría elementos de varios subgéneros, novela autobiográfica, novela de aprendizaje y novela policíaca, y presta una atención especial a los entramados generados a partir de su autobiografía y a los juegos lingüísticos.

Esta obra da la oportunidad a Amélie Nothomb de abordar temas muy serios como la anorexia, la vida difícil, exigente, en la escuela de balé, la educación, el amor materno, la depresión, el asesinato y el suicidio.

Nothomb afirma haberse inspirado en la canción *Maman* de RoBERT y explica en una entrevista con Aurélien Tourette que la novela es una especie de comentario sobre las canciones de RoBERT (Nothomb, 2002: 151). Como hemos mencionado en el primer capítulo, Nothomb escribió para RoBERT las siete canciones del álbum *Celle qui tue*[6], que se halla en estrecha relación con la novela, al recoger sus concepciones estéticas, filosóficas y amorosas, así como ciertos mensajes en clave.

Nothomb escribe la biografía de su presunta asesina, desde el nacimiento de ésta hasta su encuentro con Amélie (Busnel, 2002): "Plectrude rencontra Amélie Nothomb" (Nothomb, 2002: 188)[7]. La protagonista de *RNP* es una joven tan extraña como entrañable, con el extraordinario nombre de Plectrude. Fue el de una gobernante de los francos que murió en los albores del siglo VIII, en el año 717[8]. A finales del siglo XX, este nombre está irremediablemente olvidado. En el prefacio de la colección *Líderes de la mente y de la moda. El nombre ajeno como modelo heredado de la cultura* se señala que los nombres pertenecientes a héroes mitológicos o figuras históricas ofrecen "programas de vida

[5] Amélie Nothomb se donne une autre mission : établir la légende d'une de ses amies, la chanteuse Robert.
[6] Aquella que mata.
[7] Plectrude encontró a Amélie Nothomb.
[8] Esposa de Pepín de Herstal. A la muerte de su marido, en el año 714, intentó gobernar desbancando al heredero designado por Pepín: Carlos Martel, un hijo ilegítimo. Pero se enfrentó a un levantamiento victorioso de los neustrianos. Carlos Martel obligó a Plectrude a renunciar al poder, confiscó sus bienes y la encerró en un convento.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

específicos, modelos de vida, aparecen como una especie de universales culturales" (Bagno y Koreneva, 2003: 3-6)[9]. Pero el nombre de Plectrude en la novela no está ligado al mito o a la leyenda: la madre de Plectrude lee su nombre en el *Diccionario de Nombres Propios* y no en una de las obras históricas que solo conocen los especialistas. En este caso, la singularidad del nombre programa la singularidad del destino, pero no especifica su contenido. Tanto el nombre de Plectrude como las circunstancias de su nacimiento auguraban a la niña un destino de lo más inusual. Sin embargo, ni uno ni otro determinaron la trama de su vida. Ésta estará determinada por circunstancias a las que obedece o ante las que resiste.

Algunos de los episodios de la vida de Plectrude son, de hecho, similares a los vividos por Nothomb. En primer lugar, las dos han tenido una infancia idílica, presidida por una figura femenina protectora. En el caso de Amélie es su institutriz Nishio-san y, en el caso de Plectrude, la hermana de su difunta madre, Clémence. A los quince años, como Nothomb, Plectrude tuvo que recuperarse de la anorexia y también de las consecuencias de la enfermedad que afectaba a sus huesos, demasiados frágiles, motivo por el que se le prohibió bailar para siempre. Este accidente fue el detonante de un giro en su vida de la misma manera que la violación en el caso de Nothomb. La enfermedad psicológica de Plectrude se debe a la asunción consciente de un condicionante externo, mientras en el caso de Nothomb, el desencadenante es un acontecimiento no deseado.

Por otro lado, ambas comparten exactamente las mismas opiniones sobre el tránsito de la infancia a la adolescencia. Nothomb considera que "[e]l crecimiento es un proceso hegeliano, en el que la infancia es la teoría, la adolescencia la antítesis, la edad adulta la síntesis" (Amanieux, 2005: 244). Pero continúa su pensamiento de forma más explícita:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[9] Особые жизненные программы, модели жизни, предстают как некие культурные универсалии.

“amé mucho la infancia porque era una construcción, odié mucho la adolescencia porque era una destrucción [...]” (Amanieux, 2005: 244).

La novela sobre Plectrude sigue el modelo clásico que la novela de aprendizaje. Los primeros capítulos se centran en la infancia de la heroína, luego en sus estudios, las pruebas de la vida y la búsqueda de una salida. Siguiendo el esquema de la novela de aprendizaje, de formación de la personalidad, Nothomb describe con detalle la infancia de la heroína en los primeros capítulos. El amor de Lucette por Plectrude se convirtió en sentimiento contagioso para Clémence, la hermana de Lucette. Por su parte, mientras criaba a la niña, Clémence la adoraba, la mimaba vistiéndola como una muñeca, dándole de comer dulces exquisitos y poniéndole joyas de fantasía, la trataba como a una princesa con la esperanza de poder hacer realidad sus propias aspiraciones infantiles. Plectrude se siente elegida. Ni siquiera sus juegos infantiles son como los de los niños normales: se imagina muerta en una tumba nevada, como la Bella durmiente, en la que yace hasta parecerse a una princesa de hielo, una estatua blanca como la nieve. El futuro con el que sueña Plectrude, deseo reprimido de su madre adoptiva, también es inusual: quiere dedicar su vida a la danza clásica y se ve a sí misma como una bailarina, una criatura efímera, cuya naturaleza, al parecer, es diferente.

La siguiente parte de *RNP* está dedicada al estudio en una institución con reglas rigurosas, de nuevo en estricto acuerdo con el esquema de la novela de formación. En esta parte de la novela, según el esquema clásico, la protagonista encuentra ayudantes y oponentes y debe experimentar la formación de su propia personalidad. Pero pasar de la comodidad de estar en un mundo de ensueño a enfrentarse a la realidad de la vida es difícil y la niña es reacia a hacerlo, lo que será el detonante de emociones contradictorias, esfera de nuestro análisis. Plectrude, nacida en la violencia, nunca dejará de pensar en su presente y de reescribir inconscientemente su historia.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En el momento en que se confirma que Plectrude nunca más podrá bailar, parece que sus sueños se derrumban y que su vida está rota. Así sería, si no fuera, Plectrude, un ser excepcional. Nadie la ha visto nunca como un ser humano, con el tiempo ella misma empieza a tratar su destino como una historia, una leyenda, una ficción, y convierte su vida en una serie de experimentos criminales en los que el juego de la imaginación no se distingue de la realidad. Plectrude decide suicidarse y entonces se encuentra con Mathieu, del que se enamoró a los 12 años y que sobrevivió tras sufrir un cambio absoluto en su infancia. La novela queda en suspenso aquí y deja libertad al lector para decidir si quedan los dos personajes con vida tras el reencuentro o si éste se produce en un plano espiritual, cuando ella ya se ha suicidado. Contribuye a la inmersión en el mundo de la ficción el hecho de que Plectrude, después de haber sobrevivido a la muerte en el mundo de las relaciones ordinarias descritas gracias a la novela de aprendizaje, trabaja como actriz, aunque únicamente representa papeles creados por Ionesco. En este juego cruel resulta estar involucrada la propia escritora Amelie Nothomb, quien, al encontrarse con Plectrude y conocer su historia, concibe la idea de que las inusuales circunstancias de su nacimiento, el hecho mismo de que, todavía en el vientre materno, Plectrude fuera testigo de un asesinato, pueden estar en el origen del deseo de matar: "Amélie écouta avec effarement ce destin d'Atride. Elle lui demanda si tant de tentatives de meurtre sur sa personne ne lui avaient pas donné le désir de tuer, en vertu de cette loi qui fait des victimes les meilleurs des bourreaux" (Nothomb, 2002: 188)[10].

Hutton afirma que "[l]e conflit intra-psychique dans les textes de Nothomb se termine toujours par la mort d'un des protagonistes, et par un processus d'assimilation d'un personnage par un autre" (Hutton, 2002: 253-268)[11]. La novela termina con la muerte de

[10] Amélie escuchó con consternación ese destino de Atrida. Le preguntó si tantas tentativas de asesinato contra ella no le habían dado ganas de matar, en virtud de esa ley que hace de las víctimas los mejores verdugos.
[11] El conflicto intrapsíquico en los textos de Nothomb siempre termina con la muerte de uno de los protagonistas y un proceso de asimilación de un personaje por otro.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Amélie Nothomb, su asesina no es otra que Plectrude. Tras el asesinato de la autora, la vida de los personajes de la novela parece una paráfrasis de la obra de teatro de Ionesco *Amédée ou Comment s'en débarrasser* (1954), en la que el cadáver de un desconocido aparecía de repente en el piso de alguien y, además, aumentaba gradualmente de tamaño. De este modo, aparte del efecto teatral del final, se detecta otra particularidad de la escritura postmoderna de Nothomb, dado el misterio que acompaña las últimas líneas del texto: el lector se ve arrastrado a especular sobre los motivos de este asesinato a sangre fría y sobre cómo se van a librar Plectrude y su marido del cuerpo. La respuesta depende solamente de la perspectiva y de la imaginación del lector. Por otro lado, la pieza "Amélie ou comment s'en débarrasser" (Nothomb, 2002: 190) invita al lector a representar él mismo la obra, como una continuación de la novela. Sin embargo, el papel del lector no consiste exactamente en representar este guion absurdo. Al haber dejado de tratarse a sí misma como humana, Plectrude deja de ver a las personas que la rodean también, para convertirlas en una parte de sus experiencias surrealistas. El lector se ve impelido a pensar en la deshumanización de la heroína.

La escena del asesinato nos retrotrae al naturalismo, en gran medida fundado sobre la teoría de la herencia, del poder de la genealogía de Émile Zola, desarrollada en su obra *Les Rougon-Macquart* (1871-1893): "[v]otre père a été assassiné par votre mère quand elle était enceinte de vous […] Vous êtes un témoin d'un genre très spécial : un témoin *in utero.* [...] Vous êtes imprégnée de ce meurtre. […] Comment pourriez-vous ne pas devenir meurtrière ?"[12] (Nothomb, 2002: 188-189). Al matar, Plectrude sigue el ciclo infernal del destino materno, dejándose dominar por su pasado y la herencia. Esta teoría la encontramos también en los pensamientos suicidas de Plectrude, pues decide reproducir el pasado de su madre biológica: "[j]e mourrai parce que je dois mourir. […] Je dois mourir : c'est un ordre,

[12] Su padre fue asesinado por su madre cuando estaba embarazada de usted [...] Usted es un tipo de testigo muy especial: un testigo *in utero*.[…] Está impregnada de este asesinato. […] ¿Cómo podría no convertirse en un asesino?

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

je le sens" (Nothomb, 2002: 176)[13]. El intertexto es evidente también si recordamos la obra *Crimen y castigo* de Dostoievski (1865-1866). En ella, el crimen se ha convertido no solo en un tema para el autor, sino también en una oportunidad para reflexionar sobre las circunstancias sociales que llevan a la gente a delinquir y para mostrar los complejos procesos "químicos" que se dan en el cerebro de las personas, al igual que pasa al principio de la novela de Nothomb con Lucette, la madre de Plectrude. Desde los días anteriores al nacimiento de Plectrude, Lucette, a diferencia de su marido, había imaginado que su hija no sería una persona corriente: "Ce sera un danseur ou une danseuse, avait-elle décrété, la tête pleine de rêves" (Nothomb, 2002: 10)[14]. Por eso Lucette rechazó los nombres demasiado "mediocres" de Tanguy o Joëlle elegidos por su marido, y termina por matarlo: "Vouloir appeler son enfant Tanguy ou Joëlle, c'est vouloir lui offrir un monde médiocre, un horizon déjà fermé. Moi, je veux que mon bébé ait l'infini à sa portée" (Nothomb, 2002: 20)[15].

El asesinato del personaje Amélie Nothomb al final de la novela tiene, en nuestra opinión, un significado simbólico. De hecho, aquí Nothomb mezcla lo real y lo textual. La autora ejecuta su propia muerte utilizando a uno de sus personajes. Así, al eliminarse de esta manera, Nothomb alcanza la muerte del autor de Barthes, ya que la narración continúa, los personajes siguen evolucionando y toman las riendas de sus destinos. De este modo, el modelo argumental tradicional de la novela de aprendizaje se moderniza: Nothomb lo sigue solo hasta el punto en que la heroína decide suicidarse, con lo que realmente experimenta la muerte en la novela de formación de la personalidad y comienza una nueva vida en el seno de la novela postmodernista, en la que conoce a su autor y lo mata. Al hacer así literal la metáfora de la muerte del autor, Nothomb le plantea al lector la cuestión de los límites de lo

[13] Moriré porque debo morir. [...] Debo morir: es una orden, lo siento.
[14] Será un bailarín o una bailarina, decidió, con la cabeza llena de sueños.
[15] Querer llamar a tu hijo Tanguy o Joëlle es querer ofrecerle un mundo mediocre, un horizonte ya cerrado. Quiero que mi bebé tenga el infinito a su alcance.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

permisible, pero esta cuestión debe resolverse no en el aspecto ético de lo permisible en el arte, sino en lo concerniente a la moral, de forma más concreta, la que atañe a la familia.

Recogemos a continuación un resumen del argumento de la obra.

Lucienne, de apenas 19 años, se va a casar con Fabien y está embarazada. Lucienne, la madre de Plectrude, antes de que ella naciera, había disparado a su padre en un impulso repentino porque era imperdonablemente banal. Al día siguiente de dar a luz en la cárcel, se ahorcó. Acogida por su tía Clémence y su tío David, Plectrude se cría en la ignorancia del drama. Le hacen creer que es su tercer hijo y le ocultan la trágica historia. Muy pronto, Clémence, que adora a Plectrude, proyecta en ella sus sueños de juventud. Le predice un destino extraordinario como gran bailarina y está tan encantada por su evidente don para la danza como por su negativa a interesarse por la escuela. Superdotada, pero a la vez tonta y bruta, la niña se rebela contra las normas. Cuando Plectrude es admitida en la escuela de balé de la Ópera Garnier de París, comienza un largo camino de sufrimiento físico al someterse al culto de la extrema delgadez, estimulada por su tía. A los quince años solo pesaba treinta y dos kilos. Su largo descenso a los infiernos termina con una tibia rota y el abandono de la danza. Al oír esta noticia, su tía, que tanto deseaba realizar su propio sueño de ser bailarina en la persona de Plectrude, enferma psicológicamente y, debido a un trastorno de personalidad, se cree Plectrude, por lo que también ella desarrolla una anorexia. Por si fuera poco, Plectrude se entera por Clémence de su verdadera identidad. Huye de su tía y se une a una compañía de teatro. Del mismo modo que su madre, se queda embarazada a los diecinueve años y da a luz a un niño. Ahora que es una mujer, está decidida a repetir el fatal destino de su madre. Al borde del suicidio, finalmente, encuentra la fuerza para volver a vivir gracias a Mathieu Saladin, su amor de la infancia.

Bajo el seudónimo de Robert, Plectrude cuenta su vida a la escritora Amélie Nothomb, quien se convierte en su amiga. Al final del libro, Plectrude mata a Amélie.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La muerte que abre y cierra la novela sitúa la intriga bajo el signo del suspense, lo que abre ante el lector una multiplicidad de interpretaciones del texto y del desarrollo de la trama. El colorido estilístico y la particularidad de la escritura de Nothomb nos hace reflexionar sobre la dimensión que pueden alcanzar los sentimientos de amor y odio, el instinto de protección, el maltrato psicológico, cada uno llevado al extremo, hasta que el proceso culmina con un asesinato. Todo este proceso se desarrolla en la novela mediante los diálogos y el juego psicológico entre los personajes, que presentan una inversión de los papeles habituales, de modo que la víctima se convierte en verdugo y el verdugo en víctima. Plectrude transforma su vida en una obra de arte, pasa de la vida a la novela y a la ficción, espacio en el que transgrede los límites de lo permitido. Desafía las limitaciones y las normas, la heroína se acerca lo más posible al lector, para dejarlo solo con el misterio de su destino y su nombre. Al leer la novela, la persona que lee se siente inclinada a reflexionar sobre cuestiones morales, sobre la responsabilidad de los propios actos, la humanidad de las relaciones familiares, también sobre la cuestión de quién tiene la culpa y quién es el verdadero autor del destino de Plectrude.

### 1.3.2 Riquet à la Houppe (2016)

Los autores y autoras franceses actuales se sienten especialmente atraídos por los temas que tratan los cuentos y no es raro que se publiquen adaptaciones de cuentos clásicos: la francesa Catherine Millet interpreta a su manera el cuento *Riquet à la houppe* de Charles Perrault (2005); Christine Angot reescribe la historia de la chica de la novela fantástica escrita por Balzac, *La peau de chagrin*, que, en gran medida, está construida como un cuento clásico, y contempla bajo un ángulo distinto los problemas ético-filosóficos que plantea (2003); mientras que Eric Chevillard publica *Le vaillant petit tailleur* (2003), basada en el cuento de los hermanos Grimm.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Para el estudio de esta novela partimos del concepto de palimpsesto, utilizado por primera vez en la obra *Palimpsestes. La littérature au second degré* de Gérard Genette (1982) en el marco de su teoría de la transtextualidad. Gracias a este concepto, podemos mostrar el conjunto híbrido formado por cuentos de hadas que devienen discursos intertextuales con los que juega esta novela. Genette utiliza el término palimpsesto como una metáfora para referirse a la naturaleza intertextual de los textos literarios, con lo que pone de relieve cómo un texto puede contener múltiples estratos de significado, basados en la presencia de otros textos anteriores que han sido modificados, reescritos o reinterpretados. En la novela *RH* (2016), Nothomb retoma *Serpentin Vert* y *La Belle aux cheveux d'or* de Marie Catherine Jumelle de Barneville, condesa de Aulnoy, las versiones de *Riquet à la houppe* de Charles Perrault y de Catherine Bernard, así como el *Ricdin-Ricdon* de Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon. En las historias de Perrault y Bernard, el príncipe de un reino subterráneo es feo e inteligente, la princesa del cuento es hermosa y estúpida; cada uno tiene un don mágico que le permite dar al otro la cualidad que le falta. Perrault, no obstante, muestra a la princesa como inconsciente de su don hasta que Riquet se lo revela, además, decide casarse con él, pero debe esperar un año y un día. En el cuento de Bernard, Riquet es un maniático que tiene a la princesa prisionera y acaba castigándola junto a su amante al hacer que recupere una parte de su estupidez y que su amante se parezca a él.

Los antecedentes de Nothomb no se pueden ignorar al leer sus obras, se encuentran por debajo de la superficie del texto, en la que ella adiciona nuevos elementos. En su novela, Nothomb conserva el título del cuento original y sitúa los acontecimientos en París, en una época que parece relativamente reciente. Sin embargo, tenemos la sensación de que se trata de un juego en el que parece que nos presenta los personajes de Perrault, pero están en nuestra época, con ello, la adaptación pretende conseguir un cierto grado de anacronía.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Junto a la trama clásica reformulada, entrevemos reflexiones personales de la autora sobre diversos aspectos de la existencia del ser humano: el amor, la inteligencia, la belleza y la fealdad. No se limita a reescribir el cuento de Perrault o a narrar la parte "visible", exterior, de la trama, sino que hace incursiones en el mundo interior de los personajes para profundizar en sus sentimientos y vivencias.

Nothomb utiliza la misma herramienta que Perrault, establece tramas opuestas para los personajes principales, pero lo hace de manera que el cuento esté menos centrado en los varones. Nothomb utiliza las oposiciones entre sus personajes y sus historias para poner en valor a la mujer y las comunidades femeninas. El resultado final no es una demonización del hombre, sino una elevación de la mujer, a la que saca de la pasividad tradicional y de los roles impuestos por el patriarcado.

El momento en el que Déodat y Trémière se encuentran por primera vez, están esperando para ir juntos a un programa de entrevistas. La escritora replantea el argumento sentimental típico de un encuentro de amantes pertenecientes a diferentes estratos sociales. Los dos personajes eran personalidades reconocidas y valoradas por la opinión pública, pero la lógica habitual del comportamiento de los personajes evoluciona exactamente al revés, además de producirse una contaminación de contrarios. En la obra de Nothomb, ninguno de los dos busca al otro, simplemente se encuentran. Por lo tanto, hay una sensación de igualdad que rodea el encuentro: ninguno de los dos fuerza el encuentro, habitan en el mismo lugar y ambos pertenecen al mismo mundo. Esta igualdad se ve reforzada por la desaparición de los dones y de los objetos mágicos, habituales en las narraciones tradicionales al producirse una transición de un espacio a otro. Tras conocerse, Déodat y Trémière deciden abandonar el programa de televisión y subir al primer tren. Van a Nantes y se quedan allí, lejos de lo que habían conocido, antes de volver a París. Este paso de un lugar a otro se encuentra en las obras de Perrault y Bernard, pero, en el texto de Nothomb, la transición es, en primer lugar,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

temporal y, solo en segundo lugar, se presenta una transición lateral en lugar de vertical. La princesa no es arrancada de un mundo para llegar a otro, sino que la feliz pareja se toma unas simples vacaciones en un lugar desconocido para ambos. Ninguno de los dos domina al otro y ambos vuelven al lugar del que proceden. Se elimina la antítesis entre lo que se halla arriba y lo que está abajo, entre el mundo masculino y el femenino. Tanto el príncipe como la princesa están en igualdad de condiciones, aunque la princesa es probablemente más rica que el príncipe. Nadie debe renunciar a nada y cambia la dinámica de poder basada en la dominación de lo masculino, propia de los cuentos que le sirven como fuente, por la imagen de una vida en armonía y equilibrio entre ambos protagonistas.

En consonancia con otros textos de la tradición de *Riquet à la houppe*, Nothomb mantiene la comparación en el centro de la novela. Sin embargo, su método de apropiación de los textos ha modificado ostensiblemente el uso de la antítesis y de los contrastes que se encuentran en otros cuentos. Al hacerlo, no construye un cuento en el que el hombre es malo y la mujer es buena, siempre dentro de una concepción maniquea, pero inversa. Más bien, con su manipulación de la dicotomía, Nothomb elimina el poder masculino, no a costa de vilipendiar al hombre, sino mediante la elevación de la mujer. En efecto, gracias a la atribución de cualidades positivas a la mujer, más allá de la belleza, y al mantenimiento de las cualidades positivas asociadas tradicionalmente al hombre, Nothomb logra un relato en el que la igualdad entre todas las personas, sin importar los géneros, se ha realizado.

Resumen.

La historia se abre con un relato de Déodat, un chico horriblemente feo pero inteligente, que cuenta su nacimiento y la conmoción que su familia siente al verlo. A pesar de su aspecto repulsivo, es criado con amor y su inteligencia no hace más que crecer, gracias, sobre todo, a su madre, Énide.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Al otro lado del Sena, otra pareja tiene una hija, Trémière, que resulta ser espectacularmente bella, pero a la que, al crecer, solo le gusta sentarse y mirar a su alrededor, lo que hace que la gente piense que es estúpida.

Mientras que Trémière es cada vez más hermosa, Déodat es cada vez más feo y está más jorobado, por lo que está obligado a llevar un corsé durante muchos años. Después del bachillerato, Déodat estudia biología y se convierte en un ornitólogo eminente, pues los pájaros lo fascinaban desde la infancia. Trémière deja la escuela y se convierte en una modelo de joyería; una pasión, la joyería, que hereda de su abuela Passerose. Un día, la heroína encuentra en una librería el cuento de Perrault y se da cuenta de que necesita conocer a un hombre como ocurre en ese relato, un hombre que la ayude a hallar la felicidad.

Gracias a sus éxitos profesionales, los dos son invitados a participar en un programa televisivo de entretenimiento. Se encuentran en el estudio del *talk show* e inmediatamente conectan hasta tal punto que deciden abandonar el programa y pasar las vacaciones en Nantes. La novela termina con los dos viviendo una vida de solteros en compañía mientras inspiran al mundo con su amor.

### 1.3.3 Frappe-toi le coeur (2017)

*FTLC* es una historia emocionante de destinos cruzados, que explora las rivalidades entre madre e hija y los sentimientos destructivos de los celos maternos, muy cercanos al odio. La escritora aborda, junto a algunos temas que ya ha tratado en obras anteriores, una serie de aspectos totalmente nuevos dentro de su producción. Uno de ellos es el tema principal en *FTLC,* los celos. Lo trata de una forma muy particular, ya que el personaje que sufre de celos patológicos, Marie, los tiene de todo y de todos, además de desear provocar la envidia de todos. No es consciente de sus celos enfermizos, pero no por ello es menos detestable para el lector. Para Nothomb, los celos : “[la jalouie] ne correspond à aucune

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

pulsion ou besoin physiologique et, pourtant, elle peut anéantir un individu jusqu'à l'os" (Nothomb, 2017)[16]. Otro de los temas principales es la relación madre-hija y su impacto en el desarrollo de la personalidad de la niña. Se plantea la cuestión del deseo y de la responsabilidad de ser madre, de la existencia del instinto maternal, de la posibilidad de que la relación de un progenitor con su descendiente esté bajo el signo del desprecio e incluso del odio.

Amélie Nothomb consigue en esta novela abrir la caja de Pandora al plantear un tema sensible, quizás, inquietante, al romper el tabú sobre el amor materno y la posible existencia de un progenitor tóxico, un tema que aborda también en *RNP* (2002). En *FTLC* la figura de *mater dolorosa* es sustituida por la de *filia dolorosa*, originada por la ausencia de amor materno. Nos atrevemos a afirmar que, con su novela, Nothomb realiza un exorcismo de la imagen idealizada de la madre y saca a la luz las sombras del amor materno como mito inventado por la ideología patriarcal y recogido por la literatura durante siglos. La escritora belga, en una de sus entrevistas, sostiene que no faltan ejemplos en la realidad y en la ficción de personajes que siguen debatiéndose entre el culto a la madre santa protectora y el remordimiento del "asesinato necesario" de la madre "anémica". En la entrevista dada a la revista *La dépêche,* titulada "Amélie Nothomb. Ma foi dans l'écriture : le moyen d'investigation le plus puissant au monde" (2017)[17], Nothomb afirma que la novela nace de la historia de una amiga, a la que conoció a los 10 años, cuya madre no la quería y sentía celos de ella. Este descubrimiento la marcó profundamente y, probablemente por ello, decidió intentar conmover a sus lectores abordando este tema. En otra de sus entrevistas, en *L'internaute,* afirma que el mundo está repleto de testimonios como el de su amiga: ".[m]ythologiquement, la figure maternelle est celle dont on attend l'amour le plus

[16] No corresponden a ninguna pulsión o necesidad fisiológica y, no obstante, pueden destruir a un individuo hasta los huesos.
[17] Amélie Nothomb. Mi fe en la escritura: el medio de investigación más poderoso del mundo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

inconditionnel. Qu'à la place de cet amour, elle adresse à son enfant cette pulsion destructrice qu'est la jalousie, est une torture dont je connais plusieurs victimes. Elles ne s'en sont jamais remises" (Nothomb, 2017)[18].

La intertextualidad, característica de la escritura postmoderna ampliamente desarrollada por Nothomb, está presente en la novela, pues se halla relacionada con el cuento de Blancanieves, en el que también están presentes los celos de la madrasta. En la novela de Nothomb, la hija, Diane, llega a ser consciente de que el comportamiento de la madre está inspirado por los celos.

El deseo de llegar al corazón del lector se refleja en el título, inspirado en el verso de Alfred de Musset: "Ah, frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie !"[19], perteneciente a uno de sus primeros poemas. La producción de Musset se inscribió en el movimiento literario del Romanticismo, en su apogeo en Francia entre 1820 y 1848, caracterizado por la expresión de sentimientos y sensaciones, además de por la ruptura con las estrictas reglas de la literatura neoclásica. En la obra que nos ocupa, en la que la vida amorosa y la humildad ocupan un lugar fundamental, la profesión de la protagonista, cardióloga, no es el fruto de la casualidad. Nothomb pretende analizar el corazón de las personas. Sin explicar los sentimientos, pero con el cincel de sus diálogos, Amélie Nothomb sobrevuela los fríos corazones de varios de los protagonistas de esta novela.

*FTLC* se caracteriza por una narración lineal y un estilo sobrio, la escritura de Nothomb queda desprovista de cualquier elemento retórico manierista, algo que había sido criticado por sus detractores en otras novelas. Al igual que en la novela *RNP*, la escritura de Amélie Nothomb facilita al lector la percepción de los sentimientos reales que atribuye a los personajes. *FTLC*, en cambio, es una de las pocas novelas de Nothomb cuya onomástica no

[18] Mitológicamente, la figura de la madre es aquella de la que esperamos el amor más incondicional. Que, en lugar de ese amor, dirija a su hijo ese impulso destructivo, los celos, es una tortura de la que conozco a varias víctimas. Nunca se han recuperado.

[19] ¡Ah, golpéate el corazón, en él está la genialidad!

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

causa extrañeza, como ocurre en *RNP*, *RH* y en muchas otras narraciones, ni contiene un vocabulario raro, tampoco hay personajes de una belleza impresionante o perfectos, como tampoco hay personajes absolutamente feos o repugnantes. No obstante, Diane en la obra de Nothomb es un personaje que podríamos calificar como típico de los cuentos tradicionales: una niña precoz, dotada y muy bella, cariñosa y llena de bondad, lo que la diferencia de su madre. Es un personaje valiente que lucha por no hundirse en lo que ella llama "el abismo", hecho tanto de desesperación como de celos.

Dado que la novela está casi totalmente dedicada a la relación entre madre e hija, consideramos que ocupa un lugar especial en la obra de Nothomb. En cualquier caso, no ha sido muy bien recibida por la crítica, que parece dar poca importancia a esta obra en la que se articula la voz de una mujer que sufre por falta de amor materno. Dado que la investigación sobre la obra de Nothomb sigue siendo bastante fragmentaria, nuestro análisis pretende profundizar en estos aspectos capitales en el desarrollo de nuestro trabajo.

En *FTLC* las perspectivas desde las que se observa la relación entre madre e hija son diversas. Diane, la protagonista, intenta encontrar excusas para la falta de afecto de su madre hasta que nacen un hermano y una hermana, que son tratados con cariño. Marie, por su parte, está tan celosa de su hija que la priva de amor y afecto, incluso del mínimo necesario para que un niño se desarrolle adecuadamente. Más tarde, en la universidad, la joven Diane se siente fascinada por su profesora, la cardióloga Olivia Aubusson, y la admira hasta el punto de dedicarse por completo a ayudarla en su empeño por acceder a una cátedra. Olivia aparece al principio como una madre de sustitución para Diane, se muestra dulce, sensible, como una madre que fuera también amiga. El dominio psicológico que Olivia ejerce sobre Diane es una alusión a la novela *Antéchrista* que Nothomb publicó en 2003. En esta relación, detectamos otros aspectos importantes que caracterizan a las personas y pueden determinar las relaciones interpersonales, como la ambición o la transformación que puede darse en

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

alguien ante un cambio inesperado. Olivia hace cualquier cosa para conseguir sus objetivos, incluso traicionar a la única persona que la ha ayudado, Diane.

Mientras se consolida la amistad entre las dos investigadoras, Olivia se muestra como otra madre indigna, despectiva con su hija Mariel. De este modo, la novela se construye como en una imagen reflejada, duplicada, con dos historias de madres gorgonas, hasta triplicada si consideramos el papel de madre de sustitución. Tanto Marie, la madre de Diane, como Olivia, son personajes caracterizados por una personalidad fuerte, severa, dominante, viril, temida y respetada. En *FTLC,* el papel de los padres es irrisorio, se trata más bien de figuras fantasmales: no reaccionan en absoluto a la situación o están completamente ausentes, aunque estén presentes físicamente. Son hombres débiles y complacientes, también consigo mismos; dejan todo en manos de sus esposas, madres crueles, invasivas y destructivas. Nothomb explica este aspecto en una de sus entrevistas a *L'internaute*:

> J'appartiens à un monde déjà ancien ou les pères n'intervenaient guère dans l'éducation des enfants, et en particulier dans celle des filles. J'ai toujours eu de bonnes relations avec mon père, un homme très gentil, mais pendant mon enfance et mon adolescence, le personnage fort, à la maison, c'était ma mère. Elle m'a toujours aimée, heureusement (Nothomb, 2017)[20].

Nothomb explora en la novela no solamente los celos patológicos y narcisistas, sino también los celos pasivos y activos. La consecuencia de estos celos es la deficiencia, o más bien la ausencia de afecto paterno debida a una ceguera impuesta.

En cuanto a las hijas de estas madres, también el hijo de Marie, consiguen librarse del control emocional materno por medios más o menos radicales. Diane se protege de los celos maternos refugiándose primero en la casa de sus abuelos maternos y, más tarde,

[20] Pertenezco a un mundo antiguo en el que los padres no intervenían mucho en la educación de los hijos, especialmente de las niñas. Siempre tuve una buena relación con mi padre, un hombre muy agradable, pero durante mi infancia y adolescencia, el personaje fuerte en casa era mi madre. Ella siempre me quiso, por suerte.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

después del fallecimiento de éstos, en el seno de la familia de su amiga. La niña que no fue querida ha crecido, se ha convertido en una buena persona, tiene trabajo, vida social, aunque sigue traumatizada por su infancia, no llega a ser madre y está cerca de los márgenes. En cuanto a Cécile, hermana pequeña de Diane, podemos decir que es un personaje ambivalente: es víctima del amor enfermizo de su madre y, al mismo tiempo, parece que no le disgusta la situación en la que se encuentra, al menos al principio. En el momento de llegar a la adolescencia, Cécile, la niña mimada, se ha convertido en una libertina, completamente marginal, incapaz de vivir en sociedad y, después, de criar a su hija. Cécile, completamente asfixiada por el amor de su madre, se fuga de casa para liberarse y para evitar caer en el mismo error que la mujer que le dio la vida. Gracias a estos personajes, Nothomb expresa su opinión sobre cómo educar a hijas e hijos.

Tras analizar la relación entre Marie, Diane y Cécile, creemos que cada uno de los tres personajes está situado en un nivel diferente, lo que muestra claramente la imposibilidad de comunicarse realmente: Marie quiere ser el centro de todas las atenciones, Diane se halla reducida a la introversión por falta de afecto materno y Cécile oscila entre el amor de su madre y la adoración oculta que siente por su hermana mayor.

Mariel, la hija de Olivia, parece ser el doble del personaje de Diane. Abandona la casa de sus padres para volver el día de su vigésimo cumpleaños y vengarse de la indiferencia de su madre, pues termina asesinándola de 20 cuchilladas. Nothomb hace un guiño a la teoría de Carl Gustav Jung, cuando trata el complejo de Electra (1970)[21]. De este "asesinato necesario", simbólico o real de sus madres, nace un sentimiento entre las hijas-personajes que, hasta ese momento, había estado ausente, o casi, del universo novelístico de Nothomb: la solidaridad.

[21] El complejo de Electra es un concepto teórico de Carl Gustav Jung, con la intención de crear un equivalente del complejo de Edipo de Freud; lo denominó así por la heroína griega que vengó a su padre Agamenón mandando asesinar a su propia madre, Clitemnestra.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En *FTLC*, aparte de los temas mencionados, podemos entrever otro, secundario respecto de ellos, pero no de menor importancia: la visión de la sociedad y de la familia sobre las aspiraciones profesionales de hijas e hijos. En la novela, los personajes parten del prejuicio de que enseñar en la universidad es superior a cualquier otra ocupación: debe ser la meta de la vida de todos, la meta de la carrera de todos. Por ello, cuando Diane se desvía de este ideal y decide ser médico, se la juzga mal, tanto su propia familia como Olivia, en general, la sociedad, pues se considera un error esta elección poco convencional.

Teniendo en cuenta que toda la trama se desencadena por la lectura de una novela, podemos ver que, además de la exploración psicológica que Nothomb pone en marcha, se insinúa un escenario en el que la lectura puede llegar a las capas profundas del inconsciente y operar allí, sin que el lector sea consciente de ello. La escritora descifra los sentimientos, los analiza, los disecciona. Como suele ocurrir en sus novelas, el propio acto de escribir está relacionado con el poder del inconsciente. En el tratamiento analítico, así como en cualquier actividad literaria, lo esencial parece residir en lo que se puede leer (y decir) entre líneas, es decir, aquello de lo que no se es consciente, pero cuyas marcas están, no obstante, presentes en el texto literario y/o en el discurso. Nos atrevemos afirmar que no se trata de una novela con tintes autobiográficos, tampoco se trata de la recuperación de un cuento. Está mucho más cerca de la realidad y del lado oscuro de las relaciones humanas y de los personajes. *FTLC* es una novela puramente psicológica, la escritora no se ocupa de añadir ninguna ambientación, ni de crear frases preciosistas, generalmente características de su estilo. La atención está centrada en el análisis de la vida afectiva y en la evolución psicológica de Diane desde su nacimiento. Esta secuencia de relaciones psicológicas fuertes, a menudo tensas, hace que esta novela sea muy densa. Por otro lado, la escritura postmoderna de Nothomb se manifiesta en la forma de conducir el análisis psicológico, marcando la distancia con respecto a los personajes, de forma fría y objetiva.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Consideramos *FTLC* una novela sobre la soledad contemporánea, sobre la soledad de las madres que reniegan del amor materno o son incapaces de comportarse según lo que se esperaría de ellas; sobre la de los niños que se ven obligados a adaptarse y defenderse ante las carencias y daños psicológicos infligidos, para no hundirse; sobre la soledad de los padres narcisistas, casi autistas, que no soportan que su hijo sea tan brillante como ellos, que lo desprecian y hacen todo lo posible para hundirlo. Al análisis de la soledad y los celos, se añade también la reflexión sobre el éxito social y los cambios nefastos que puede provocar en las relaciones.

Resumen.

El libro empieza con la historia de Marie, una hermosa joven rubia de provincias a la que le encanta complacer a los chicos y despertar los celos de sus amigas del instituto.

Cuando el joven Olivier la corteja, ella queda inevitablemente encantada. Después de todo, es el pretendiente más codiciado de su pueblo y ya se imagina a sus amigas muriéndose de celos. La historia transcurre en los años 70, cuando los anticonceptivos todavía estaban prohibidos. Como era de esperar, Marie se queda embarazada. No tiene más remedio que casarse con el futuro farmacéutico, que está encantado.

Durante todo su embarazo, Marie está deprimida ya que es consciente de que no está preparada para ser madre. Sin embargo, nace una preciosa niña, a la que llaman Diane. De hecho, es un bebé tan hermoso que toda la familia está asombrada. Marie ya no es el centro de atención y, en consecuencia, se pone muy celosa de su hija. Hasta los padres de la joven madre admiten que su hija puede tener todos los dones del mundo, pero también tiene una verdadera maldición: los celos. Son unos celos patológicos que se manifiestan en la infancia hacia Brigitte, su hermana mayor, luego a los veinte años hacia Diane, su hija.

Durante toda su infancia, Diane se ve privada de la ternura y el amor materno. La niña es inteligente y comprende rápidamente la situación, pero excusa a su madre, que la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

odia. Sigue siendo una niña que busca el amor materno y trata de olvidar el desprecio de su madre por todos los medios.

Todo cambia cuando su madre da a luz en dos ocasiones más. Diane pensaba en un principio que la odiaban por ser una chica, así que no era de extrañar que su madre prefiriera a su hermano pequeño. Sin embargo, se dio cuenta de que no era así tras el nacimiento de su hermana, quien recibía toda la atención que la joven Diane siempre había buscado. Diane toma la decisión de quitarse la vida, pero es salvada por un médico. Este acontecimiento influye en su determinación de dedicarse a la medicina, con la esperanza de salvar corazones sufrientes.

Estudiante de medicina, Diane se hace amiga de una profesora de cardiología, Olivia, y queda fascinada, pero después de cierto tiempo, entiende que es una relación destructiva, pues no es diferente en realidad de la que había mantenido con su madre.

### 1.3.4 Le livre des sœurs (2022)

En *LLDS*, la autora continúa tratando el tema de las relaciones familiares y los sentimientos que las configuran, especialmente el amor, en sus formas más variadas y contradictorias. En esta obra, el amor dentro del núcleo familiar se presenta como una fuerza cambiante, capaz de ser tan cruel como ausente, dependiendo de las circunstancias y de los personajes involucrados. Sin embargo, el enfoque narrativo no se centra en las relaciones amorosas como un todo, sino en las transformaciones que el sentimiento de amor experimenta en el contexto íntimo de una familia, mostrando sus múltiples matices y complejidades.

A pesar de que en un primer momento se puede creer que Nothomb quiere hablar de su estrecha relación con su hermana Juliette, en esta novela la autora evita el terreno autobiográfico para sumergirse plenamente en el ámbito de la imaginación, un concepto que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ella misma define de manera magistral en el número especial de *Lire. Magazine littéraire* (2022) dedicado a su obra, como la reminiscencia de lo que nunca sucedió subrayando de este modo que *LLDS* no se inspira en la relación entre Amélie y Juliette, sino que narra la historia ficticia de Tristane y Laetitia para explorar emociones y relaciones humanas desde una perspectiva original y profundamente evocadora. No obstante, consideramos que de forma muy sutil, Nothomb rinde un homenaje indirecto a su querida hermana Juliette, con la que forma un dúo muy unido desde la infancia, tal como cuenta en sus entrevistas.

Los nombres de las dos protagonistas, Tristane y Laetitia, actúan como símbolos esenciales que estructuran la narración. Tristane, un nombre de origen relativamente reciente en francés por lo que se refiere a la forma femenina, derivado del latín *tristis*, significa triste, pero también evoca ideas de revuelta y tumulto. Por su parte, Laetitia, asociado con el término latino *laetitia*, se traduce como alegría, júbilo o gozo. Estos significados se reflejan en las personalidades de las hermanas y marcan el desarrollo de la historia con un contraste constante.

La novela se construye en torno a estas dos figuras, cuyas trayectorias parecen avanzar en líneas paralelas, pero en constante tensión. Por un lado, Tristane emerge como un personaje de equilibrio frágil: una joven con tendencia a la introspección, marcada por una tristeza serena, pero también poseedora de una armonía interior que la define. Por otro lado, Laetitia representa una personalidad vibrante y expansiva, caracterizada por la espontaneidad, la alegría de vivir, la libertad y el disfrute de la existencia. Este contraste no solo establece un dinamismo narrativo, sino que profundiza en las complejidades emocionales de los vínculos fraternos y de las individualidades que conviven en un entorno compartido.

La novela sigue la evolución de Tristane desde la infancia hasta la madurez, retrata cómo sus experiencias emocionales moldean su carácter y sus relaciones. Gracias a su

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

capacidad para empatizar y comprender el dolor ajeno, Tristane emerge como una figura de amor puro, enfrentándose a los conflictos familiares con compasión y perdón y se convierte en un símbolo de amor altruista. Por su parte, Laetitia encarna la vitalidad y la resistencia emocional, demuestra que la alegría y la espontaneidad pueden ser herramientas de supervivencia ante la adversidad. Precisamente gracias a su relación con Laetitia, Tristane se transforma en una figura que encarna valores como la compasión y el perdón, valores que trascienden los conflictos familiares y que enraízan su historia en un ideal humano universal.

Un rasgo particularmente notable de la novela es su proximidad al cuento literario, al igual que *RH*, con tonos evocadores y atmósfera de fábula. La obra explora el crecimiento y desarrollo de los personajes, se centra especialmente en Tristane, dotada de una sensibilidad emocional e intelectual fuera de lo común. Tristane se presenta como una niña de inteligencia extraordinaria, capaz de aprender a leer incluso antes de comenzar la escuela. Esta precocidad recuerda a la de Diane, la protagonista de *FTLC* o la de Déodat en *RH*, lo que evidencia la fascinación de Nothomb por personajes cuya genialidad contrasta con sus vacíos emocionales.

Amélie Nothomb examina de manera recurrente las complejas dinámicas entre padres e hijos y explora cómo estas relaciones dejan una impronta indeleble en el destino de las personas. En *LLDS*, la autora lleva esta línea temática un paso más allá, adentrándose en un territorio emocional marcado por la indiferencia parental y sus devastadoras consecuencias.

Tras abordar en las obras anteriores distintas facetas de las relaciones familiares, el odio materno en *RNP*, la dualidad entre el amor y el distanciamiento afectivo en *RH*, los celos en *FTLC*, Nothomb dirige ahora su atención a padres emocionalmente ausentes, que consideran a sus hijos como intrusos en su idilio amoroso. La autora revela con agudeza

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

hasta qué punto esta falta de interés y conexión puede erosionar el desarrollo emocional de los hijos, y marcar así sus vidas de forma irreparable.

En contraposición a esta indiferencia, Nothomb pone en el centro de *LLDS* el poder transformador del amor fraternal y celebra su singularidad y su fortaleza. Gracias a la relación entre Tristane y Laetitia, la novela traza un retrato profundamente emotivo de los lazos sororales y muestra cómo éstos pueden convertirse en una fuente de consuelo, apoyo y resiliencia frente a un entorno familiar adverso. La relación entre las hermanas, aunque marcada por contrastes de personalidad, se erige como un refugio emocional que se halla frente a la frialdad parental y destaca por su capacidad para sanar y fortalecer.

En esta obra, Nothomb logra captar la ambivalencia irreductible de los lazos de sangre, en los que el amor, la indiferencia y el conflicto coexisten en una tensión constante. Al explorar esta complejidad, la autora no solo invita a reflexionar sobre las dinámicas familiares, sino que también ilumina las posibilidades de redención y superación emocional en las relaciones entre hermanos, al presentarlas como una fuerza que puede contrarrestar incluso las carencias más profundas.

Con una prosa precisa y evocadora, *LLDS* se convierte en una exploración conmovedora de los lazos familiares, los desafíos emocionales y el poder del amor en sus múltiples formas. Nothomb utiliza la relación entre las hermanas como un prisma a través del cual examina temas universales como el abandono emocional, la resiliencia y la capacidad humana para construir significado y conexión incluso en los contextos más desafiantes. El resultado es una obra profundamente introspectiva, que invita al lector a reflexionar sobre las dinámicas familiares y el impacto del amor y su ausencia en la construcción de la identidad. La novela reafirma la capacidad de Nothomb para explorar, con sensibilidad y perspicacia, las emociones más contradictorias y fundamentales que definen nuestra existencia.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Resumen.

La narración comienza situando al lector en el universo romántico y casi fantástico que Nora y Florent, los padres de Tristane, construyen a partir de su relación amorosa. Este vínculo entre ambos, lleno de una intensidad casi de cuento de hadas, nace cuando Nora tiene veinticinco años y Florent treinta. Desde su encuentro, se enamoran profundamente y mantienen un amor sólido y exclusivo a lo largo de toda su vida.

Para evitar las presiones sociales relacionadas con la maternidad y la familia, Nora y Florent deciden tener dos hijas, separadas por cinco años de diferencia. Sin embargo, el nacimiento de su primogénita, Tristane, no despierta en Nora el instinto maternal. Incapaz de conectar emocionalmente con su hija y al notar que su esposo comparte esta misma desconexión, Nora se siente tranquila en su posición:

> [c]e qui la rassurait, quand elle avait l'impression de manquer d'élan pour sa fille, c'était que son mari était dans les mêmes dispositions. […] elle ressentait un amour véritable à l'égard de son enfant : simplement, elle ne savait pas «ce qu'il fallait faire d'elle » (LLDS, 2022: 16).

Esta falta de instinto maternal tampoco se activa con la llegada de la segunda hija.

Emocional y mentalmente ausentes, los padres consideran a sus hijas como intrusas, terceros innecesarios en la intimidad de su idilio, ya que son capaces de generar y compartir amor únicamente entre ellos mismos. En este contexto de carencia afectiva, Tristane, privada del calor y la atención de sus progenitores, busca refugio en su mundo interno. Su imaginación se convierte en un escape, poblado de sueños, cuentos y narraciones que le permiten llenar el vacío emocional y construir una realidad alternativa donde encontrar consuelo.

A medida que avanza la narración, *LLDS* profundiza en la vida de Tristane y su relación con su hermana menor, Laetitia. Aunque ambas comparten la misma falta de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

atención y afecto por parte de sus padres, sus personalidades y formas de afrontar esta ausencia emocional son marcadamente distintas, lo que crea un vínculo afectivo inquebrantable a pesar del contraste constante entre ellas. Tristane se convierte en una observadora del comportamiento de los adultos y los códigos sociales que utilizan, con el fin entenderlos y poder encontrar su sitio en este mundo. Más introspectiva y melancólica, desarrolla una sensibilidad profunda que le permite conectar con sus emociones y encontrar en los cuentos y relatos una fuente de resiliencia. Esta imaginación fértil la transforma en una narradora natural, capaz de construir mundos que llenen los vacíos de su realidad y de la de su hermana. En cambio, Laetitia, más alegre y espontánea, parece encontrar satisfacción en el presente y muestra una energía vital que contrasta con la fragilidad emocional de su hermana mayor. A pesar de sus diferencias, el lazo que las une es fuerte y, en muchos sentidos, simbiótico, ya que encuentran en su relación un apoyo que su entorno familiar les niega.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

# PARTE I: FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

En este apartado, estudiamos la novela postmoderna y el lugar que ocupa la prosa de Amélie Nothomb en el ámbito literario francófono de finales del siglo XX y principios del siglo XXI.

## 2 CONCEPTOS TEÓRICOS E HISTORIA DEL POSTMODERNISMO

> No hay postmodernidad. Toda postmodernidad es otra modernidad […] La modernidad es la forma en que el presente se comprende como histórico y nuevo en relación con un pasado (Villacañas, 1997: 7).

El llamado postmodernismo nació en una época de pluralismo ideológico y estético sobre la base del rechazo de la tradición y, con ella, de la continuidad, que habían sido signos muy reconocibles del paisaje cultural global de la posguerra hasta finales de los años 50 del siglo XX. La abolición de los cánones, la polifonía de las diferentes corrientes, el deseo ideológico del hombre de ser igual a Dios, al menos en el arte, condujo a un modo de vida completamente nuevo, a una nueva creatividad que, en la crítica y en la literatura filosófica, se llama postmodernismo (Andreeva, 2007: 23-25). Desde finales de los años 50 del siglo XX, el postmodernismo comenzó a extenderse en el seno de la creación literaria y musical, de la arquitectura, la escultura, la pintura y el cine. La reflexión filosófica se presentaba en las obras de los autores post-freudianos y deconstructivistas franceses, pero se reducía a la comprensión de unos pocos, la élite intelectual, y carecía de interés para la gran mayoría por su complejidad e inaccesibilidad.

Kirillova señala a este respecto la aparición natural de la negación de las normas universales, la afirmación de la relatividad adogmática de los puntos de vista sobre el arte (Kirillova, 1999: 4). A diferencia de los sistemas de visión del mundo anteriores, el

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

pensamiento postmoderno es tan adeterminista, antijerárquico y pluralista que niega al arte la posibilidad de expresar la verdad absoluta.

Como muestra la investigación teórica de Ilyin, la cosmovisión postmoderna se caracteriza por la "incertidumbre epistemológica", "una visión del mundo como un caos generado por una crisis de valores preexistentes" (Ilyin, 1998: 12)[22]. Surge una visión del mundo específica que niega todo sistema de valores y prioridades. La desacralización, el adeterminismo relativista, las interpretaciones irónicas, la parodia, el pastiche son algunas de las formas de expresar esa visión del mundo.

En el contexto de lo anterior, parece importante la opinión de un destacado filólogo e historiador cultural ruso, Averintsev (2001: 192), sobre el carácter secundario de la literatura postmoderna: "vivimos en una época en la que todas las palabras ya han sido dichas, por lo que cada palabra, incluso cada letra en la cultura postmoderna es una cita" (p. 192)[23]. La consecuencia de esto es "la ausencia en la conciencia personal de un modelo estructurado del mundo y de principios y evaluaciones morales y éticas claras" (Grebennikova, 1999: 46)[24], modelo que pudiera reflejar más adecuadamente el proceso de percepción asociativa y reflexiva sobre el mundo. La literatura busca un lenguaje artístico universal, por lo que, en las corrientes y géneros literarios, se aprecia una convergencia e hibridación tangencial. El conjunto de técnicas y medios poéticos propios de diversas corrientes literarias, su fusión y polimorfismo constituyen la base del postmodernismo como fenómeno cultural y estético de primer orden, emblemático para la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI.

[22] Представление о мире как о хаосе, порожденном кризисом ранее существо-вавших ценностей.
[23] Мы живем в эпоху когда все слова уже сказаны, поэтому каждое слово, даже каждая буква в постмодернистской культуре – это цитата.
[24] Отсутствие в сознании личности структурированной модели мира и четких морально-этических принципов и оценок.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El postmodernismo tiene en su base un complejo entramado de nociones filosóficas, epistemológicas, científico-teóricas y emocionales-estéticas que son multidimensionales y dinámicas en función del contexto histórico, social y nacional. Actúa como característica de una determinada mentalidad, una forma específica de percibir el mundo y de la evaluación, tanto de las capacidades cognitivas de la persona como de su lugar y función en el mundo circundante (Jary y Jary, 1991: 58).

Se acepta generalmente que el término "postmoderno" entró en el uso científico durante la Primera Guerra Mundial, en al año 1917, cuando el filósofo alemán Rudolf Pannwitz, en su obra *En la Crisis de la Cultura europea*, utilizó por primera vez el término "postmoderno" para describir al hombre moderno, que, en su opinión, ocupaba "una posición intermedia entre decadente y bárbaro" (Pannwitz, 1987: 24). En 1934, en su libro *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, el literato Federico de Onís lo aplica para referirse a la reacción frente al modernismo. Sin embargo, el término postmodernismo no arraigó en la producción teórica sobre la estética de aquella época. Posteriormente, el término "postmoderno" fue retomado por el historiador Arnold J. Toynbee a finales de la década de 1940 en su monumental *Estudio de la historia* (1946) y por el poeta Charles Olson, quien en un ensayo autobiográfico de 1955 titulado *El Presente es un Prólogo* afirmaba:

> Soy arqueólogo de la mañana. Y los escritos y actos que encuentro que tienen que ver con el presente trabajo son (I) desde Homero hacia atrás, no hacia adelante; y (II) desde Melville en adelante, particularmente él mismo, Dostoievski, Rimbaud y Lawrence. Estos fueron los hombres modernos que proyectaron lo que somos y en lo que estamos, que rompieron el hechizo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Ellos hicieron avanzar a los hombres hacia lo posmoderno, lo posthumanista, lo posthistórico, vivir el presente, lo "Bello" (Olson, 1997: 206)[25].

Aplicado a la literatura, el término fue utilizado por primera vez por el académico estadounidense Ihab Hassan en 1971. A pesar de la ausencia de una frontera clara entre el modernismo y el postmodernismo, se pueden intentar recoger esquemáticamente (véase Anexo 1) los principales conceptos y términos que se relacionan con estas dos tendencias, las más importantes de la cultura del siglo XX, tomando como base el esquema que propuso este investigador en su libro *La cultura de la postmodernidad* (Hassan, 1985: 123).

El término recibió su estatus ontológico a finales de la década de 1970 en los escritos del filósofo postestructuralista y teórico literario francés Jean-François Lyotard, quien trasladó el debate sobre lo postmoderno a las corrientes principales de la filosofía. Según Lyotard, el postmodernismo se presenta como un cierto tipo de especulación, de sentimiento. En 1979 la obra de este autor *La condición postmoderna* expuso las condiciones filosóficas previas a la aparición del postmodernismo y sus rasgos fundamentales. En ella, lo describe como "l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles des jeux de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIX$^{e}$ siècle" (1998: 7)[26]. Desde su punto de vista, la principal característica del postmodernismo es el "eclecticismo", que debe considerarse como el grado "cero" de la cultura (Lyotard, 1998). Por otro lado, junto a la intertextualidad como principio de la citabilidad de la obra emergente, su rasgo distintivo es "el juego de la elección, la estética de lo sublime" (Ilyin, 2001: 228), la representación de lo irrepresentable, la representación de lo inimaginable. Sin embargo, a pesar de su aparente elitismo, el arte de la era postmoderna no es ajeno a la estética de la cultura de masas de la

[25] I am an archaeologist of morning. And the writing and acts which I find bear on the present job are (I) from Homer back, not forward; and (II) from Melville on, particularly himself, Dostoevsky, Rimbaud, and Lawrence. These were the modern men who projected what we are and what we are in, who broke the spell. They put men forward into the post-modern, the post-humanist, the post-historic, the going live present, the "Beautiful thing".

[26] el estado de la cultura tras las transformaciones que afectaron a las reglas del juego de la ciencia, la literatura y las artes desde finales del siglo xix.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sociedad de consumo. Según Lyotard, la actitud consumista hacia el arte queda facilitada por la tecnología de la información y los medios de comunicación de masas. Además, en esas condiciones, solo es posible una perspectiva: la deconstrucción de los juegos con el lenguaje, que permite comprender la "naturaleza ficticia de la conciencia del lenguaje" e identificar "la ausencia de un centro organizador en cualquier narración" (Lyotard, 1998: 93-95). De ahí, tal como explica Lyotard, la especificidad del arte postmoderno consiste en buscar nuevos modos de representación, pero su fin no es obtener de ellos un placer estético, sino "transmitir con mayor agudeza el sentimiento de lo que no se puede imaginar" (Lyotard, 1998: 95). El artista y el escritor postmodernos trabajan sin reglas, por lo que sus obras tienen el carácter de un acontecimiento.

Así, como ya hemos señalado anteriormente, según la teoría de Lyotard, el postmodernismo es más bien un cierto "tipo de visión del mundo", un estado de ánimo, más que un nuevo estilo que sustituye al modernismo. Eco, Hassan y Lodge ven el postmodernismo como "un fenómeno tipológico que ha surgido inevitablemente en el arte a lo largo de la historia de la humanidad durante períodos de crisis espiritual" (Eco, 2000; Hassan, 1993; Lodge, 1981). Según Hassan:

> El postmodernismo nació en la lucha y se alimentó con la disputa; todavía sigue siendo un tema candente. Encierre a diez de sus principales defensores en una habitación y vea cómo el libro pasa por debajo de la puerta. La exageración y la hipérbole, la parodia y la cursilería, la ostentación mediática y el despecho ideológico, el irrealismo puro e insaciable de las sociedades de consumo, todo ello ha contribuido a convertir el postmodernismo en un ectoplasma conceptual (2003: 199)[27].

[27] The postmodernism was born in strife and nursed in contention; it still remains moot. Lock ten of its foremost proponents in a room, and watch the book trickle under the door. Hype and hyperbole, parody and kitsch, media glitz and ideological spite, the sheer, insatiable irrealism of consumer societies all helped to turn postmodernism into a conceptual ectoplasm.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Cabe señalar que existen voces que afirman que el postmodernismo no debe asociarse en absoluto con ninguna época en particular, que las primeras manifestaciones postmodernas pueden encontrarse mucho antes del momento que se considera como el de su aparición. Umberto Eco, el teórico más prominente del postmodernismo, escribió:

> Desgraciadamente, "post-moderno" es un término que sirve para todo. Tengo la impresión de que hoy en día se aplica a todo lo que le gusta al que lo usa. Por otra parte, parece que se intenta desplazar hacia atrás: al principio parecía ajustarse a algunos escritores o artistas que trabajaban en los últimos veinte años, luego se remontó a principios de siglo, después más atrás, y la marcha continúa, antes de que la categoría de postmoderno llegue a Homero. Sin embargo, creo que el postmodernismo no es una tendencia circunscrita cronológicamente, sino una categoría espiritual, o más bien un *Kunstwollen*, una forma de trabajar. Podríamos decir que cada época tiene su postmoderno (1989: 462)[28].

En este sentido, la historia de la cultura europea de los siglos XX y XXI puede ser vista como un intento de implementar un sistema que partiese de la idea de construir un nuevo tipo de racionalidad centrada en el sujeto y la subjetividad, lo que llevó consecuentemente a pasar de un modelo de subjetividad a otro. Esto, paradójicamente, llevó a la muerte del sujeto en la cultura y a la muerte del autor en la literatura. Según Touraine (1992), si el modernismo proclamó la idea de valor del Yo, el postmodernismo proclamó la necesidad de dividirlo. Por su parte, Hassan define el postmodernismo como "un arte del silencio, del vacío y de la

[28] Malauguratamente "post-moderno" è un termine buono *à tout faire*. Ho l'impressione che oggi lo si applichi a tutto ciò che piace a chi lo usa. D'altra parte sembra ci sia un tentativo di farlo slittare all'indietro: prima sembrava adattarsi ad alcuni scrittori o artisti operanti negli ultimi vent'anni, poi via via è arrivato sino a inizio secolo, poi più indietro, e la marcia continua, tra poco la categoria del postmoderno arriverà a Omero. Credo tuttavia che il post-moderno non sia una tendenza circoscrivibile cronologicamente, ma una categoria spirituale, o meglio un Kunstwollen, un modo di operare. Potremmo dire che ogni epoca ha il suo post-moderno.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

superficialidad, que crea su propio lenguaje eufemístico, de ambigüedad, de juego de palabras" (1993: 14)[29].

La filosofía postmoderna se opone, sobre todo, a la filosofía de Hegel, que se basa en categorías como "el ser, el uno, el todo, lo universal, lo absoluto, la verdad, la razón, etc. La filosofía postmoderna critica con dureza todo ello desde la perspectiva relativista" (Frolov, 2003: 215)[30].

El postmodernismo comenzó a actuar como un concepto que expresaba la singularidad e inexpresividad de la situación cultural de las últimas décadas del siglo XX. Sin embargo, no se ha desarrollado una visión unificada del fenómeno, por lo que el postmodernismo se interpreta más a menudo como "un símbolo de la era de la sociedad postindustrial y de las profundas transformaciones de la sociedad moderna, como un producto de la cultura cansada y entrópica" (Lapina, 2006: 169)[31]. La mayoría de los investigadores utilizan para caracterizarlo fenómenos como el pluralismo, el adogmatismo, el alogismo y una actitud irónica con respecto a los valores culturales anteriores. En el postmodernismo los límites entre lo bello y lo feo se difuminan, la oposición entre el centro y la periferia, entre lo alto y lo bajo, entre la cultura de élite y la de masas pierde su sentido. Según Eco, "el posmodernismo es la respuesta al modernismo: como el pasado no puede ser destruido, porque su destrucción lleva al estupor, hay que repensarlo, irónicamente, sin ingenuidad" (1989: 462)[32].

La cultura postmoderna no pretende crear algo absolutamente nuevo, sino que remite al pasado, a las primeras y diversas épocas, y su sello es el pluralismo estilístico. Así, la estética postmoderna no fetichiza lo "nuevo" ni lo "viejo", sino que disuelve estas nociones,

[29] An art of silence, emptiness and superficiality, creating its own language of 'understatement', ambiguity, wordplay.
[30] Бытие, единое, целое, универсальное, абсолютное, истина, разум и т. д. Постмодернистская философия подвергает все это резкой критике, выступая с позиций релятивизма.
[31] Символ эпохи постиндустриального общества и глубинных трансформаций современного социума, как порождение усталой, энтропийной культуры.
[32] [L]a risposta post-moderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato: con ironia, in modo non inocente.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

las entrelaza o las intercambia, partiendo de la convicción de que "el mundo está descentralizado, se basa en una infinidad de transiciones y combinaciones y es un texto cultural ilimitado" (Usovskaya, 2003: 39)[33]. Esta investigadora también sostiene que es necesario repensar el patrimonio de la humanidad, para devolver a la cultura el "elemento de juego" que en su día fue desplazado por el pragmatismo de la neo-historia europea. Los rasgos y características que anuncian el posmodernismo también encuentran su manifestación en la cultura espiritual, la religión, la ciencia, el arte y la filosofía.

Como señala la teórica postmoderna rusa Nadejada Mankovskaya, hay dos etapas asociadas a la formación de principios y posiciones en los estudios de la filosofía postmoderna (Mankovskaya, 2000: 12). La primera etapa es el desarrollo de las ideas post-estructuralistas y post-freudianas, que, gradualmente, condujeron al postmodernismo. En la formación de la filosofía y la estética del postmodernismo influyeron decisivamente los siguientes factores:

- las ideas de Lacan (concepto de lo imaginario y lo simbólico, crítica de la "filosofía del sujeto", doctrina del lenguaje);
- la teoría de la deconstrucción de Derrida y su aplicación a la estética;
- las concepciones posmodernas del arte de Deleuze y Guattari;
- la concepción de Kristeva del "rizoma" (investigaciones del miedo y la muerte como fenómeno de la vida, la literatura, el arte, la filosofía);
- el método del "enciclopedismo indiscriminado" aplicado a la historia de la ciencia, la filosofía y el arte;
- la crítica del modelo epistemológico de la filosofía y la ciencia modernas;
- el enfoque sinérgico del conocimiento;

[33] Мир децентрирован, основан на бесконечности переходов и комбинаций и представляет собой безграничный культурный текст.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- la teoría de la comunicación intercultural de Michel Serres como "una nueva síntesis de ciencia, arte y filosofía" (2009: 6).

La segunda etapa es el desarrollo del postmodernismo en sentido propio. En las últimas décadas, como señala Mankovskaya, ha habido un círculo de investigadores que se han dedicado a estudiar diversos aspectos del postmodernismo en la filosofía, la estética, la cultura y el arte. Los más conocidos son Baudrillard y Barthes en Francia, Vattimo en Italia, Jameson, Jencks, Rorty y Hassan, estadounidenses.

El renombrado teórico postmoderna estadounidense Ihab Hassan identifica los principales principios y valores de la era postmoderna:

- la vaguedad, la ambigüedad, la omisión, las lagunas culturales como principales características de la poética de las obras de arte y los conceptos filosóficos postmodernos. El rechazo del pensamiento lógico y monológico en favor de la imaginación a-determinista adquiere un significado decisivo en el postmodernismo;
- la fragmentación total, la predilección por el *collage*, el montaje arbitrario, los "recortes" y los "recortables", la deconstrucción y la recomposición determinan la estructura de la obra;
- el postmodernismo refuta los cánones literarios tradicionales y se opone a las autoridades convencionales. En literatura esto significa formalmente la "muerte del autor", es decir, la pérdida de su poder sobre el lector y el mundo artístico creado, que pierde armonía y unidad;
- el postmodernismo anuncia la "muerte del sujeto", el "vaciado" del "yo" tradicional, que deja de ser el centro del pensamiento y la experiencia, por lo que pierde su supuesta "profundidad";
- la ironía es una de las principales actitudes postmodernas, que implica juego, pastiche, alegoría;

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- la "hibridación" de la era postmoderna, que implica la mezcla y el cruce de los géneros habituales del arte, la permeabilidad de las fronteras de los géneros, el préstamo de estilos por parte de algunos géneros y de métodos creativos de otros géneros (Hassan 1993: 276);
- la "carnavalización" (Bajtín, 1979), es decir, la relatividad de las cosas y de los acontecimientos, subordinada a una ludificación total (el juego por el juego), el "perspectivismo", la "inmanencia de la risa", la diversidad de las máscaras adoptadas por el autor o la autora, etc.

Al resumir estos atributos, Hassan añade que, en conjunto, forman algo "irracional", absurdo, incompleto. Según él, "no hay alternativa para dejar el concepto de lo postmoderno abierto a la historia, aunque el propio postmodernismo ya pertenece a la historia" (Hassan, 1993: 273)[34].

## 2.1 Literatura postmoderna

El postmodernismo como movimiento literario surge como una protesta frente a las normas establecidas y excluye cualquier limitación de acciones y técnicas, borra las fronteras entre los estilos y da a las y los autores absoluta libertad creativa. Los teóricos del postmodernismo sostienen que éste rechaza el elitismo y la experimentación formal característicos del modernismo. Si la literatura modernista retrataba la tragedia de la existencia terrenal del individuo, es decir, conservaba el principio heroico, el escritor postmoderno expresa el cansancio del hombre por la lucha vital, el vacío de la existencia. En resumen, en la época del modernismo el arte de la palabra seguía conservando un alto valor en la sociedad, el artista podía seguir sintiéndose creador y profeta, pero en el

[34] There is no alternative to leaving the concept of the postmodern open to history, although postmodernism itself already belongs to history.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

postmodernismo el arte se vuelve opcional, anárquico, completamente irónico. Según el crítico ruso Pavlenko (2010: s. p.):

> El paradigma postmoderno se caracteriza por la destrucción deliberada de las nociones tradicionales de integridad, coherencia y finalidad de los sistemas estéticos, la difuminación de todas las categorías estéticas estables y el rechazo de los tabúes y las fronteras[35].

Por lo tanto, es difícil hablar de un conjunto de reglas para la organización de un texto postmoderno. No obstante, se han hecho repetidos intentos para identificar las principales características de una obra en este sentido. Entre ellos cabe destacar algunos rasgos característicos de la poética postmoderna, según los teóricos de la postmodernidad.

### 2.1.1 Híbridación de géneros

Por hibridación de géneros se entiende "el proceso por el que dos o más géneros se fusionan para formar un nuevo género o subgénero, o el proceso que conduce a la combinación de rasgos inherentes a distintos géneros en una misma obra" (Duff, 2000: 19)[36].

Podríamos establecer el surgimiento de la teoría de los géneros postmodernos en los años 80 con la aportación de Derrida en su ensayo *La ley del género* (1979). La "deconstrucción y recomposición de géneros" y, como consecuencia, la aparición de nuevas formas de género "híbridas" (Derrida, 2000: 101), que utilizan los códigos de género tanto de la literatura de masas como de la elitista, combinando rasgos astillados, o reformulando los géneros literarios tradicionales de la novela de viajes, la novela de aventuras, la novela educativa, la novela fantástica, la novela utópica y la distópica. Así, la hibridación definida

[35] Для постмодернистской парадигмы характерно нарочитое разрушение традиционных представлений о целостности, стройности, законченности эстетических систем, размывание всех стабильных эстетических категорий, отказ от табу и границ.

[36] The process by which two or more genres merge to form a new genre or subgenre, or the process leading to the combination of inherent characteristics of different genres in a single work.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

por Derrida no es otra cosa que la obligación que tiene el género de evolucionar, de desprenderse de sus rasgos tradicionales mediante un proceso de contaminación por parte de otros géneros, sin dejar por ello de ser reconocible.

El sincretismo de géneros y estilos, que consiste en la conexión, no en la disociación de diferentes tipos de creatividad cultural, está condicionado por el principio del juego, como se observa con absoluta claridad en *El nombre de la rosa* (1980) de Umberto Eco. El género de esta novela puede definirse como la reunión de tres géneros novelescos: histórico, filosófico y policíaco. Según el género predominante en cada parte de la novela, el autor utiliza estilos diversos, lo que conduce a la heterogeneidad estilística global del texto. De este modo, uno de los rasgos característicos del postmodernismo es la combinación dentro de una misma obra de estilos, motivos y técnicas, tomados del arsenal de diferentes épocas, regiones y subculturas. Así, por ejemplo, los escritores utilizan el lenguaje alegórico de los clásicos o el simbolismo de las culturas antiguas.

### 2.1.2 Intertextualidad

> Il y a plus à faire à interpréter les interprétations qu'à interpréter les choses, et plus de livres sur les livres que sur autre sujet : nous ne faisons que nous entregloser (Montaigne, 1962: 1046)[37].

La intertextualidad es una de las características más importantes de la literatura postmoderna y la cita deliberada es una de las principales técnicas de su poética. El investigador ruso del postmodernismo Lipovetsky (1997: s. p.) nos dice al respecto de la intertextualidad en el texto literario:

[37] Hay más que hacer con la interpretación de las interpretaciones que con la interpretación de las cosas, y más libros sobre los libros que sobre cualquier otra cosa: no hacemos sino glosarnos los unos a los otros.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Cada texto postmoderno, al convertirse en un intertexto, reclama no solo una apariencia, sino una identidad completa, al menos estructural, con respecto al orden mundial. En la intertextualidad postmoderna hay propiedades de tipo mitológico de semi-modelación, porque en la mitología la integridad del ser se capta directamente en el objeto de la imagen. La estructura del mundo se adecua absolutamente a la estructura del mito[38].

Si bien algunas formas de interacción intertextual se encuentran ya en los textos antiguos, por ejemplo, entre los siglos IV y I a. C., pues los oradores imitaban los modelos literarios, la teoría de la intertextualidad surgió hace relativamente poco tiempo debido al giro pansemiótico, dicho de otro modo, al giro lingüístico de la ciencia de la segunda mitad del siglo XX. El giro pansemiótico se entiende como la siguiente etapa en la transición de la filosofía clásica, que consideraba la conciencia como el punto de partida del pensamiento filosófico, hacia la filosofía no clásica y postmoderna (Ilyin, 2001).

La teoría de la intertextualidad procede de varias fuentes: los estudios de anagramas de Saussure (Starobinski, 1971), la poética histórica de Veselovsky (2011), la doctrina de la parodia de Tynianov (1977) y el concepto dialógico de Bajtín (1979). También contribuyeron a su desarrollo las investigaciones de Vygotsky, quien señaló en su obra *La psicología del arte*:

> el escritor no es un creador individual de su obra, sino que resulta ser solo un gestor del enorme patrimonio de la tradición literaria, que depende en gran medida del desarrollo del lenguaje, la técnica poética, los temas tradicionales,

[38] Каждый постмодернистский текст, становясь интертекстом, претендует не только на внешнюю, но и на полную, по крайней мере структурную, идентичность мировому порядку. В постмодернистской интертекстуальности проявляются мифологические свойства полумоделирования, поскольку в мифологии целостность бытия запечатлевается непосредственно в объекте изображения. Структура мира абсолютно соответствует структуре мифа.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> las imágenes, las técnicas, etc., así como de la composición, etc. (Vygotski, 1986: 28)[39].

Sin embargo, como señala Kuzmina (1999), si nos abstraemos de los extremos en la comprensión del intertexto, debemos admitir que las visiones modernas del texto como generador de significados y el estudio de los mecanismos de generación semántica son méritos de los postestructuralistas y postmodernos. En particular, la teoría de la intertextualidad fue desarrollada por la autora de este concepto, Kristeva, quien revisó el concepto dialógico de Bajtín desde la posición del post-estructuralismo.

El término de intertextualidad fue introducido en 1967 por la pensadora Julia Kristeva, tras conocer el famoso concepto de "dialogismo" y de obra polifónica del crítico literario ruso Mijaíl Bajtín (1963). Según su teoría, una palabra puede entablar un diálogo entre el texto y su lector, pero también con otros textos. El centro del concepto de Bajtín es el individuo que crea un enunciado, un texto con el fin de expresarse y autodeterminarse. El texto también sirve como medio para conocer al "otro", ya que nos permite ver y comprender su conciencia. Esto pone de relieve la dialogicidad del ser de los individuos y, por consiguiente, la dialogicidad de los textos que crean. Según Bajtín, los textos solo pueden existir en interacción unos con otros, un texto solo puede entenderse en correlación con otros textos, con los individuos que los han creado y, además, con el espacio cultural general en el que se halla inmerso. Así, pues, cada texto es un componente de toda una cultura, ya que se basa en textos preexistentes (Bajtín, 1979).

Como señalan los críticos de la teoría de la intertextualidad, a diferencia de Bajtín, Kristeva, como los postestructuralistas, ven al autor del texto no como una persona, sino como "un espacio vacío de proyecciones del juego intertextual" (Romanovskaya, 2012: 10).

[39] Писатель не является индивидуальным творцом своего произведения, но оказался только распорядителем огромного наследства литературной традиции, в громадной степени зависимым от развития языка, стихотворной техники, традиционных сюжетов, тем, образов, приемов, композиции и пр.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Según la observación de Ilyin, Kristeva subraya el carácter inconsciente de esta obra, defiende el postulado de la "productividad impersonal" del texto, que se genera como por sí mismo, al margen de la actividad volitiva del individuo (Ilyin, 2001: 101).

Kristeva, al igual que otros postestructuralistas, entiende que el individuo no tiene voluntad propia, ni posición, ni visión del mundo, ya que, en su opinión, la conciencia del individuo no es más que la suma de los textos que ha percibido, que luego reproduce inconscientemente en otros textos.

Así, basándose en las ideas postestructuralistas, Kristeva revisa el concepto de dialogismo de Bajtín. En su caso, la intersubjetividad se sustituye por la intertextualidad, ya que la investigadora analiza el diálogo, no entre sujetos, sino entre textos y discursos.

En sus trabajos sobre la intertextualidad, *Le mot, le dialogue et le roman* (1966) y *Problèmes de la structuration du texte* (1969), Kristeva se refiere a una propiedad general de los textos que se manifiesta en la presencia de vínculos entre ellos, mediante los cuales los textos o partes de ellos pueden referirse unos a otros de muy diversas maneras, explícita o implícitamente. A través del prisma de la intertextualidad, el mundo aparece como un inmenso texto y el autor en la postmodernidad no es más que un portador de un enorme diccionario del que extrae información, porque todo está ya dicho y lo nuevo solo es posible por el principio del caleidoscopio. De este modo, el concepto de intertextualidad planteado por Kristeva gira en torno a dos ideas clave: todo texto está escrito a partir de otro u otros textos y todo texto debe ser leído a partir de otro texto. En particular, Kristeva señala que un texto es un diálogo de diferentes tipos de escritura, un producto de absorción y transformación de otro texto, cuya naturaleza es dinámica. El intertexto no existe, sino que se produce constantemente en el curso de la lectura-escritura. Según Piégay-Gros (2008), para Kristeva la intertextualidad es un proceso sin fin, una dinámica textual, el texto es productividad, una forma de interacción entre el texto y el lector, por un lado, y entre el

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

texto, la escritura y el lenguaje, por otro. El texto es el intertexto: tiene la propiedad de la intertextualidad, no porque contenga elementos de préstamo, imitación o deformación, sino porque la escritura que produce el texto actúa mediante la redistribución, la deconstrucción y la difusión de textos precedentes.

A diferencia de Kristeva y Barthes, Genette define la intertextualidad como "une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, [...] la présence effective d'un texte dans un autre" (Piégay-Gros, 2008: 54)[40]. Genette señala que la intertextualidad incluye formas más o menos explícitas de préstamo: citas, plagios, alusiones, mientras que las formas implícitas de reescritura, reminiscencias vagas, relaciones de derivación corresponden a la hipertextualidad. La hipertextualidad no es una relación de inclusión, sino una relación de injerto. Según Genette la intertextualidad en un sentido amplio recoge una variada tipología, que puede presentarse de la siguiente manera:

- la intertextualidad como la "coexistencia" de dos o más textos en un texto (cita, alusión, plagio, etc.);
- la paratextualidad como relación de un texto con su título, epílogo, epígrafe;
- la metatextualidad como referencia comentada y a menudo crítica de su pretexto;
- la hipertextualidad como ridiculización o parodia de un texto por otro;
- la architextualidad como relación de género de los textos.

Nathalie Piégay-Gros, en 1996, señala en su obra *Introducción a la intertextualidad* (2008) que la idea de intertextualidad no es nueva, no es solo una propiedad de los textos modernos, sino de los textos en general:

> Nul texte ne peut s'écrire indépendamment de ce qui a été déjà écrit et il porte, de manière plus ou moins visible, la trace et la mémoire d'un héritage et de la

[40] Una relación de co-presencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y con mayor frecuencia [...] la presencia de un texto en otro.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> tradition. L'intertextualité serait […] le fait que toute écriture se situe toujours parmi les œuvres qui la précèdent et qu'il n'est jamais possible de faire table rase de la littérature (Piégay-Gros, 2008: 12)[41].

Así pues, Piégay-Gros comparte el punto de vista de los postestructuralistas y los postmodernos, quienes sostienen que ningún texto existe de forma aislada, sino que está constantemente influenciado por otros textos y, a su vez, influye en otros, lo que significa que la intertextualidad es una propiedad ontológica de cualquier texto.

Según Piégay-Gros (2008), no solamente las definiciones de la intertextualidad son variables, sino también los límites del intertexto, más aún si consideramos la noción de intertextualidad como un "producto de la lectura", como sugiere Michael Riffaterre. En este caso,

> [e]n affirmant que l'intertexte est avant tout un effet de lecture, on semble donner carte blanche au lecteur: non seulement il lui appartient de reconnaître et d'identifier l'intertexte mais sa compétence et sa mémoire deviennent les seuls critères permettant d'affirmer sa présence. Est donc intertextuelle toute trace que je perçois comme telle, qu'il s'agisse d'une citation explicite ou d'une vague réminiscence. Il n'est pas nécessaire de prouver l'objectivité de cette intersection que je perçois. L'intertexte n'est donc limité ni par les lectures de l'auteur ni par la chronologie : rien ne m'empêche de considérer comme un phénomène intertextuel la lecture que je fais des *Regrets* de Du Bellay à la lumière de la poésie lyrique romantique [...]. Riffaterre oppose l'intertextualité aléatoire et l'intertextualité obligatoire, que «le lecteur ne peut pas ne pas percevoir, parce que l'intertexte laisse dans le texte une trace

[41] Ningún texto puede escribirse independientemente de lo que ya se ha escrito y lleva, de forma más o menos visible, la huella y la memoria de una herencia y de una tradición. La intertextualidad sería [...] el hecho de que todo escrito se sitúa siempre entre las obras que lo preceden y de que nunca es posible hacer tabla rasa de la literatura.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> indélébile, une constante formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture, et gouverne le déchiffrement du message dans ce qu'il a de littéraire» (Riffaterre, 1980, citado por Piégay-Gros, 2008: 56-58)[42].

### 2.1.3 La ironía

#### 2.1.3.1 La ironía en la perspectiva histórico-literaria

La ironía es el medio lingüístico más potente para influir en las evaluaciones y el comportamiento de las personas, ya que, a menudo, moldea las actitudes emocionales de los comunicantes hacia los acontecimientos, las personas o los objetos de los que se habla. Debido a las peculiaridades individuales de la percepción de los enunciados irónicos, es discutible si la ironía es útil o perjudicial en el discurso cotidiano en términos de éxito o fracaso de la comunicación oral, lo que depende en gran medida de la adecuación ética del uso de la ironía. En este último caso, la ironía se percibe como una burla velada que provoca sentimientos negativos como indignación, resentimiento, ira, etc. En algunos casos, sin embargo, la ironía provoca risa, calma, simpatía y condescendencia.

Como forma artística de captación crítica y valorativa de la realidad, la ironía reviste sin duda un interés particular en la categoría de lo cómico y lo trágico en relación con la literatura artística. El fenómeno de la ironía también es una herramienta importante del escritor para transmitir una amplia gama de sentimientos y emociones a sus lectores, por lo que ha ocupado un lugar muy importante en la literatura universal y sigue siendo objeto de reflexión. Así, la ironía ha sido considerada como una categoría estética, un tipo de cómic,

[42] Al afirmar que el intertexto es ante todo un efecto de la lectura, parece que damos carta blanca al lector: no solo depende de él reconocer e identificar el intertexto, sino que su competencia y su memoria se convierten en los únicos criterios para afirmar su presencia. Cualquier rastro que perciba como intertextual es, por tanto, intertextual, ya sea una cita explícita o una vaga reminiscencia. No es necesario demostrar la objetividad de esta intersección que percibo. El intertexto no está, pues, limitado ni por las lecturas del autor ni por la cronología: nada me impide considerar mi lectura de *Regrets* de Du Bellay a la luz de la lírica romántica como un fenómeno intertextual [...]. Riffaterre (1980) contrapone la intertextualidad aleatoria y la intertextualidad obligatoria, que "el lector no puede dejar de percibir, porque el intertexto deja una huella indeleble en el texto, una constante formal que desempeña el papel de un imperativo de lectura y rige el desciframiento del mensaje en su aspecto literario".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

uno de los géneros discursivos del humor, un recurso estilístico, un tropo o una ocurrencia, como una especie de agresión verbal, etc.

La palabra "ironía" viene del griego *eirôneia* y el concepto de ironía se puede encontrar en los escritos de pensadores antiguos (Demóstenes, Plutarco, Dinarco, Focio, Hesiquio, Teofrasto, Platón, Aristóteles, Polemón, Aristón de Ceos, Cicerón, Quintiliano, y otros). Según el *Diccionario literario* (2002), "le sens original du mot *eirôn*, qui apparaît pour la première fois chez Aristophane, serait celui qui interroge, qui demande ou se demande"[43].

La mayoría de los filósofos más arriba citados entendían la ironía como fingimiento, engaño, burla, secreto, vaguedad de pensamiento, astucia, adulación, lentitud senil. En la Antigüedad, la ironía, en su forma y contenido, era un desprecio de sí deliberado, por lo que su uso en el discurso no era bien recibido por la población noble. Sócrates y Platón entendían de forma distinta la ironía, para ellos era una forma de captar la verdad, una posición dialéctica encaminada a refutar el conocimiento imaginario y falso.

Aristóteles eleva la ironía a recurso retórico y la considera un medio eficaz de la oratoria, apropiado para ser utilizado por un individuo libre perteneciente a las clases sociales más altas. Los estoicos de distintas épocas, así como algunos pensadores de la Antigüedad tardía y de la Edad Media (Suda, Hesiquio, Focio, Clemente de Alejandría, Tomás de Aquino) consideraban la ironía, desde un punto de vista moral y ético, como perjudicial, porque destruye la fe en la autoridad.

François Rabelais y Desiderius Erasmus, grandes autores del Renacimiento, utilizaron la ironía con el propósito de criticar y cuestionar las normas y la sociedad de su época. Rabelais, conocido fundamentalmente por sus obras recopiladas como *Gargantúa y Pantagruel* (1534), utilizó la ironía y el humor grotesco para criticar la corrupción religiosa,

[43] El significado original de la palabra *eirôn*, que aparece por primera vez en Aristófanes, sería lo que interroga, lo que pregunta o se pregunta.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la burocracia, la educación y otros aspectos de la sociedad de su tiempo. Sus personajes extravagantes y su estilo literario exuberante servían a menudo para burlarse de las instituciones establecidas y las costumbres sociales. *Elogio de la locura* (1511) es la obra satírica de Erasmus en la que la figura alegórica de la Locura (Moria) elogia y critica de manera irónica los excesos de la sociedad y la Iglesia renacentistas. Tanto Rabelais como Erasmus utilizaron la ironía como una herramienta literaria para señalar las debilidades y la hipocresía sociales. Su uso de la ironía contribuyó a crear un estilo literario crítico que influyó en generaciones posteriores de escritores y pensadores.

Con la Ilustración, el objeto de la ironía cambia: denuncia los vicios de la sociedad y se convierte en uno de los principales medios de expresión de la protesta social. Los pensadores progresistas franceses acogieron favorablemente el uso de la ironía como una poderosa herramienta para denunciar las desigualdades sociales y la emplearon como una estrategia literaria y retórica para señalar las injusticias y promover el cambio social y político durante la Ilustración. Voltaire (François-Marie Arouet) fue uno de los filósofos más influyentes de esta época y un maestro de la ironía. En sus escritos, como *Cándido* (1759) y *Cartas filosóficas* (1734), atacó la intolerancia religiosa, la opresión política y las injusticias sociales con ingenio y sarcasmo. Denis Diderot, el editor principal de la famosa *Enciclopedia* (1751), en sus artículos y escritos, utilizó la ironía para exponer las desigualdades y promover la educación y el pensamiento crítico. Jean-Jacques Rousseau también empleó la ironía en sus obras para criticar la desigualdad social y abogar por una sociedad más justa. Su obra *El contrato social* (1762) es un ejemplo en el que la ironía se utiliza para destacar las contradicciones en la organización política de la época. Montesquieu (Charles-Louis de Secondat), autor de *El espíritu de las leyes* (1748), utilizó la ironía de manera sutil para examinar y cuestionar las estructuras gubernamentales y las desigualdades sociales. Su obra influyó en la teoría política y la filosofía de la Ilustración.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La ironía, tal y como la entendían los románticos, no se ciñe a ninguna verdad última, subraya la relatividad y las limitaciones de todas las reglas humanas y contribuye a una valoración más objetiva. De ser un recurso retórico pasa a convertirse en una actitud de la conciencia que lo cuestiona todo, como es el caso de Hegel o Goethe. A finales del siglo XIX predomina en la ironía un componente negativo dirigido contra la dimensión social y racional del individuo, cierto desprecio y desapego elitistas, que caracterizan una mentalidad escéptica, como observamos en Wilde o Flaubert.

La concepción contemporánea de la ironía acumula todas las formas históricamente conocidas de este fenómeno y podemos encontrarla en las obras de Proust, Kafka, Gide, Joyce, Nabokov, Beckett, Malraux, Yourcenar, Duras, Simenon o Faulkner, entre muchas otras y otros.

> Au XXe siècle le mouvement Dada et le surréalisme, après Apollinaire, ont donné à I'évidence une grande place à I'ironie dans toutes ses espèces et variétés, depuis I'ironie-humour oú la dimension participative (consensuelle, communiante, euphorique) domine, jusquá I'ironie-agression ou I'acte d'excommunication et d'exclusion dysphorique prédomine, en passant par tous les degrés et montages de I'ironie « indécidable » post-flaubertienne (Hamon, 2010: 25-34)[44].

Así, el alcance de la noción de ironía, las formas de su realización, su focalización en el destinatario y el emisor, así como los ámbitos de su uso se transforman en el curso del desarrollo histórico.

[44] En el siglo XX, el movimiento Dadá y el surrealismo, después de Apollinaire, dieron evidentemente mucho espacio a la ironía en todas sus formas y variedades, desde la ironía-humor, en la que domina la dimensión participativa (consensual, comunitaria, eufórica), hasta la ironía-agresión, en la que predomina el acto de excomunión y de exclusión disfórica, pasando por todos los grados y disposiciones de la ironía "indecidible" postflaubertiana.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

A pesar de ser estudiada desde la Antigüedad, aún no existe un sistema coherente de puntos de vista sobre el fenómeno de la ironía. Según la opinión unánime de los especialistas, la cuestión de su definición es extremadamente compleja.

La primera definición de la ironía, la que dio Aristóteles, no se encuentra en la *Poética* o la *Retórica*, sino en un tratado de ética y moral, *Ética icomáquea* (II, 1108 a 19-20; IV, 1127 b 23-26), en la que la mayéutica de Sócrates es considerada como un modo ejemplar del comportamiento irónico. La simulación de la inocencia en una serie de preguntas formuladas al interlocutor para llevarlo a (re)descubrir la verdad se convierte en un principio esencial de su técnica de fundamentación filosófica.

Así, la tradición atribuye al concepto de ironía un significado filosófico y moral, sin vincularlo a la literatura, aunque la ironía ha estado presente desde las primeras obras literarias (Alleman, 1978: 385).

Según el *Diccionario Larousse*, la ironía es: "manière de railler en faisant entendre le contraire de ce que l'on dit"[45] y, según la interpretación de Kundera (1986: 159), "rien de plus difficile à comprendre, de plus indéchiffrable que l'ironie"[46].

La ironía está próxima a fenómenos cómicos como el humor, la sátira, el ingenio, el sarcasmo, el chiste, lo grotesco, la caricatura o la parodia. Además, la ironía ya incluía originalmente todas las formas anteriores de lo cómico. Basta con referirse a los ocho géneros principales de ironía señalados por los autores antiguos (asteísmo, diasismo, sarcasmo, mímesis, cariasticismo, caleasmo, paralepsis, antífrasis), que, con el tiempo, se han transformado en formas independientes como el humor, la sátira, la parodia, etc. La ironía puede ir más allá de lo cómico sin provocar risa e incluso percibirse como un acto de habla agresivo. La ironía siempre contiene un sema que indica lo que está ocurriendo, por lo que una afirmación irónica puede ser cuestionada; la ironía implica un estatus igual o

[45] El modo de burlarse dando a entender lo contrario de lo que se dice.
[46] Nada es más difícil de comprender, más indescifrable que la ironía.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

superior del hablante, así como relaciones sujeto-objeto. Depende al máximo del contexto, por lo que es prácticamente imposible reproducirla en contextos diferentes.

Según Ducrot (1984: 210), "pour que naisse l'ironie, il faut que toute marque de rapport disparaisse, et faire "comme si" ce discours [qu'il rejette] était réellement tenu, et tenu dans l'énonciation même"[47], lo que explica que el locutor intente hacerse cargo de ella como si él mismo asumiera el uso de la enunciación, pues:

> L'ironie reste donc une question posée. Elle est au bord de la pensée. C'est une place intenable et fragile qui rappelle autant le drame de son histoire que l'esprit de sa résistance. L'ironie est constamment mise en cause et souvent reléguée aux usages les plus restreints. Car elle dérange les habitudes et les catégories. Car elle est l'esprit d'une profonde inconciliation avec les évidentes, les certitudes et les immédiatetés neutralizantes (Rongier, 2007: 10)[48].

Hamon considera la ironía como un doble acto: ironía como comunión con un cómplice y como excomunión del ingenuo que solo comprende el sentido explícito y literal de la comunicación. Desde la Antigüedad aparece en los relatos según diferentes formas que resultan obvias o escurridizas, porque la ironía es una marca muy subjetiva. El lector cree poseer su significado y desvela su misterio mediante su experiencia y sus pensamientos.

Las primeras menciones de la ironía en la estilística se encuentran en tratados y diccionarios de retórica. Quintiliano, Du Marsais, Fontanier, Vossius describen la ironía como un proceso de inversión semántica, definición que se ha mantenido hasta hace poco.

[47] Para que nazca la ironía, es necesario que desaparezcan todas las marcas de relación y que se haga 'como si' este discurso [que rechaza] se mantuviera realmente, y se mantuviera en la enunciación misma.
[48] La ironía sigue siendo una incógnita. Está en el límite del pensamiento. Es un lugar insostenible y frágil que recuerda tanto el drama de su historia como el espíritu de su resistencia. La ironía se cuestiona constantemente y a menudo queda relegada a los usos más restringidos. Porque altera los hábitos y las categorías. Porque es el espíritu de una profunda falta de conciliación con lo evidente, las certezas y la inmediatez neutralizadora.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Henri Morier distingue entre ironía verbal (antifrástica) e ironía situacional (oposición de situaciones), esta última puede tener, a su vez, las siguientes variantes: inversión de la situación real o anticástasis, inversión de las partes o antimetástasis (el culpable y el inocente intercambian sus papeles), inversión de la situación moral o prospoiesis (el inocente es culpable), todas ellas generalmente utilizadas en la comedia clásica o burlesca (Morier, 1989: 583-623).

Linda Hutcheon, crítica literaria canadiense, afirma en el libro de Schoentjes *Poetica de la ironía* que:

> Si se desea abordar estas complicadas cuestiones, la ironía debe estudiarse, no como un tropo retórico restringido, ni como una actitud general ante la vida, sino más bien como una estrategia discursiva que opera a nivel del lenguaje (estrategia verbal) o de la forma (estrategia musical, visual o textual). En este nivel del discurso, no se pueden ignorar las complejas dimensiones sociales e interactivas del funcionamiento de la ironía, tanto si la escena concreta de la ironía es una conversación como si es la lectura de una novela (Schoentjes, 2001: 291).

Kibédi Varga, autor del artículo "El relato postmoderno" (1990: 16) constata un "triple retour du sujet, de l'éthique et du récit"[49] en la prosa narrativa francesa, retorno que, sin embargo, después de las vanguardias, solo puede hacerse "de un modo irónico" (Kibédi Varga, 1990: 17). Desde los años ochenta, la novela francesa reanima la trama, el personaje, lo novelesco, es decir, todas las nociones que en su momento se declararon obsoletas, pero recurriendo a diferentes significados o a diferentes categorías de ironía: la ironía verbal, la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[49] Triple retorno del sujeto, de la ética y de la narración.

ironía situacional y la ironía heredada del romanticismo, es decir, la reflexividad de la obra, la ruptura de toda ilusión referencial, el recurso frecuente a la metalepsis o a la parodia:

> La ironía ha sido una práctica artística de todos los tiempos, y su papel ha sido a menudo polémico, de oposición a la ideología dominante; los únicos periodos que la han utilizado programáticamente como principio estético y constructivo de la obra literaria son el romanticismo y el postmodernismo" (Hoinarescu, 2006: 11)[50].

### 2.1.3.2 Particularidades de la ironía postmoderna

La ironía ocupa un lugar especial en el concepto ideológico y filosófico del postmodernismo: la ironía posmoderna aparece "como mecanismo de enlace de la fantasía y la intertextualidad, que [...] en el proceso de creatividad conduce a una mezcla mutante de géneros, a la hibridación, al discurso ficticio" (Pigulevsky, 2002: 206)[51]. A veces la ironía de la narración impide la aparición de un excesivo patetismo, lo que puede resultar beneficioso para la obra considerada. En efecto, como describe Denise Jardon en *Lo cómico en el texto literario*: "l'humoriste, pour verbaliser sa vision critique, doit installer un rapport particulier entre sa « conscience claire » (c'est-à dire sa pensée), et la réalité. Dans le cas qui nous occupe, le narrateur dévoile au lecteur un réel jusque-là inconnu de lui" (Jardon, 1988: 5)[52]. Se trata de una relación particular, incluso paradójica, que sitúa al narrador entre sus pensamientos y la realidad y que, como consecuencia, induce a un humor comprometido: "le ridicule est là, tuez-le au plus vite" (Jardon, 1988: 156)[53]. Así, la ironía va más allá de

[50] Ironia a fost o practica artisitica a tutror timpurilor, iar rolul ei a fost adesea polemic, de opozitie fata de ideologia dominanta; singurele perioade care au utilizat-o programatic drept principui estetic si constructiv al operei literare, sunt romantismul si postmodernismul.
[51] Как связующий механизм фантазийности и интертекстуальности, [...] в процессе творчества она ведет к мутантному смешению жанров, гибридизации, вымышленному дискурсу.
[52] El humorista, para verbalizar su visión crítica, debe instaurar una relación particular entre su 'conciencia' (es decir, su pensamiento), y la realidad. En este caso, el narrador desvela al lector una realidad hasta entonces desconocida para él.
[53] Lo ridículo está ahí, mátalo lo antes posible.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ser un recurso estilístico y se convierte en un elemento esencial del sistema artístico estético y literario de la obra. En la práctica, la idea teórica de la reinterpretación se realiza mediante la ironía y la parodia, métodos que desempeñan el papel de iniciadores del cuestionamiento del carácter irrefutable de los cánones y normas que debe seguir el lector. Un rasgo característico de la literatura postmoderna es la autoparodia. Hassan (1985) ha definido la autoparodia como un medio característico con el que el escritor postmoderno intenta luchar contra "el lenguaje que es engañoso por naturaleza", y como "escéptico radical" encuentra el mundo fenomenal sin sentido y carente de todo fundamento.

La ironía postmoderna es una ironía radical y se caracteriza por servir para desafiar las convenciones literarias y criticar de manera satírica la sociedad contemporánea. En general, la acción de la ironía en la situación postmoderna se caracteriza por la vaguedad y la inmanencia, aunque como ironía radical lo cuestiona todo, sin excluir la subjetividad, a la que imita en el acto de habla de tal manera que no queda claro cuál es el objeto de la ironía. Los autores postmodernos a menudo utilizan la ironía como una herramienta literaria y retórica para abordar cuestiones complejas, subvertir las expectativas y cuestionar la autoridad y las narrativas dominantes. Presentamos algunas formas de manifestación de la ironía en la literatura postmoderna:

- Ambigüedad y desconcierto: la ironía postmoderna puede crear ambigüedad y provocar desconcierto en el lector al desafiar las expectativas narrativas. Georges Perec utiliza la ironía y el juego literario de manera ingeniosa en *La vida instrucciones de uso* (1978) para explorar las vidas entrelazadas de los personajes y la complejidad del mundo moderno. La novela es un rompecabezas literario que presenta las vidas de los habitantes de un edificio de apartamentos de París. La ironía se encuentra en la forma en que se exploran las conexiones y contradicciones de las vidas de los personajes por entre la estructura laberíntica de la narrativa. En *El nombre de la rosa* (1980) de Umberto Eco, la trama

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

laberíntica y las discusiones filosóficas crean una ironía sutil al cuestionar la búsqueda de la verdad y la autoridad de la Iglesia.

- Narradores irónicos: los narradores en la literatura postmoderna, a menudo, son poco de fiar, lo que crea una ironía sutil al hacer que el lector cuestione la veracidad de la historia. En *El Gran Gatsby* (1925) de F. Scott Fitzgerald, el narrador, Nick Carraway, es un observador de los eventos que suceden a su alrededor, pero su subjetividad y sus prejuicios añaden una capa de ironía a la narración.
- Crítica a la sociedad y la cultura: en *Las partículas elementales* (1998) de Michel Houellebecq, la forma irónica de narrar se utiliza para explorar temas de alienación y deshumanización en la sociedad contemporánea. Esta novela es conocida por su crítica mordaz a nuestra sociedad y a la cultura de la tecnología. Houellebecq utiliza la ironía para poner de relieve la insatisfacción de los personajes en un mundo cada vez más deshumanizado. Por ejemplo, la descripción fría y desapasionada de las relaciones sexuales y emocionales de los personajes revela la falta de conexiones genuinas en sus vidas.
- Lenguaje y comunicación: la ironía es empleada frecuentemente en la literatura postmoderna para explorar la ambigüedad y la falta de comunicación. Jean-Paul Sartre recurre a la ironía en su obra *La náusea* (1938) para poner de relieve la disociación entre la percepción y la realidad, así como la dificultad de comunicarse realmente con las otras personas.
- Ironía verbal: en la concepción de Schoentjes, la ironía verbal es "une manière de se moquer de quelqu'un ou de quelque chose en disant le contraire de ce qu'on veut faire comprendre" (Schoentjes, 2001: 18)[54]. Grice (1989) propuso un análisis de la ironía basado en la implicatura que se atiene a la retórica clásica, según la cual los enunciados irónicos dan lugar a una implicatura por antífrasis, idea a la que hay que añadir la doble intención que a

[54] Una manera de burlarse de alguien o de algo diciendo lo contrario de lo que se quiere expresar.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

veces aporta el hablante. Grice parte de que la falsedad evidente de los enunciados irónicos desencadena una implicatura conversacional de contenido antifrástico (Grice, 1989: 213-223).

La ironía verbal para Hamon se puede definir:

> soit comme un "contresens", le contresens volontaire d'un énonciateur parlant "contre" un sens appartenant à autrui, soit comme un acte de réécriture, réécriture qu'opère le lecteur à partir du texte de l'auteur : il réécrit "beau" en "laid", "intelligent" en "stupide", "agréable" en "désagréable (Hamon, 1996: 20-21)[55].

En la novela *La conjura de los necios* (1980) de John Kennedy Toole, la ironía verbal se manifiesta gracias al personaje principal, Ignatius J. Reilly, un hombre extravagante y pedante que utiliza un lenguaje elaborado y sarcástico para hablar sobre la hipocresía y la estupidez de la sociedad. Annie Ernaux utiliza la ironía verbal en su obra autobiográfica *Los Años* (2008) para explorar la vida y la identidad. Gracias a un estilo de escritura distante y objetivo, la autora ofrece una crítica sutil de su propia juventud y experiencias, y utiliza la ironía para subvertir las expectativas de las narraciones autobiográficas tradicionales.

- Ironía situacional:

> Cette acception du terme ironie est relativement récente en regard de la longue histoire de l'ironie verbale. Mais alors même que l'ironie du sort vient en seconde position lorsqu'il s'agit de définir l'ironie, il semblerait

[55] Bien como una "contradicción", la contradicción voluntaria de un enunciador que habla "contra" un significado que pertenece a otro, o bien como un acto de reescritura, una reescritura por parte del lector del texto del autor: él reescribe lo "bello" como "feo", lo "inteligente" como "estúpido", lo "agradable" como "desagradable".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> qu'aujourd'hui l'usage quotidien des mots "ironie" et "ironique" marque essentiellement des ironies de situation (Schoentjes, 2001: 53)[56].

Esta técnica se utiliza en la literatura postmoderna para sorprender al lector al subvertir las expectativas, revelar contrastes entre lo que se espera y lo que realmente sucede en la trama, con lo que se agrega complejidad y profundidad a la narrativa. La ironía situacional se manifiesta en la vida del protagonista de la novela *La conjura de los necios* (Toole, 1980), Ignatius, personaje que se considera a sí mismo como un genio incomprendido, aunque se encuentra en situaciones cómicas y desastrosas a lo largo de la novela. *El Mapa y el Territorio* (2010) se burla de la figura del propio autor, Michel Houellebecq, quien aparece como personaje dentro de la historia. La ironía situacional radica en cómo el personaje del autor interactúa con otros personajes de la novela y cómo su obra es percibida en el mundo ficticio que crea.

- Desmitificación de las convenciones literarias: un rasgo característico de los autores postmodernos es la tendencia a desmitificar y subvertir las convenciones literarias. En *La espuma de los días* (1947) de Boris Vian, la ironía se utiliza para desafiar las expectativas de género literario al mezclar elementos de la ciencia ficción, el realismo y el surrealismo. Vian juega con la narrativa y el lenguaje de manera lúdica y absurda mientras se burla de las convenciones literarias y de las convenciones románticas. La historia presenta situaciones absurdas y personajes extravagantes, lo que refleja la ironía de Vian hacia la vida y la ficción. Cabe señalar que la literatura postmoderna a menudo incorpora la parodia y el pastiche, e imita a la par que se burla de géneros literarios y culturales anteriores. En la obra misma de Houellebecq *Las partículas elementales* (1998) se parodian las convenciones de la novela de desarrollo personal y el pensamiento utópico.

[56] Es relativamente reciente en comparación con la larga historia de la ironía verbal. Pero, aunque la ironía del destino ocupa el segundo lugar a la hora de definir la ironía, parece que hoy en día el uso cotidiano de las palabras "ironía" e "irónico" marca esencialmente las ironías situacionales.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- Interconexión y referencias literarias: los autores postmodernos recurren a la intertextualidad y hacen referencias literarias en sus obras para crear capas adicionales de significado. En *Las benévolas* (2006) de Jonathan Littell, la narración irónica y las referencias literarias son utilizadas para abordar temas complejos como el Holocausto y la psicología del mal, es decir, la que concierne a víctimas y verdugos.
- Ironía intertextual: la descodificación de la ironía presupone la existencia de claves enunciativas y contextuales; las primeras suelen ser legibles y detectables en el texto, mientras que los elementos contextuales suelen requerir el conocimiento del sistema de valores del humorista para descodificar con éxito el mensaje humorístico. En esta línea está dirigida la hipótesis de Hamon afirmando que "todo texto escrito irónico es la 'mención' o el 'eco' de un texto anterior" (Hamon, 1996: 25). Dicho de otro modo, para que una afirmación resulte irónica, es imprescindible un contexto o un antecedente que debe tener dos características: "un alto grado de estabilidad, para poder comunicarse eficazmente con varias generaciones sucesivas de lectores y un valor reconocido por todos" (Hamon, 1996: 25). Según Hamon (1996), en esta categoría se pueden incluir las obras de los clásicos o las obras canónicas, al igual que los estereotipos, topos y los clichés culturales. En el contexto de la ironía intertextual, Hamon opina que "poussée à l'extrême, on pourrait peut-être aller jusqu'à dire que tout fait d'ironie tend au pastiche ou à la parodie" (Hamon, 1996: 26)[57]. Por su parte, Schoentjes considera que:

> Le terme de parodie s'utilise souvent aujourd'hui pour faire référence à ces ironies qui font appel à l'intertextualité, de l'allusion ponctuelle à la réécriture de longue haleine, en passant par les (pseudo-)citations d'ampleur variable. Penser la parodie à travers l'ironie offre l'avantage de mettre l'accent sur le fait qu'il ne s'agit pas d'une activité presque mécanique d'abaissement d'un

[57] Llevado al extremo, quizá se podría llegar a decir que todo acto de ironía tiende al pastiche o a la parodia.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> modèle –à la façon du pastiche –, mais bien d'un procédé dynamique qui, loin de réduire la portée d'un texte, enrichit l'interprétation (Schoentjes, 2001: 238-239)[58].

La novela *La espuma de los días* (Vian, 1947) contiene numerosas referencias intertextuales, desde alusiones a la música de jazz hasta citas literarias. La ironía intertextual se manifiesta en cómo Vian juega con esas referencias para crear un mundo surrealista y a menudo absurdo. Por ejemplo, un personaje compra una flor llamada "nenúfar" en la tienda "floristería barnizada de Einstein" como un ejemplo de cómo se mezclan elementos de la cultura popular y la científica.

- Humor negro y absurdo son características comunes de la ironía en la literatura postmoderna: el humor negro es una forma de humor que pone de relieve lo absurdo del mundo con crueldad, amargura y a veces desesperación. Consiste en construir con distanciamiento, o incluso con diversión, las cosas más horribles o contrarias a la moral habitual, lo que se debe, según Nietzsche, al sufrimiento que padece el ser humano: "Solo el hombre sufre tan profundamente que ha tenido que inventar la risa" (s.f.).

Este humor es fuente de incomodidad en la medida en que la risa que provoca debe ser embarazosa, vergonzosa. Es importante no confundir el humor negro con la burla. El humor negro sigue siendo un rasgo de la mente que prefiere reírse de las cosas para no tener que llorar por ellas. "El humor negro es la cortesía de la desesperación", porque, según esta cita (atribuida según los autores a Achille Chavée, Oscar Wilde, Georges Duhamel o incluso Boris Vian), el humor no está necesariamente ligado a la alegría. En *El extranjero* (1942) de Albert Camus, la narración impasible y la indiferencia del protagonista, Meursault, hacia la

[58] El término parodia suele utilizarse hoy en día para referirse a aquellas ironías que hacen uso de la intertextualidad, desde la alusión ocasional hasta la reescritura a largo plazo, pasando por (pseudo)citas de diverso alcance. Pensar la parodia a través de la ironía tiene la ventaja de subrayar que no se trata de una actividad casi mecánica de rebajar un modelo —a la manera del pastiche—, sino de un proceso dinámico que, lejos de reducir el alcance de un texto, enriquece la interpretación.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

moralidad convencional, añaden una capa de humor negro a la exploración existencialista de la vida y la muerte.

- Despersonalización y alienación: los personajes en la literatura postmoderna a menudo se sienten despersonalizados y alienados en un mundo complejo y fragmentado. En *Esperando a Godot* (1953) de Samuel Beckett, la obra juega irónicamente con la repetición y la falta de desarrollo de los personajes, subrayando la sensación de alienación.

- La autoironía es una característica distintiva de la literatura postmoderna y se utiliza para explorar la relación entre la ficción y la realidad, comentar sobre la sociedad y la cultura contemporáneas, cuestionar las convenciones literarias y la relación entre el autor y su obra. Muy pocos diccionarios ofrecen una definición satisfactoria de autoironía. La palabra autoironía no forma parte de la base de datos de los grandes diccionarios en papel (*Diccionario de la Real Academia Española, Le Grand Robert*, *Le Trésor de la langue française*, *Littré*, *Larousse*, etc.). No obstante, el término implica una acción más amplia que simplemente reírse de uno mismo, según lo definen los diccionarios en línea Wikcionario y Reverso. Como no podemos apoyarnos en los recursos textuales habituales para establecer con precisión el concepto de autoironía, nos basaremos en las reflexiones de Muecke en *La brújula de la ironía*, quien la define como "el arte de decir algo sin realmente decirlo" (1969: 5)[59]. Por consiguiente, la ironía tiene dos niveles: el de la víctima, que representa el objeto de la ironía y/o que no entiende el enunciado irónico, y el del ironista, que es el observador. La autoironía se produce cuando "la víctima es también el ironista observador [...]. Pero la autoironía implica una separación del ego y, por tanto, una capacidad de verse o presentarse como 'inocente'" (Muecke, 1969: 20)[60].

[59] [T]he art of irony is the art of saying something without really saying it.
[60] The victim is also the ironical observer […]. But self-irony implies a 'splitting' of the ego and hence an ability to see and to present oneself as 'innocent'.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Muecke sostiene que la persona que practica la autoironía introduce una contradicción, incongruencia o incompatibilidad en su autopercepción. La persona observa, cuestiona y escruta, a la vez que se somete a ese interrogatorio con más o menos buena voluntad. La unidad del yo se rompe así para permitir al ironista el movimiento autorreflexivo.

Rudolf Jancke (2008), por su parte, distingue dos tipos de autoironía: la que afecta a un yo pasado muerto (lo que una vez fui y nunca volveré a ser) y la que afecta a un yo pasado vivo. Según Jancke, la ironía que toma como blanco a este yo vivo del pasado sería la auténtica forma de autoironía, porque el ironista cuestiona la continuidad entre lo que una vez fue, lo que es hoy y lo que será mañana.

En su novela *La vida instrucciones de uso* (1978), Perec utiliza la autoironía para comentar aspectos de su propia obra y sobre la construcción de historias. La novela se desarrolla en un edificio de apartamentos parisino y cada capítulo se centra en una habitación diferente. Perec juega con la estructura narrativa y la autorreflexión al explorar las vidas de los personajes y la disposición física del edificio. La *Historia del ojo* (1928) de Georges Bataille es una novela conocida por su estilo provocativo y la autoironía. Bataille exploró temas relacionados con la sexualidad y otros tabúes mediante una narrativa surrealista; en cuanto a la autoironía, se manifiesta en la manera en que el autor o la autora desafía las expectativas convencionales sobre la moralidad y el deseo.

- Reflexión sobre la escritura: muchos autores postmodernos reflexionan sobre la escritura misma y la naturaleza de la narración. En *Si una noche de invierno un viajero* (1979) de Italo Calvino, una novela que combina elementos de la literatura postmoderna francesa e italiana, se utiliza la ironía para cuestionar la autoridad del autor y la estructura narrativa.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

➢ Ironía autorreferencial: la combinación entre la ironía verbal, la ironía situacional, la ironía intertextual y la autoironía da lugar a la creación de la ironía autorreferencial, que se traduce, según Collington, en "una desestabilización en primer lugar de la autoridad del narrador y luego de la propia narración" (Collington, 2013: 96)[61]. Según Hamon,

> tout trait d'ironie « local » (d'un personnage ou d'un narrateur), toute introduction d'un personnage de l'aire de jeu ironique (un ironisant, un naïf, un ironisé, etc.) déstabilise toujours globalement le système entier de l'œuvre en créant, chez le lecteur, un suspens de créance, une activité interprétante, un horizon d'attente brouillé, une alerte au sens implicite (Hamon, 1996: 153)[62].

La ironía autorreferencial en la literatura postmoderna se refiere a la manera en que los autores incorporan elementos de autorreferencia o autorreflexión dentro de sus propias obras, a menudo cuestionando su papel como escritores y la naturaleza misma de la creación literaria. En su obra *La broma* (1967) Milan Kundera utiliza la ironía autorreferencial al comentar ciertos aspectos de la escritura y la interpretación de la literatura. La novela se centra en la historia de un personaje llamado Ludvik Jahn, quien se convierte en víctima de una broma. A lo largo de la historia, Kundera reflexiona sobre la naturaleza de la ficción y la interpretación de los eventos, lo que lleva a la autorreflexión literaria. Houellebecq utiliza la ironía autorreferencial en la novela *Las partículas elementales* (1998) al explorar la vida de dos hermanos, Michel y Bruno, que comparten similitudes con el propio autor. Michel, al igual que el autor, es un científico y escritor, lo que crea una autorreferencia en la narrativa.

[61] Une déstabilisation d'abord de l'autorité du narrateur et ensuite du récit même.
[62] Cualquier rasgo irónico "local" (de un personaje o de un narrador), cualquier introducción de un personaje del patio irónico (un ironizador, un ingenuo, un ironizado, etc.) desestabiliza siempre todo el sistema de la obra creando, en el lector, un suspense de credibilidad, una actividad de interpretación, un horizonte borroso de expectativa, una alerta ante el sentido implícito.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La novela aborda temas relacionados con la soledad y la búsqueda de sentido en la vida, lo que puede interpretarse como una reflexión sobre la vida del propio autor.

### 2.1.4 Reescritura

Como ya hemos señalado en el apartado 1.1., en la literatura postmoderna se difuminan los límites: gran cultura y cultura popular, parámetros temporales y espaciales, seriedad y juego, auténtico yo autorial y cita, etc. Rechaza la tradición asentada y la literatura postmoderna crea la suya propia, mediante la combinación de textos "ajenos", la mezcla de géneros, técnicas, estilos y medios de expresión artística. No hay cánones ni censura para los autores postmodernistas.

En la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI, en una época dominada por el postmodernismo, la reescritura, como cualquier otro género, adquiere su correspondiente contenido: el texto clásico es cuestionado y burlado, deconstruido y recodificado. Aparece así un simulacro, una imagen desprovista de semejanza, pero que crea un efecto de similitud:

> La reescritura es una técnica artística de deconstrucción de historias clásicas conocidas de obras literarias en la que los autores las recrean, reinterpretan, desarrollan o interpretan de un modo nuevo con respecto al género, el argumento, la idea, los temas y los personajes (Tarazevich citado de Arpenteva, 2016: 11)[63].

La reescritura en el contexto de la literatura postmoderna es la reformulación de un texto conocido, en la mayoría de los casos una "recodificación" de una obra clásica en el lenguaje del presente. Mientras que la intertextualidad presupone una interactuación con múltiples fuentes, la reescritura acentúa intensamente una orientación hacia un ejemplo clásico

[63] Ремейк – художественный прием деконструкции известных классических сюжетов художественных произведений, в которых авторы по-новому воссоздают, переосмысливают, развивают или обыгрывают их на уровне жанра, сюжета, идеи, проблематики, героев.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

concreto, con la expectativa de que se reconozca el texto original. Según Oberhuber (2004: 115):

> La réécriture des « grands récits », appelés par Jean-François Lyotard plus précisément « récits de la légitimation » du savoir et du pouvoir, est au cœur du projet littéraire postmoderne. Des récits souvent ironiques, voire parodiques, composent les moments forts du renouvellement narratif[64].

Los escritores utilizan ejemplos literarios clásicos como pretexto y material para una posterior elaboración creativa. No se trata solo de préstamos intertextuales, sino también de modificaciones más complejas. En concreto, Zagidullina señala (2004: s. p.):

> La diferencia entre la reescritura y la intertextualidad de la literatura contemporánea es una atención acentuada y ostentosa a un ejemplo concreto, específico de una clase, y una atención a la reconocibilidad del "texto original" (y no de un solo elemento-alusión, sino de todo el "corpus" del original)[65].

Consideramos, por lo tanto, la reescritura, en términos de contenido literario, como forma de reinterpretación de una obra clásica, que da lugar a un nuevo texto en el que se repite la trama del texto clásico. A modo de ejemplo, la novela de Stephen Fry *Pelotas de tenis del cielo* (2000) es una nueva versión de la célebre *El conde de Montecristo* (1844-1845) de Alexandre Dumas (padre). Tras conservar el esquema argumental básico del pretexto, Fry lo rellena con las realidades de la vida moderna. Significativamente, el autor omite gran parte de la historia original que permite caracterizar *El conde de Montecristo* como una novela de

[64] La reescritura de los "grandes relatos", denominados por Jean-François Lyotard más precisamente "relatos de legitimación" del saber y del poder, está en el centro del proyecto literario postmoderno. Las narraciones, a menudo irónicas, incluso paródicas, constituyen los aspectos más destacados de la renovación narrativa.

[65] Отличие ремейка от интертекстуальности литерату-ры нового времени заключается в афишированной и подчеркнутой ориентации на один конкретный клас-сический образец, в расчете на узнаваемость "исход-ного текста" (причем не отдельного элемента – аллю-зии, а всего "корпуса" оригинала).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aventuras. Al reducir los episodios dedicados a la búsqueda del tesoro, así como los giros argumentales relacionados con la venganza, la reescritura modifica la definición del género de la novela de origen, pues el enfoque principal del autor está centrado en explorar la psicología y las transformaciones de la mente del protagonista.

El estudio del texto primario y de la reescritura implica principalmente un análisis comparativo, que incluye modificaciones en la trama y en el sistema de personajes, cambios en el tema, contenido del leitmotiv y un conjunto de recursos poéticos. Para entender la reescritura de un texto, el lector necesita tener un conocimiento sobresaliente de la época y el tiempo de creación de la obra original. Sin el conocimiento del contexto histórico, el concepto de la obra resultante es incomprensible.

Tarazevich y Ratabylska (citados en Arpenteva, 2016: 14) ofrecen la siguiente clasificación de la reescritura:

- reescritura-motivo: préstamo y transformación del motivo, de un pretexto;
- reescritura-secuela: continuación de la historia original;
- reescritura-parodia: transformación paródica de un pretexto;
- reescritura-reproducción: deconstrucción intermedial, transformaciones que conciernen al género literario;
- reescritura-contaminación: uso de varios pretextos.

Consideramos que es necesario sistematizar y completar las clasificaciones existentes de la reescritura precisando los criterios de distinción de sus variedades y describiendo con más detalle la reescritura postmoderna. En particular, en relación con el pretexto (obra original), conviene distinguir entre monorreferencial, es decir, basado en un pretexto, y polirreferencial, basado en dos o más pretextos. Sin pretender profundizar en este tema, hemos detectado en las fuentes estudiadas que hay escasa información sobre los criterios de clasificación de la reescritura literaria.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Entendemos que, en términos de complejidad de estructura y organización interna, una reescritura puede ser de un solo nivel o de varios niveles. Una reescritura de un solo nivel se refiere a su correspondencia con un solo nivel de la estructura artística del pretexto, por ejemplo, reescritura-motivo. Una reescritura multinivel, en cambio, es una transformación compleja del texto original en diferentes niveles: de trama, sistema de imágenes, narración, etc. En función de la tarea creativa del autor, nos parece interesante poder añadir a la clasificación de Tarazevich y Ratabylska la reescritura-imitación, la reescritura-adición y la reescritura-transformación. Por ejemplo, un escritor puede imitar deliberadamente el estilo y el lenguaje del autor de un pretexto (reescritura estilizada), pero complementar el argumento y transformar la naturaleza del género original.

Consideramos apropiado categorizar la reescritura postmoderna como una reescritura-transformación, dado su *pathos* deconstructivista y el juego intelectual con el lector. El rasgo distintivo de la reescritura postmoderna es una reconstrucción intencionada del componente formal del pretexto que se realiza mediante la inclusión de inserciones intertextuales y metatextuales en la obra reescrita, referencias permanentes al original, distorsión del continuo espacio-tiempo y vulneración cognitiva de las relaciones causa-efecto. La reescritura postmoderna se orienta principalmente hacia la transformación lúdica de la estructura y la forma del texto original. El autor no pretende interpretar las colisiones de la obra original ni expresar sus actitudes hacia las cuestiones morales del pretexto. Más bien busca complicar la obra y apela a un lector inteligente capaz de apreciar los hábiles movimientos del autor.

La reescritura en el contexto de la literatura postmoderna es un diálogo continuo: diálogo entre tradición e innovación, experiencia literaria pasada y presente; diálogo entre textos de distintas épocas, vehiculado por vínculos intertextuales; diálogo entre la obra y la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

conciencia perceptiva en la persona del lector; diálogo entre el autor precedente y el autor que reescribe su obra.

### 2.1.5 La novela postmoderna francesa y la evolución del género

En el sentido tradicional, un género literario es un conjunto históricamente coherente de obras que comparten el mismo contenido y la misma forma: novelas, novelas cortas, poemas, elegías, cuentos, folletones o comedias. En la crítica literaria también se utiliza a menudo un concepto más amplio, el de "forma literaria". En este caso, la novela se consideraría un tipo de ficción y los géneros serían varios tipos de novela, como la de aventuras, la policíaca, la psicológica, la parábola, la distópica. Sin embargo, algunos literatos consideran que el género no hace referencia a una obra o conjunto de ellas, sino al principio de creación de una obra (Kozhinov, 1964; Likhachev, 1986; Tamarchenko, 2001). Likhachev afirma que la realización original del género está siempre deformada en cierto modo por el texto "vivo", por lo que el género no es ni una obra ni un esquema teórico, es una "actitud creativa" adoptada en los estudios literarios, en ocasiones clara, otras borrosa. Los géneros rígidos, resultan ser más "frágiles", por lo que rara vez sobreviven a su tiempo, por ejemplo, las canciones rituales del folclore (Likhachev, 1986: 112). Por el contrario, "los géneros más flexibles tienden a cambiar constantemente, son capaces de adaptarse a nuevas condiciones, por lo que se manifiestan constantemente o de vez en cuando en la cultura" (Likhachev, 1986: 113)[66]. Así, la novela postmoderna debería ser considerada, a nuestro juicio, como un género heterogéneo y ecléctico, pues las producciones concretas muestran una enorme variedad en las formas de acercarse al hecho artístico.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[66] Более гибкие жанры имеют тенденцию к постоянному изменению, они способны приспосабливаться к новым условиям, поэтому постоянно или время от времени проявляют себя в культуре.

Como sugiere Valentina Dianova, el postmodernismo "se caracteriza por el hecho de que su contenido no es en absoluto nuevo y no puede serlo. El postmodernismo no denota novedad, sino pluralismo" (Dianova, 1999: 24)[67].

La segunda mitad del siglo XX está marcada en Francia por la aparición de la llamada "nueva novela", el Nouveau Roman, también conocida como "antinovela", cuyos autores abandonan la representación histórica concreta de la realidad y los héroes, la intriga y la trama tradicionales. Desarrollan nuevas estructuras narrativas que se caracterizan por la transgresión de las relaciones causa-efecto, la fragmentación, la no linearidad, la ciclicidad y la variabilidad de la narración. Las y los autores de "antinovelas" proclaman el culto postmoderno del texto. Vamos a considerar algunas de las principales realizaciones en este sentido.

En el caso, por ejemplo, de las obras de Nathalie Sarraute (seudónimo de Natalia Ivanovna Chernyak) se entrelazan las tendencias de la "nueva novela" y las tradiciones de la prosa psicológica. La escritora, en su obra *Tropismos* (1938), exploró el "elemento mental en su forma más pura", lo que hace de la novela un conjunto de reacciones psíquicas universales anónimas con el objetivo de captar los movimientos anímicos que preceden las respuestas verbales al entorno y sus habitantes. A la autora no le interesaba tanto el individuo como la personalidad como categoría. Siempre refiriéndonos a la producción de esta autora, como paradigma de la búsqueda postmoderna, la novela *Las frutas de oro* (1963) presenta una fuerte crítica del entorno homogeneizado e indirecto y de la visión individual y "auténtica", además, se caracteriza por la falta de intriga y de personaje como sujeto de expresión.

La revolución industrial de los años veinte en Europa sirvió de catalizador para el desarrollo de la literatura consumista. La crisis de la individualidad en la "sociedad de

[67] Характерно именно то, что его содержание ни в коем случае не ново и не может быть таковым. Постмодернизм обозначает не новизну, а плюрализм.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

consumo" condujo a la unificación de la personalidad humana, la estandarización de las necesidades espirituales y la manipulación de la conciencia por la publicidad y los medios de comunicación. Estos procesos se reflejaron críticamente en la literatura.

El final de los años 50 y los comienzos de los 60 del siglo XX están marcados por un nuevo movimiento literario que apareció en Francia y que se denominó *chosisme*. La literatura del *chosisme* o "cosismo" plantea la cuestión de la deshumanización del hombre en una época de prosperidad material. Este problema fue percibido de forma diferente por las escritoras y los escritores en Francia, pero su concepto común era la negación, la crítica de la sociedad de consumo y el rechazo del materialismo, que había crecido en el alma de las personas bajo la influencia de la satisfacción de sus intereses económicos. Elsa Triolet, fue una de las primeras en abordar el tema de la sociedad de consumo, tan importante en la literatura francesa de los años sesenta. Triolet modernizó el género de la novela costumbrista en la literatura de la segunda mitad del siglo con su trilogía realista *La edad de nylon*, compuesta por las novelas *Rosas a crédito* (1959), *Luna Park* (1959) y *Alma* (1963). Lo mismo ocurrió con Georges Pérec, quien proclamó la despersonalización del individuo en un mundo dominado totalmente por los objetos en su novela *Las cosas* (1965), en la que queda inmortalizada la civilización del consumo, ya que sus verdaderas protagonistas son las cosas, único contenido del mundo espiritual de los personajes. Vercors (seudónimo de Jean Marcel Bruller), en su novela *Quota o los Pletóricos* (1966), describe también la ideología de la sociedad consumista. La novela de Simone de Beauvoir *Las bellas imágenes* (1966) explora la crisis moral del individuo y de la sociedad. Los artistas expresaron sus conceptos creativos gracias a diferentes medios artísticos, pero el propósito común los obligó a utilizar técnicas artísticas similares, que se convirtieron en elementos tradicionales de la literatura del *chosisme*, una corriente que parecía estar abocada al olvido, al menos temporalmente.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Alain Robbe-Grillet, por su parte, crea una estética en la que destaca el paso del género del *chosisme* a un modelo lúdico. El *chosisme* fue considerado por él como una absolutización de la descripción de los objetos de la realidad objetiva. La poética de la novela *En el laberinto* (1959) crea un efecto de desintegración de la realidad, de una contemplación hipnótica del detalle y de la alienación del individuo en el mundo de las cosas.

En otro orden de cosas, un nuevo tipo de relación espacio-tiempo se plasma en la obra de otro de los escritores considerados como iniciadores del movimiento, Michel Butor, *La modificación* (1957), en la que el autor experimenta con las formas narrativas y utiliza un cronotopo discontinuo.

El mundo artístico de la obra de Michel Tournier está impregnado de neo-mitología y de poesía. El autor emprende la búsqueda de un nuevo lenguaje literario para crear la unidad perdida dentro del género de la "nueva novela". En su novela *Viernes o los limbos del Pacífico* (1967) el escritor describe el choque y la fusión de dos civilizaciones. El carácter multinivel del neo-mito se refleja en las novelas *El rey de los alisos* (1970) y *Eleazar o El Manantial y la zarza* (1996). El autor plantea el problema de la imagen y la semejanza en las novelas *Gaspard, Melchior y Balthazar* (1980) y *La gota de oro* (1985), en las que experimenta con la narrativa como principal forma de deconstruir temas e imágenes "intemporales" en la prosa postmoderna.

En las novelas parábola de Sylvie Germain, *Noche de ámbar* (1987), *Días de cólera* (1989) y *La niña medusa* (1991), la mitología, la historia y las alusiones bíblicas se entrelazan en una nueva lectura de relatos anclados en diversas tradiciones.

A finales del siglo XX y comienzos del XXI, en la literatura francesa destaca la tendencia a la rehabilitación de la trama y la intriga, la libre coexistencia de realidad y ficción o el fenómeno de la "ficción real", la estética de las "formas híbridas", es decir, la síntesis de géneros, el uso de técnicas de literatura de masas, el poli-estilismo y los experimentos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

narrativos. Las obras francófonas contemporáneas reflejan la actualización de la "historia alternativa" y el fenómeno de la "ficción real" gracias a las formas genéricas de la autobiografía y la autoficción, por ejemplo, la obra de Jean Echenoz *Ravel* (2006), las pseudo-memorias históricas, como *El pasillo del Rey* de Françoise Chandernagor (1981). También han recurrido a formas narrativas epistolares y de diario, tal es el caso de Michel Welbeck, Éric-Emmanuel Schmitt y Muriel Barbery, así como a los géneros clásicos de la novela, como ocurre con Pascal Quignard, Pierre Michon, Georges Rouault, Michel Houellebecq, Bernard Werber y Amélie Nothomb.

Entre las escritoras y los escritores de la postmodernidad francófona que hemos mencionado, cuyas novelas se caracterizan por la hibridación de las formas genéricas, el juego con las obras clásicas de la literatura, la intertextualidad y la interdiscursividad, la búsqueda de nuevos fundamentos para el diálogo con el lector, Amélie Nothomb ocupa un lugar destacado. La conformación del fenómeno Nothomb debe rastrearse en la relación contextual con los principales hechos de la vida y la trayectoria creativa de la escritora, con el espectro temático y de su prosa novelesca, así como con los principios básicos de su poética.

## 2.2 La obra de Amélie Nothomb en el contexto literario postmoderno

La escritora belga Amélie Nothomb es una de las autoras francófonas más enigmáticas de nuestro tiempo, atrae a un público lector muy variado, desde intelectuales que pueden considerar sus novelas como una ficción frívola y entretenida, hasta el público que sigue las modas literarias y que extrae ideas originales de sus libros.

Según Laureline Amanieux (2005), el éxito de Nothomb se desarrolla principalmente en París, mientras que Michel David (2006) afirma que la novelista ha cosechado un gran éxito en Francia e incluso en todo el mundo desde 1992, cuando se publicó su primera

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

novela. Por su parte, Jacques de Decker, crítico literario del diario *Le Soir*, destacó la posición singular de Nothomb:

> C'est un écrivain international dont l'inscription dans le champ littéraire est beaucoup plus prestigieuse et plus intéressante à l'étranger qu'en France. J'ai été frappé récemment de voir ses livres dans leurs éditions espagnole et allemande car les maisons qui les publient ont un statut littérairement plus reconnu que celui d'Albin Michel dans le champ français. En Espagne, elle est traitée comme une romancière française de première importance, elle est considérée comme une des tenantes de la nouvelle littérature contemporaine, comme le sont aussi Jean Echenoz ou Marie Ndiaye, chose qui serait impensable en France (Zumkir, 2003: 41-42)[68].

De este modo, Nothomb debe ser considerada como una autora con mucha proyección, ya que "les traductions témoignent de la vitalité des initiatives créatrices que les textes suscitent" (Amanieux, 2005: 308)[69]. En su caso, observamos este fenómeno de traducción y edición en Italia, Inglaterra, Rusia y Estados Unidos, entre otros países. Por el contrario, su estatus literario es algo ambiguo en Japón, dado que su novela *Stupeur et tremblements* (1999) (*Estupor y temblores*) no fue muy bien recibida allí, situación que se agravaba "d'autant plus que lorsque les journalistes japonais lui demandaient si elle n'exagérait pas dans ce livre, toujours elle répondait que non" (Zumkir, 2007: 70)[70]. El director de la editorial Albin Michel, Francis Esmenard, atribuye el gran éxito de la escritora a "una amalgama de

[68] Es una escritora internacional que goza de mucho más prestigio e interés en el ámbito literario en el extranjero que en Francia. Hace poco me llamó la atención que sus libros se publicaran en ediciones españolas y alemanas, porque las casas que los publican tienen más categoría literaria que Albin Michel en el ámbito francés. En España se la trata como a una novelista francesa de primera magnitud, se la considera como una de las protagonistas de la nueva literatura contemporánea, como también lo son Jean Echenoz o Marie Ndiaye, algo que sería impensable en Francia.
[69] Las traducciones dan testimonio de la vitalidad de las iniciativas creativas que generan los textos.
[70] Porque, cuando los periodistas japoneses le preguntaban si exageraba en ese libro, ella siempre respondía que no.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

varias cosas" entre las que enumera su personalidad, humor y espontaneidad, su lenguaje, su lealtad y buena educación (Zumkir, 2007: 59).

Abundando en la recepción de sus textos, algunos de ellos se recogen en los planes de estudio de enseñanza secundaria en Bélgica, Francia y Quebec; también en los Estados Unidos, por ejemplo, se incluyó en el plan de estudios de la Universidad de Berkeley; en Portugal, se incluye entre los autores obligatorios en los planes de estudios de la enseñanza secundaria, pero también de titulaciones universitarias, hasta el punto de que varias ediciones y análisis de sus novelas se proponen a los alumnos y estudiantes, en particular algunos textos, como *Le sabotage amoureux* (1993), *Stupeur et tremblements* (1999), *Acide sulfurique* (2005), *Barbe bleue* (2005) y *La Nostalgie heureuse* (2013).

Además, constatamos la presencia de sus textos en diccionarios y antologías de la literatura francesa, hecho que puede tomarse como algo reseñable, si se tiene en cuenta que la presencia de escritores contemporáneos en los diccionarios de literatura francesa es, por lo general, bastante rara.

Sus numerosas apariciones en televisión y radio la convierten en una autora muy conocida por el gran público, con un gran éxito, no solamente literario sino también comercial. Además, Nothomb, que se autodenomina grafómana, escribe por pura necesidad vital, por placer, por disfrute. Nunca hubiera escrito con el objetivo interesado de ganar dinero, como afirma Francis Esménard (Zumkir, 2003: 60): "L'argent n'est pas le moteur de son travail. Elle n'a pas du tout le profil d'un écrivain carriériste. L'écriture est un besoin, une nécessité. Elle n'écrit que ce qu'elle veut"[71] Amélie Nothomb goza de una libertad y una autonomía incuestionables, no está sujeta a las limitaciones creativas, ya que no está condicionada por el beneficio ni se dedica al mercado. Sin embargo, sabemos que Nothomb publicó para vivir, ya que no se veía como profesora, lo que en cierto modo era la única

[71] El dinero no es el motor de su obra. No es en absoluto una escritora de carrera. Escribir es un menester, una necesidad. Solo escribe lo que quiere.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

perspectiva laboral que tenía en sus comienzos. Fue casi una casualidad que la respuesta del público fuera tan favorable, afirmó la escritora en una de sus entrevistas, en este caso en la revista *Psychologies* (2002), y añadió que "son succès est inouï, colossal, imprévu, [qui lui] est tombé dessus"[72] y que, para su asombro, se convirtió en una estrella. También afirma que, en el momento de escribir, está tan abrumada y concentrada en la escritura que apenas puede imaginar que la leerán.

La autora no considera que escribir sea una profesión, pero admite que publicar conlleva ciertas obligaciones que ella percibe más como un trabajo, como dar entrevistas y responder amablemente a las preguntas de los periodistas. Cuando va a una entrevista, actúa como una profesional y acepta la oportunidad de vivir de su pasión. Dice que le dan pena los escritores que están convencidos de ser grandes artistas, pero que no saben explicarse ante los periodistas (Zumkir, 2003: 53). De momento nadie ha podido aclarar si esta postura intermedia de Nothomb en el campo literario se debe realmente a una lógica de mercado, a un deseo de obtener más beneficios, de escribir para un público predefinido o de crear polémica para despertar interés y curiosidad. Es posible que Nothomb no haya querido esta popularidad, ya que en repetidas ocasiones ha declarado que el estatus de estrella le parece ridículo. En el programa *Nulle part ailleurs* de Canal+ afirmó en el año 2000 que lo que importa son sus textos e incluso que el rostro de un escritor no debe verse en un libro. Esta última afirmación suya entra en contradicción con las portadas muy cuidadas de sus novelas en las que aparece la figura de la escritora. La propia Nothomb declaró que solo acepta trabajar con fotógrafos de renombre, cuyo trabajo artístico es reconocido por todos: "Les seules photos [que] j'accepte – et c'est loin d'être un plaisir – sont celles prises par des artistes reconnus dans le métier et dont j'apprécie le travail" (Zumkir, 2003: 89-90)[73], como

[72] Su éxito es inaudito, colosal, imprevisto, [que le] cayó encima.
[73] Las únicas fotos que acepto, y no es ni mucho menos un placer, son las realizadas por artistas reconocidos en el sector y cuyo trabajo aprecio.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

es el caso de la estrecha colaboración con la fotógrafa Marianne Rosenstiehl, las sesiones fotográficas en los prestigiosos estudios Harcourt en 2008 para la portada de la novela *Le voyage d'hiver* (2009) o el retrato pintado por "Pierre et Gilles"[74] para *Le fait du prince* (2008). Entendemos que Amélie Nothomb acepta hacer este tipo de promoción de sus libros para complacer a su editor. En *La escritura autobiográfica* (1993: 9), Marie-Madeleine Touzin afirma que:

> Le corpus autobiographique d'un écrivain englobe les entretiens, les émissions de radio ou de télévision, les photographies, la correspondance, les brouillons et même les journaux dits « intimes » [...]. Le texte se double d'un ensemble d'autres textes qui, le plus souvent, ne sont pas « littéraires », mais qui apportent un éclairage indispensable sur la constitution du texte lui-même[75].

Mark Lee (2010) estuvo estudiando la identidad mediática de Nothomb y afirmó que el exceso de mediatización de la autora se produjo como respuesta a la polémica que se creó en torno a la autoría de su primera novela, *Hygiène de l'assassin* (1992)[76], y ese escaparate mediático fue el factor que contribuyó en gran medida a su éxito literario y a que la mayoría de sus novelas se convirtiesen en *best-sellers*. Pero ser una figura mediática implica la creación de un personaje o lo que Jérôme Meizoz (2007) define como: "[…] d'une part la présentation de soi, les conduites publiques en situation littéraire [...] ; d'autre part, l'image de soi donnée dans et par le discours, ce que la rhétorique nomme l'*ethos* […]" (p. 21)[77].

[74] "Pierre et Gilles" es la firma utilizada por la pareja de artistas franceses formada por el fotógrafo Pierre Commoy y el pintor Gilles Blanchard.
[75] El corpus autobiográfico de un escritor incluye entrevistas, programas de radio o televisión, fotografías, correspondencia, borradores e incluso los llamados "diarios íntimos" [...]. El texto va acompañado de un conjunto de otros textos que, la mayoría de las veces, no son "literarios", pero que arrojan una luz indispensable sobre la constitución del propio texto.
[76] Antes de la publicación por Albin Michel, Philippe Sollers, de Gallimard, rechazó el texto porque no creía que Nothomb fuera la verdadera autora. Tras la publicación, los medios de comunicación, los periodistas y los editores expresaron dudas similares, con el pretexto de que la voz, el aspecto y la edad de la escritora no eran apropiados para la novela, que se suponía era la obra de un anciano.
[77] por un lado, la presentación de uno mismo, la conducta pública en una situación literaria […]; por otro lado, la imagen que uno mismo da en y por el discurso, lo que la retórica llama el *ethos.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Nothomb destaca por su estilo literario, pero también vestimentario, ambos excéntricos y fantasiosos, por el maquillaje que se inspira en el de las geishas, a lo que le gusta añadir ciertos elementos que se han hecho habituales como los sombreros negros de ala ancha; se añaden otros aspectos de la personalidad poco usuales, como el gusto por la comida podrida (en el plató de Laurent Ruquier (2000) comió en directo fruta podrida), la anorexia, la bulimia, el alcoholismo, el insomnio. También un ritual de escritura, ya que se pone a escribir a las 4 de la mañana con solo una taza de té en el estómago, escribe entre 4 y 6 horas al día en cuadernos viejos que guarda en una "nevera" (Soares, 2009: 207-220). La elección de la ropa y los sombreros, los detalles de la dieta o el ritual de escribir, la puesta en escena de su pasado y sus orígenes, el estilo literario inconfundible y el lenguaje particular de sus personajes han tenido como efecto la creación del personaje de Amélie Nothomb, su identidad literaria y una forma singular de estar, lo que le ha permitido ocupar un lugar destacado en el ámbito literario y ha provocado que en el mundo literario se hable del fenómeno Nothomb.

> Car [...] faire grimper impavidement les tirages de ses titres jusqu'à se retrouver dans les listes des meilleures ventes avec deux, voire trois ouvrages parus chaque fois à un an de distance, faire s'entredéchirer les éditeurs étrangers à la Foire de Francfort pour les droits d'un roman écrit en langue française, emporter l'adhésion des académiciens français (après avoir eu droit, insistons-y, aux lauriers de leurs confrères belges), tout cela est, reconnaissons-le, de l'ordre du phénomène. Nothomb fait de l'exceptionnel son ordinaire (Decker 2003: x-xii)[78].

[78] Porque [...] hacer que las tiradas de sus títulos aumenten inesperadamente hasta el punto de encontrarse en las listas de los más vendidos con dos o incluso tres obras publicadas con un año de diferencia, hacer que los editores extranjeros se destrocen en la Feria de Frankfurt por los derechos de una novela escrita en francés, ganar el apoyo de los académicos franceses (después de haber obtenido, insistamos, los laureles de sus colegas belgas), todo esto es, admitámoslo, del orden del fenómeno. Nothomb hace de lo excepcional lo ordinario.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

### 2.2.1 Biografía de Amélie Nothomb

Amélie Nothomb, cuyo nombre real es Fabienne Nothomb, es una escritora belga de habla francesa que vive entre París y Bélgica, la tierra de sus antepasados. Amélie Nothomb dijo durante mucho tiempo que había nacido en Kobe, Japón, en 1967, pero, en realidad, nació como Fabienne Claire Nothomb el 13 de agosto de 1966 en Bruselas. Es la hija menor del embajador belga Patrick Nothomb (1936-2020) y procede de una ilustre familia bruselense. Su apellido es famoso en Bélgica[79]:

> Issue d'une famille de la petite aristocratie où la politique et la littérature ont toujours fait bon ménage, elle a atteint, pratiquement depuis son premier récit, *Hygiène de l'assassin* (1992), un lectorat que n'ont jamais connu ses ancêtres (Quaghebeur, 2006: 367)[80].

Poco después de nacer, su familia se trasladó a Japón, donde su padre ejerció como cónsul general en Ōsaka (1968-1972). Sus primeros años de vida, pasados en Japón, dejaron una profunda huella en ella, ya que fue intensamente influenciada por la cultura japonesa. Ésta posee un enorme sentido de la estética que exige la omnipresencia de la belleza, un tema dominante y presente en la mayoría de sus obras. Desde muy joven domina el japonés y el francés y se siente tan unida a Japón, que ha considerado siempre su país natal, como a Bélgica, su patria, así como a las culturas de estos dos países.

Debido a la profesión de su padre, vivió sucesivamente en Japón, China, Bangladesh, Birmania y Laos, en una infancia y adolescencia itinerantes por todo el Extremo Oriente. Su marcha a la edad de cinco años de Japón para ir a vivir a China, en un barrio europeo de

[79] La familia Nothomb forma parte de la aristocracia belga; varios de los antepasados de la escritora fueron ilustres figuras culturales y políticas, en particular su tío abuelo Paul Nothomb y su tío Charles-Ferdinand Nothomb.
[80] Procedente de una familia de la pequeña aristocracia en la que la política y la literatura siempre han ido de la mano, alcanzó, prácticamente desde su primer relato, *Hygiène de l'assassin* (1992), un número de lectores que sus antepasados nunca conocieron.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pekín, capital marcada por la Revolución Cultural maoísta (1966-1976) y, a diferencia de Japón, por una inmensa fealdad, otro tema que la obsesiona en su obra, la marcó profundamente, ya que descubrió un país destruido por un sistema comunista totalitario. En algunas de sus novelas, *Le sabotage amoureux* (1993), *Stupeur et tremblements* (1999), *Métaphysique des tubes* (2000), *Biographie de la faim* (2004), describe, entre otras cosas, la soledad en la que vivió con su hermana y el desarrollo de la anorexia. Especialmente, cuando tuvo que dejar Japón, donde, según sus propias palabras, había experimentado la máxima felicidad, cuando fue arrancada de su mundo para vivir en otro lugar. No es la única vez que se sintió traumatizada por una mudanza. En 1978, la familia Nothomb se trasladó por poco tiempo a Nueva York, luego a Bangladesh, después a Laos y finalmente a Birmania. A causa de esta vida nómada, Nothomb llega a autodenominarse apátrida belga en el exilio[81] y ha afirmado que: "de toute façon, je ne me sens bien nulle part. Cela s'appelle être apatride, j'imagine. Et cependant, si je ne suis chez moi nulle part, je n'en suis pas moins une apatride belge" (Pickels y Sojcher, 1998: 409)[82]. De hecho, la sensación de ser una extraña en el mundo es un sentimiento traumático que marcó a la joven Amélie para siempre, como atestigua en *Biographie de la faim*: "la vie est décroissance, déperdition, dépossession, démembrement" (2004: 85-86) y, para tal desarraigo, "aucun mécanisme d'habitude, rien qu'une accumulation de douleurs"[83] (*BF,* 2004: 168). Tras una vida de lujo en Nueva York, Nothomb conoce la pobreza extrema y la injusticia social, especialmente en Bangladesh, donde quedó marcada por la miseria y los cadáveres hambrientos en las calles. Precisamente en ese momento, al negarse a contemplar tanta miseria, pasa por una fase de aislamiento personal y solo tiene un deseo: refugiarse con su hermana Juliette, su "fuente de

[81] "Acabé entendiendo que mi única nacionalidad era el exilio", declaró Amélie Nothomb, durante una entrevista a *Le Club*, el 5 de septiembre de 2000.
[82] De todos modos, no me siento cómoda en ningún sitio. Se llama ser apátrida, supongo. Sin embargo, si no me siento en casa en ningún lugar, no dejo de ser una apátrida belga.
[83] La vida es decadencia, pérdida, despojo, desmembramiento; ningún mecanismo para acostumbrarse, nada más que una acumulación de dolores.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

complicidad" (Juliette Nothomb, citada por Zumkir, 2007: 104), en la lectura de los clásicos franceses como Denis Diderot, Stendhal y Marcel Proust. Sin embargo, la lectura de Rilke fue la que la inició en la escritura:

> Et puis j'ai découvert Rilke et ses *Lettres à un jeune poète*. J'avais 17 ans et ce fut une illumination. L'acte d'écrire m'est soudain apparu à la fois accessible et puissant. Je dirais même vital. Et miracle : l'ancien récit a repris sous forme écrite. J'ai entamé mes premiers manuscrits (Cojean, 2017: s.p.)[84].

Nothomb descubrió Bélgica, la tierra de sus ancestros, a los diecisiete años. Allí, incomprendida y rechazada, se encontró con una mentalidad que le era desconocida hasta entonces, lo que también contribuyó al comienzo de la escritura. Después de terminar sus estudios de educación secundaria de Humanidades en el Instituto Marie Immaculée Montjoie en Uccle, Nothomb comenzó a estudiar Filología Románica en la Universidad Libre de Bruselas (1884-1988)[85]. Zumkir señala que la lectura de las obras de Friedrich Nietzsche fue una referencia clave para la joven Nothomb:

> Le philosophe [Friedrich Nietzsche] dont la découverte à dix-sept ans a sauvé la vie d'Amélie Nothomb (plus particulièrement *Ainsi parla Zarathustra*) et dont la phrase 'Ce qui ne nous tue pas nous rend plus fort' pourrait être sa devise, tant elle ne cesse de la citer (Zumkir, 2007: 123)[86].

[84] Entonces descubrí a Rilke y sus *Cartas a un joven poeta*. Tenía 17 años y fue una iluminación. El acto de escribir me pareció de repente accesible y poderoso. Diría incluso vital. Y, milagro: el antiguo relato volvió en forma escrita. Comencé mis primeros manuscritos.

[85] *Métaphysique des tubes* (2000) relata este episodio de su vida. *Le Sabotage amoureux* (1993) continúa la historia de su infancia en Pekín y *Biographie de la faim* (2004) resume el viaje personal de Nothomb recorriendo sus numerosos desplazamientos geográficos.

[86] El filósofo [Friedrich Nietzsche], cuyo descubrimiento a los diecisiete años salvó la vida de Amélie Nothomb (especialmente *Ainsi parla Zarathustra*) y del que la frase "Lo que no nos mata nos hace más fuertes" podría ser su lema, de tanto como la cita.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Esta formación universitaria ha dejado también ecos en su escritura, que pretende ser clasicista, especialmente en lo tocante a la sintaxis, pero también por la profusión de términos poco frecuentes y la aparición de extensas explicaciones etimológicas.

Esta vuelta a casa se convierte en ficción en la novela *Antéchrista* (2003). Ella misma dice que la escritura la ayudó a recuperarse del choque cultural, el rechazo, la incomprensión de la sociedad y la crisis de identidad que sufrió cuando conoció su tierra natal, Bélgica, tras haber vivido toda su vida en el extranjero. La escritura y la lectura le permitieron también revivir el placer y la estabilidad de su infancia en Japón.

Con su título de licenciada en el bolsillo, regresó a Tokio con la intención de pasar toda su vida allí. Se prometió con un japonés y trabajó como becaria intérprete francés-japonés-inglés en una gran empresa. Ocho años después, una vez que se halló de nuevo afincada en Europa, publicó la novela *Stupeur et tremblements* (1999), que recibió el Gran Premio de la Academia Francesa ese mismo año, en la que describió su nefasta experiencia en el mundo laboral japonés.

A los veintitrés años, tras esta decepción y la de su relación amorosa con su novio japonés, descrita en *Ni d'Ève ni d'Adam* (2007), rompió con todo y volvió definitivamente a Bruselas, donde nada ni nadie la esperaba. Entonces escribió *Hygiène de l'assassin* (1992), su undécimo manuscrito, pero el primero que se atrevía a mostrar. Philippe Sollers, miembro del comité de lectura de Gallimard, sorprendido por tanto entusiasmo, inteligencia y talento, lo rechazó, como hemos dicho, porque sospechaba que se trataba de un engaño (Helm, 1996: 113). Françoise Xénakis, por su parte, planteó la posibilidad de que su nombre fuese un pseudónimo y tras él se ocultase un personaje conocido. Francis Esménard llegó a sospechar que André Bay, el hombre que ayudó a Nothomb a publicar, fuese el autor. Como afirma Jacques De Decker, citado por Zumkir (2007: 42), “on pensait que c'était un roman à clef écrit par quelqu'un de très averti du monde littéraire. Que la jeune fille qui apparaissait ça et

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

là était un prête-nom. Ce qui a déclenché un démarrage en force du livre"[87]. Así, Nothomb dividió muy pronto a la crítica y se convirtió en la escritora favorita del público inconformista:

> Non-conformiste aimée du public, comme le titra *Le Monde* à la suite de ses impressionnants chiffres de vente et ses nombreuses récompenses littéraires. Enfant terrible de la littérature depuis ses débuts romanesques en 1992, star de la rentrée littéraire 2000 avec *Métaphysique des tubes*, elle suscite par son excentricité l'intérêt des médias et divise les critiques littéraires (Oberhuber, 2004: s.p.)[88].

Las siguientes novelas, no obstante, convergieron estructural, temática e ideológicamente, de hecho, algunos las critican por ser demasiado parecidas, pero este hecho eliminó las sospechas iniciales de muchos.

> Chacun de ses romans semble drapé, par un louable souci d'économie, dans la dépouille du précédent. On reconnaît un roman d'Amélie Nothomb à ceci qu'il fait irrésistiblement penser à un roman d'Amélie Nothomb (Ezine, 1998: 61)[89].

Quien se veía a sí misma en *Le sabotage amoureux* (Nothomb, 1993: 6-13) como "una epopeya interminable" a los siete años, se ha convertido en un personaje que sabe mezclar con gran maestría lo maravilloso con lo real, la leyenda con la historia, tanto en su vida como en sus novelas.

---

[87] Pensamos que era una novela en clave escrita por alguien muy conocido en el mundo literario. Que la chica que aparecía aquí y allá era una tapadera. Esto impulsó la difusión del libro.

[88] Una inconformista querida por el público, como tituló *Le Monde* tras las impresionantes cifras de ventas y los numerosos premios literarios. *Enfant terrible* de la literatura desde su debut novelesco en 1992, y estrella de la temporada literaria del año 2000 con *Métaphysique des tubes*, su excentricidad despierta el interés de los medios de comunicación y divide a los críticos literarios.

[89] Cada una de sus novelas parece estar envuelta, con una encomiable preocupación por la economía, con los restos de la anterior. Se puede reconocer una novela de Amélie Nothomb por el hecho de que hace pensar irremisiblemente en una novela de Amélie Nothomb.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

### 2.2.2 Las obras de Amélie Nothomb

Amélie Nothomb conoce un éxito inmediato con su primera novela, *Hygiène de l'assassin* publicada en 1992. Desde entonces, ha publicado al menos una novela al año y, como afirma Simon Marty (2003: 76): "Tous les ans, à la rentrée, il y a deux événements majeurs : les vendanges et la sortie du Nothomb. Cette année, le raisin est en avance, mais l'Amélie est à l'heure"[90].

A continuación, presentamos una tabla en la que se recogen los títulos de las novelas publicadas por Nothomb, el año de publicación y las abreviaturas que utilizaremos para nombrarlas en nuestro trabajo:

| **TÍTULO NOVELA** (FR/ESP[91]) | **AÑO PUBLICACIÓN** | **ABREVIATURA** |
|---|---|---|
| *Hygiène de l'assassin*<br>*Higiene del asesino* | 1992 | *HA* |
| *Le Sabotage amoureux*<br>*El sabotaje amoroso* | 1993 | *SA* |
| *Les Combustibles*<br>*Los Combustibles* | 1994 | *LCB* |
| *Les Catilinaires*<br>*Las Catilinarias* | 1995 | *LCT* |
| *Péplum*<br>*Peplum* | 1996 | *PP* |
| *Attentat*<br>*Atentado* | 1997 | *ATT* |
| *Mercure*<br>*Mercurio* | 1998 | *MR* |
| *Stupeur et tremblements*<br>*Estupor y temblores* | 1999 | *ST* |
| *Métaphysique des tubes*<br>*Metafísica de los tubos* | 2000 | *MT* |
| *Cosmétique de l'ennemi*<br>*Cosmetica del enemigo* | 2001 | *CE* |
| *Le Robert des noms propres*<br>*Diccionario de nombres propios* | 2002 | *RNP* |

[90] Todos los años, al comienzo del curso, hay dos acontecimientos importantes: la vendimia y la publicación de Nothomb. Este año, las uvas son tempranas, pero la Amélie llega a su hora.
[91] Todas las novelas de Nothomb han sido publicadas en Francia por la editorial Albin Michel. La traducción en español de sus obras ha sido realizada por las editoriales Circe y Anagrama.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

| | | |
|---|---|---|
| *Antéchrista*<br>*Antichrista* | 2003 | *ACH* |
| *Biographie de la faim*<br>*Biografía del hambre* | 2004 | *BF* |
| *Acide sulfurique*<br>*Acido sulfúrico* | 2005 | *AS* |
| *Journal d'Hirondelle*<br>*Diario de Golondrina* | 2006 | *JH* |
| *Ni d'Eve ni d'Adam*<br>*Ni de Eva ni de Adán* | 2007 | *NENA* |
| *Le fait du prince*<br>*Ordeno y mando* | 2008 | *FP* |
| *Le voyage d'hiver*<br>*El viaje de invierno* | 2009 | *VH* |
| *Une forme de vie*<br>*Una forma de vida* | 2010 | *FV* |
| *Tuer le père*<br>*Matar al padre* | 2011 | *TP* |
| *Barbe bleue*<br>*Barba azul* | 2012 | *BB* |
| *La Nostalgie heureuse*<br>*La nostalgia feliz* | 2013 | *NH* |
| *Pétronille*<br>*Pétronille* | 2014 | *PT* |
| *Le Crime du comte Neville*<br>*El crimen del conde Neville* | 2015 | *CCN* |
| *Riquet à la houppe*<br>*Riquete el del copete* | 2016 | *RH* |
| *Frappe-toi le cœur*<br>*Golpéate el corazón* | 2017 | *FTLC* |
| *Les Prénoms épicènes*<br>*Los nombres epicenos* | 2018 | *PE* |
| *Soif*<br>*Sed* | 2019 | *SF* |
| *Les aérostats*<br>*Los aerostatos* | 2020 | *LA* |
| *Premier sang*<br>*Primera sangre* | 2021 | *PS* |
| *Le livre des sœurs*<br>*El libro de las hermanas* | 2022 | *LLS* |
| *Psychopompe* | 2023 | *no se nombra* |
| *L'impossible retour* | 2024 | *no se nombra* |

Tabla 1. Títulos de las novelas (francés y español), año de publicación y abreviaturas de los títulos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Además de estas novelas, Nothomb ha publicado otros textos: novelas cortas, cuentos, ensayos, que no hemos considerado dentro de nuestro corpus fundamental ni del complementario. Los recogemos a continuación:

| TÍTULO | GÉNERO | AÑO PUBLICACIÓN |
|---|---|---|
| *Légende peut-être un peu chinoise* | Novela corta | 1993 |
| *Simon Wolff* | Novela corta | 1996 |
| *Électre* | Novela corta | 1996 |
| *Généalogie d'un grand d'Espagne* | Novela corta | 1996 |
| *Existence de Dieu* | Ensayo | 1996 |
| *Brillant comme une casserole* | Colección de 3 cuentos | 1999 |
| *Le Mystère par excellence* | Novela corta | 1999 |
| *Sans nom* | Novela corta | 2001 |
| *Aspirine* | Novela corta | 2001 |
| *L'Entrée du Christ à Bruxelles* | Novela corta | 2004 |
| *Les champignons de Paris* | Novela corta | 2007 |
| *Les myrtilles* | Novela corta | 2011 |

Tabla 2. Títulos de las otras obras (francés y español), año de publicación y abreviaturas de los títulos

En cuanto a las adaptaciones de sus novelas, Alain Corneau llevó al cine *Stupeur et tremblements* en 2003 y Ruggieri François hizo lo propio con *Higiène de l'Assassin* en 1999; *Les combustibles* fue adaptado como ópera para tres cantantes y teclados en 1998.

Amélie Nothomb también es lo que Patricola denomina una "transescritora" (2005: 88), ya que trabaja con otras formas artísticas, como la canción. La novelista ha escrito letras para cantantes francesas como Juliette Gréco o Mylène Farmer. Para RoBERT ha compuesto siete textos y la escritora nunca ha ocultado hasta qué punto la había inspirado la cantante, amiga y protagonista de su novela *Robert des noms propres* (2002) por su aspecto físico, su frágil voz, su historia plagada de episodios traumáticos.

El tema predominante en los textos poéticos creados para ser interpretados musicalmente es el sentimiento del amor unido magnéticamente a la muerte, un duelo en el que el perdedor es siempre un hombre, solo un hombre, mientras la "amante", incluso en el otro mundo, sigue a la vez disfrutando y odiando:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Jusqu'à l'infini, ton sang sera le mien / Jusqu'à l'infini, tu m'appartiendras

Pour l'éternité.

Jusqu'à l'infini, je te boirai la vie / Jusqu'à l'infini, je te posséderai

Pour l'éternité.

"L'appel du succube", álbum *Princesse de rien* (2000).

Je suis l'idole / Qui empêche de dormir

Que prend la vie des hommes.

"Celle qui tue", álbum *Celle qui tue* (2002).

En estos y otros muchos versos de sus canciones, "Sorcière", "Nitroglycérine", "À la guerre comme à la guerre", "Le chant des sirènes", "Requiem pour une sœur perdue", Amelie Nothomb alude explícitamente a la imagen cabalística de Lilith, la primera mujer, a la que se unió Adán. Ser demoníaco, condenado a ver morir a sus hijos tras nacer, en buena parte de la tradición en torno a este personaje, relacionado con el viento y la tempestad, se la hará responsable de la muerte de los hijos de los humanos. Durante las noches desciende sobre los hombres dormidos para darles muerte con un beso.

Ha publicado artículos en el periódico francés *Le Monde*, en los que trata diversos temas como las dificultades para la traducción de obras literarias extranjeras o el aprendizaje de un idioma. Hallamos, entre otros, "Riches traductions de 'Job'" (marzo, 2012), "Hier, l'apocalypse" (marzo, 2012), "L'art de cuisiner des kakis" (abril, 2012), "Le vrai mystère Shakespeare" (mayo, 2012), "Le flirt est à l'amour ce que 'Gladiateur' est à la violence" (julio, 2000). En la revista *Le Magazine littéraire*, Amélie Nothomb se valió de su reconocimiento para avalar a Stéphanie Hochet. Ayudó a esta escritora en la publicación de su primera novela escribiendo un artículo elogioso titulado "Conte de la démonologie ordinaire" (marzo, 2004). Este extenso artículo parece ser una forma de patrocinio, ya que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Nothomb hace este tipo de cosas por el placer de escribir y para ayudar a una escritora en la que confía, como hizo con Stefan Liberski, al incluir un comentario para la contraportada de la novela de ese escritor joven.

Además, Amélie Nothomb, gran amante del séptimo arte, probó suerte con la crítica cinematográfica. Escribió, por ejemplo, una presentación de la película de Alfred Hitchcock "*The birds*" para el periódico *Le Figaro* el 6 de julio de 2007.

La escritora ha ganado varios premios prestigiosos, como el Alain Fournier y el René-Fallet en 1993 por *Higiène d'assassin* (1992), el Atout-Lire, el Chardonne y el Prix de la Vocation por *Le Sabotage amoureux* (1993), el Prix Roland de Jouvenel, el Jean Giono, el Prix franco-européen y en 1996 el Prix Paris-Première por *Les Catilinaires* (1995), el Grand Prix du roman de l'Académie française y el Prix Internet du livre por *Stupeur et Tremblements* (1999), el Prix de Flore por *Ni d'Ève ni d'Adam* (2007), el Prix Renaudot en 2021 por *Premier sang* (2021) y también en 2008 el Grand Prix Jean Giono por "l'ensemble de l'œuvre d'un auteur de langue française ayant défendu la cause du roman"[92].

Sin embargo, las críticas no siempre son elogiosas y no siempre están en sintonía con la cálida acogida que da el público lector a Amélie Nothomb. Las críticas más reiteradas insisten en decir que la escritora belga se repite a sí misma, pero también se refieren a la rápida ejecución de las novelas, a la regularidad de sus publicaciones y a la excesiva autorrepresentación de la novelista. Por otro lado, un indicio claro de una consagración duradera para la obra de Nothomb es que es reconocida por sus pares, escritoras y escritores, algunos críticos, y también investigadores e investigadoras universitarias, como Isabelle Constant (2003), Jacques De Decker (2003), Jacqueline Harpman (2003), Gilles Lapouge (2003), Elisabeth Mertens (2001), Andréa Oberhuber (2004), Hélène Jaccomard (2002) y Laureline Amanieux (2005). Todos coinciden en que Nothomb es una novelista de gran

[92] El conjunto de la obra de un autor en lengua francesa que ha defendido la causa de la novela.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

talento y originalidad, también en que su obra es rica y tiene un futuro prometedor. Julien Laparade, de la librería Dialogues, señala al respecto: "Amélie Nothomb a […] marqué toute une génération. Mais ce qui me frappe, c'est que le phénomène perdure, car il se renouvelle" (García, 2006: 38)[93].

### 2.2.3 Las particularidades de la obra de Nothomb

Laureline Amanieux afirma que las principales características de la obra de Amélie Nothomb sitúan sus textos entre la novela dialogada, el relato filosófico, el realismo, la fantasía, lo maravilloso, lo extraño, el romanticismo oscuro e incluso, a veces, la ciencia ficción, todo ello abordado a menudo desde el ángulo del pastiche (2009: 25-42). En sus obras la escritora belga yuxtapone lo real y lo imaginario, critica e ironiza sobre la sociedad convencional para provocar a sus lectores, además, alterna el estilo dramático, la conversación coloquial y el dialogo filosófico. Utiliza tanto los registros populares como los eruditos y reescribe textos universales como cuentos, narraciones mitológicas y míticas[94]. Por otro lado, adopta los modos narrativos contemporáneos, como la autoficción, definida por el *Dictionnaire Hachette* como mezcla entre autobiografía y ficción.

Muchos de los libros de la autora belga están construidos sobre la fusión de lo autobiográfico y de la ficción, ya que incluye algunos eventos de su vida, pero en ninguna de sus novelas hemos encontrado ningún elemento mediante el que la autora nos haga saber quién es el "yo" que narra su historia. Por ejemplo, sabemos que en la novela *Antéchrista* (2005) la escritora habla de su vivencia en el periodo de la adolescencia gracias a una entrevista en la cadena de *Radio Télévision Suisse* (2003): "Je parle de moi adolescente"[95].

[93] Amélie Nothomb ha [...] marcado a toda una generación. Pero, lo que me llama la atención es que el fenómeno perdura, porque se renueva.
[94] Hace versiones de los cuentos *Barbe bleue*, *Riquet à la houppe* de Charles Perrault, también reescribe el mito del Minotauro en *Attentat* (1997), e invierte el mito de Psique y Eros o de Eurídice y Orfeo en *Mercure* (1998).
[95] Hablo de mí cuando era adolescente.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Nothomb mezcla en su novela el "yo" ficticio con el "yo" autobiográfico con tal habilidad que el lector no consigue determinar el límite entre la narradora y la autora. Élise Hugueny-Léger afirma que Nothomb "joue avec les connaissances préétablies des lectures, et c'est dans le motif de la reprise de schémas connus et reconnaissables qu'elle va puiser et construire une bonne partie de son œuvre"[96] (2015: 1). Según estos criterios, la producción literaria de Nothomb no podría adaptarse a ninguna clasificación, dado que representa una mezcla de varios conceptos y registros. Sin embargo, algunos críticos toman como punto de partida la diferencia entre ficción y autobiografía para intentar dividir el corpus nothombiano. En 2001, Jacques de Decker, en el prefacio de *Amélie Nothomb. Authorship, Identity and Narrative Practice*, mantiene este criterio, pero se basa sobre todo en el modo narrativo de cada una de las novelas. Proclama que *Les Combustibles* (1994) es una obra de teatro y divide las nueve novelas que habían sido publicadas hasta ese año en tres categorías:

> Ceux qui font une place royale au dialogue, si grande que, la confusion aidant, la pièce fut présentée comme un roman elle aussi : il s'agit de *Hygiène de l'assassin*, des *Catilinaires* et maintenant de *Cosmétique de l'ennemi*. Ceux qui sont écrits à la troisième personne (la trilogie *Péplum*, *Attentat*, *Mercure*), et ceux où l'auteur se raconte en disant « je ». Cette dernière manière lui a inspiré ses meilleures livres et, ce qui ne gâche rien, valu ses plus grands succès : *Le Sabotage amoureux, Stupeur et tremblements* et *Métaphysique des tubes* (Decker, 2001: xii)[97].

[96] Juega con los conocimientos preestablecidos de las lecturas, y sobre el motivo de la reanudación de patrones conocidos y reconocibles dibuja y construye buena parte de su obra.

[97] Las que dan un sitio soberano al diálogo, tan grande que, con la ayuda de la confusión, la obra se presentó también como una novela: se trata de *Higiène de l'assasin*, *Catilinaires* y ahora *Cosmétique de l'ennemi*. Los escritos en tercera persona (la trilogía *Péplum*, *Attentat*, *Mercure*), y aquellos en los que la autora se narra a sí misma diciendo "yo". Este último inspiró sus mejores libros y, lo que no estropea nada, le valió sus mayores éxitos: *Le Sabotage amoureux*, *Stupeur et tremblements* y *Métaphysique des tubes*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Margaret-Anne Hutton basa la división del corpus de la obra de Nothomb en los tipos de conflicto que recogen las novelas, pero, aunque anuncia que separa las obras biográficas de las otras, no se hace eco de este segundo grupo. Además de *Le sabotage amoureux* (1993), *Stupeur et Tremblements* (1999) y *Métaphysique des tubes* (2000), clasifica también *Péplum* (1996) dentro de la categoría de obras autobiográficas. Esta inclusión parece a priori extraña, ya que *Péplum* (1996) está ambientada en el año 2580, pero es cierto que contiene ciertos elementos que permiten conectar la figura narrativa a la autora. Así, por ejemplo, se constata la presencia de uno de los interlocutores, un tal "A.N.". Sin embargo, se trata más bien del tipo de conflicto que se pone en escena lo que sitúa esta obra dentro de dicha categoría:

> Bien que ces textes mettent en scène des combats en face à face, ces luttes ne sont pas à mort ; les trois [...] textes s'achèvent par des trêves difficiles et ambiguës, des matchs nuls où l'on ne peut établir lequel ou laquelle des protagonistes remporte la victoire. Dans ces trois textes c'est un conflit qu'on pourrait qualifier *d'inter-subjectif* qui prime : les combattants s'affrontent en tant que sujets autonomes. Par contraste, dans le deuxième groupe de textes *(Hygiène de l'assassin, Les Combustibles, Les Catilinaires, Attentat, Mercure),* il s'agit de combats qui se terminent sans exception par la mort (assassinat ou suicide provoqué) de l'un des « duellistes », ainsi que par un processus d'incorporation : dans chacun de ces textes l'un des protagonistes se voit en quelque sorte assimilé à l'autre. Dans ces cinq textes c'est un conflit *intra-psychique* qui prédomine (Hutton, 2002: 255)[98].

[98] Aunque estos textos presentan batallas cara a cara, las luchas no son a muerte; los tres textos terminan en treguas difíciles y ambiguas, enfrentamientos en los que no queda claro cuál de los protagonistas gana. En estos tres textos se trata de un conflicto que podría calificarse como intersubjetivo: los combatientes se enfrentan como sujetos autónomos. En cambio, el segundo grupo de textos (*Hygiène de l'assassin* (1992), *Les Combustibles* (1994), *Les Catilinaires* (1995), *Attentat* (1997), *Mercure* (1998)) son combates que terminan sin excepción con la muerte (asesinato o suicidio provocado) de uno de los "duelistas", así como con un proceso de incorporación: en cada uno de estos textos uno de los protagonistas se ve de alguna manera asimilado por el otro. En estos cinco textos predomina un conflicto intra-psíquico.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

No obstante, todas las obras de Nothomb llevan la etiqueta genérica de "novela", sin ningún epíteto; por otro lado, desde el punto de vista de Amélie Nothomb, la división autobiografía/ficción es poco relevante:

> Je pense que je me révèle avec beaucoup plus de véracité dans mes romans non-autobiographiques que dans mes romans autobiographiques, ce qui ne signifie pas nécessairement que je mens. [...] Personnellement, je ne fais pas tellement de différence entre les deux genres, roman autobiographique ou roman non-autobiographique. Après tout, le thème est toujours le même : le thème de l'humain : qu'est-ce qu'un être humain ? (Bainbrigge y den Toonder, 2003:195-196)[99].

En otras novelas (*Les Combustibles, Les Catilinaires, Attentat, Mercure, Cosmétique de l'ennemi, Acide sulfurique, Journal d'Hirondelle*), que podrían calificarse como autoficciones fantásticas, Nothomb "est au centre du texte, comme dans une autobiographie (c'est [l'héroïne]), mais [elle] transfigure son existence et son identité, dans une histoire irréelle, indifférente à la vraisemblance " (Colonna, 2004: 75)[100]. De hecho, la propia escritora afirma en algunas de sus entrevistas que uno tiene miedo de la autobiografía mientras cree que está obligado a decir toda la verdad, hasta que entiende que se puede decir la verdad sin necesidad de ser autobiográfico. En este contexto, Nothomb afirma que sus personajes de ficción salen de "sus profundidades" y que, al descender a sí misma gracias al "submarino de la escritura", consigue encontrar "toda la humanidad que contenemos, incluida la peor, incluidos los violadores, los asesinos, etc.", a lo que añade que "la fiction

[99] Creo que me revelo con mucha más veracidad en mis novelas no autobiográficas que en las autobiográficas, lo que no significa necesariamente que mienta. [...] Personalmente, no hago diferencias entre los dos géneros, autobiográfico o no autobiográfico. Al fin y al cabo, el tema es siempre el mismo, el tema de lo humano: ¿qué es un ser humano?

[100] Está en el centro del texto, como en una autobiografía (ella es [la heroína]), pero transfigura su existencia y su identidad en una historia irreal, indiferente a la verosimilitud.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

est aussi une partie de l'intime, dans la mesure aussi où elle ne révèle rien d'autre que [ses] propres fantasmes" (Cortanze, 2005: 64)[101].

La consideración de la psico-biografía puede ofrecernos un enfoque original para el estudio de las variantes de lo autobiográfico en las novelas de Nothomb, en las que a menudo presenta personajes imaginarios que, de alguna forma, proyectan algo de lo que la propia escritora experimenta.

La psico-biografía es un término utilizado por primera vez en los años 70 por Dominique Fernández, novelista, ensayista, traductor y crítico literario francés. Según su definición, este enfoque consiste en establecer un paralelismo entre la vida y la obra de un escritor o escritora y desentrañar un trauma inconsciente que permite iluminar ambas dimensiones. Estos principios, formulados con rigor, constituyen el núcleo esencial de la psico-biografía de Fernández. En este sentido, el análisis de los acontecimientos vitales, la evolución psicológica y la producción artística busca poner al descubierto la historia oculta del autor o autora (Fernández, 1975: 12).

Según Fernández (1975), la psico-biografía se diferencia del psicoanálisis aplicado en la búsqueda de los motivos inconscientes de la creación, de todas las motivaciones, sin pretender que sean siempre de naturaleza sexual. El psico-biógrafo solo da un lugar relativo a los acontecimientos de orden sexual en una investigación que es más generosa y ambiciosa, que pretende nada menos que sacar a la luz la historia oculta del artista.

En consecuencia, sería correcto afirmar que una autora o un autor que se dedica a buscar sus propios motivos inconscientes en sus obras estaría utilizando una "auto-psico-biografía" o una "psico-auto-biografía".

En el conjunto de las obras de Nothomb, hemos detectado que aparecen personajes de ficción que no se parecen a ella físicamente, sino mentalmente. La escritora belga afirma

[101] La ficción también forma parte de lo íntimo, también en la medida en que no revela nada más que [las] propias fantasías.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que sus personajes imaginarios son la proyección de algo que siente y revela que, al escribir sus relatos autobiográficos, hace una introspección, gracias a la escritura, que le permite descubrir recuerdos enterrados relacionados con su infancia o adolescencia (Dhont, 2004: s. p.). Su enfoque no es ajeno al análisis psicoanalítico y la escritora ha llegado a decir en una de sus entrevistas en *Radio France* que es su propia psicoanalista[102], además, sus relatos muestran una profunda comprensión de los procesos psíquicos y los estados emocionales.

Además, según Christine Suard, entre las obras de Nothomb hay novelas que se sitúan claramente a medio camino entre las novelas de ficción y las autobiográficas. Suard afirma que: "en *Hygiène de l'assassin* (1992), *Péplum* (1996), *Robert des noms propres* (2002), *Antéchrista* (2003) y *Acide sulfurique* (2005), la autora expone parcialmente su vida sin que la obra tenga un carácter autobiográfico evidente" (2008: 80). Opinamos que a esta categoría se pueden añadir también *Le Voyage d'hiver* (2009), *Une forme de vie* (2010) y *Tuer le père* (2011), en las que Amélie Nothomb está presente como personaje-testigo.

Debemos subrayar que en el ciclo autobiográfico nothombiano los temas que provocan disgusto, antipatía o rechazo se presentan a menudo en clave de humor. En una entrevista televisiva, Nothomb dijo:

> Je ne conçois pas l'écriture sans une distance. Cette distance est celle de l'ironie, est celle de l'humour. Jamais je ne cherche à être drôle dans mes livres. De fait, je constate qu'il y a de l'humour dans mes livres, mais cet humour est une conséquence de la distance que je dois utiliser pour les écrire. Si on analyse ce dont je parle dans mes livres, le propos est souvent très dur, et traiter un propos aussi dur avec pathos me paraîtrait parfaitement obscène,

[102] Je suis ma propre psychanalyste.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> donc je ne peux pas écrire cela autrement qu'avec distance (VI[e] Journée Culturelle Prix Létéo, 2006)[103].

Nos gustaría destacar otra particularidad de la escritura nothombiana, a saber, una tendencia a exagerar, sobre todo en la prosa autobiográfica, por lo que Zumkir (2003: 109) dice de ella que es "maîtresse de l'hyperbole sous toutes ses formes"[104]. Precisamente, esta tendencia a la exageración lleva a cuestionar en algunos casos la fidelidad de lo narrado en sus escritos autobiográficos, como ocurre con la ocasión en la que, por ejemplo, la escritora cuenta que se emborrachaba en los bares de Nueva York a los once años. Por otro lado, los críticos que no ponen en cuestión la veracidad de sus historias autobiográficas consideran que Nothomb está plasmando un personaje excéntrico que crea de cara al público, hecho que la escritora niega de forma categórica. En este sentido, nos atrevemos a afirmar que, si la gente sigue comprando sus libros, no es solo por la curiosidad que sienten por el personaje de Amélie Nothomb, sino porque aprecian su estilo, sus temas y su escritura.

### 2.2.4 La prosa de Amélie Nothomb en el contexto literario postmoderno

Los rasgos principales de la literatura postmodernista, como hemos mencionado anteriormente, son la ironía, la cita, la intertextualidad, la hipertextualidad, el pastiche, el collage y el principio del juego. Numerosas obras literarias postmodernas se caracterizan por la decisión consciente de yuxtaponer, a menudo irónicamente, diferentes épocas, géneros, estilos y movimientos artísticos.

A partir de *Hygiène de l'assassin* (1992) y *Les Combustibles* (1994), la posición de Nothomb en el ámbito literario está en plena consonancia con la postmodernidad y puede

[103] No puedo concebir la escritura sin distancia. Esta distancia es la de la ironía, es la del humor. Nunca intento ser graciosa en mis libros. De hecho, en mis libros hay humor, pero ese humor es consecuencia de la distancia que tengo que utilizar para escribirlos. Si se analiza lo que digo en mis libros, el tema es a menudo muy duro, y tratar un tema tan duro con patetismo me parecería perfectamente obsceno, así que no puedo escribir sobre ello de otra manera que no sea con distancia.
[104] Maestra de la hipérbole en todas sus formas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

definirse como intermedia, situada entre el arte por el arte y la literatura de masas de tipo *best seller*. Por lo que respecta a su escritura, podemos ver que la autora tiene una gran destreza en la manipulación de los géneros y las técnicas de la escritura postmoderna. Entre otras cosas, mezcla hábilmente lo trágico y lo cómico con una sutil reflexión crítica sobre nuestra sociedad. Sus novelas muestran una fuerte intertextualidad y una autorreflexividad propias de la literatura postmoderna.

Al estudiar las distintas fuentes que analizan las novelas de Amélie Nothomb, podemos afirmar que la mayoría de los trabajos se fundamentan en nociones tomadas de los estudios feministas, el psicoanálisis y la narratología. Según estos estudios, Nothomb rompe con las normas del pacto autobiográfico, de las obligaciones de verdad, autenticidad y verificación. Como hemos mencionado en el apartado anterior, la escritora se inscribe en sus obras, se sitúa y escenifica en ellas como lo hace en la vida real en las entrevistas y la correspondencia con los lectores. Nothomb utiliza la escritura hecha por mujeres como estrategia subversiva y discursiva, pero lo hace desde una postura postmoderna, crea algo nuevo, ni femenino ni postmoderno, sino nothombiano o simplemente no etiquetado (Oberhuber, 2004: 116-117).

> Loin du roman « néohistorique » incarné par Marguerite Yourcenar, loin du roman « mythique » souvent aux confins de l'histoire chez Sylvie Germain, loin aussi du roman « interculturel » à la manière d'Assia Djebar, Amélie Nothomb s'inscrit largement dans les grandes tendances de la postmodernité littéraire (Oberhuber, 2004: 125-126)[105].

Nothomb interroga en sus novelas al ser humano, sus emociones y sentimientos al encontrarse con el mundo real.

[105] Lejos de la novela "neohistórica" encarnada por Marguerite Yourcenar, lejos de la novela "mítica" a menudo al margen de la historia en la obra de Sylvie Germain, lejos también de la novela "intercultural" a la manera de Assia Djebar, Amélie Nothomb se inscribe ampliamente en las grandes corrientes de la postmodernidad literaria.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

### 2.2.4.1 Hibridación de géneros

En la entrevista concedida a la escritora rusa Marusya Klimova[106], Nothomb, cuando le preguntó cómo podría definir el género dentro del que crea sus obras, contestó:

> Es una pregunta bastante complicada. Sé que escribo novelas y probablemente no pueda dar ninguna definición adicional de lo que hago. Puede que haya algo de surrealismo belga en mis novelas, pero creo que una definición más general se ajusta mejor a mí como ser humano y a mi literatura: es solo una novela (2005: s.p.)[107].

Nothomb es considerada una maestra del diálogo, que se convierte en el principal motor del desarrollo argumental en la gran mayoría de sus novelas y sustituye la acción de los personajes. Debemos recordar que Nothomb siente predilección por los dialoguistas, como Diderot y Platón, y por los grandes novelistas, como Cervantes, Stendhal, Proust, Bernanos o Montherlant. En cuanto a la novela dialogada, Grall la define como aquella en la que es "l'instance fictive qui gère l'histoire, en étant elle-même plus ou moins affirmée dans le texte (narrateur gommé, hétéro, homo, autodiégétique, etc.)" (Grall, 2007: 256)[108], dado que el personaje tiene total o parcialmente la palabra en la narración. *Hygiène de l'assassin* (1992), *Péplum* (1996) y *Cosmétique de l'ennemi* (2001) se pueden considerar, por lo tanto, como novelas dialogadas en las que se puede encontrar una forma híbrida de la escritura de Nothomb, y se pueden identificar como textos de autoficción con intrigas propias de novelas policiacas redactadas en forma de diálogo. La habilidad de la escritora belga para explorar las técnicas del diálogo, de la intriga característica de la novela policiaca, de la teatralización

[106] Seudónimo literario de Tatiana Nikoláevna Kondratovich.
[107] Это достаточно сложный вопрос. Я знаю, что пишу романы и, пожалуй, не смогу дать какого-то дополнительного определения тому, что делаю. Возможно, в моих романах присутствует что-то от бельгийского сюрреализма, но думаю, что все же более общее определение лучше подходит и ко мне, как к человеческому существу, и к моей литературе – это просто роман.
[108] La autoridad ficticia [la] que gestiona el relato, en un estado más o menos afirmado en el texto (narrador enmascarado, hetero-, homo-, autodiegético, etc.).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

y de la autoficción, además del uso y la asociación de diferentes géneros literarios pone de relieve el carácter híbrido de su escritura, en clave postmodernista.

Desde las primeras poéticas hasta hoy, el género novela se ha considerado como una categoría descriptiva, basada en un conjunto de analogías textuales, formales y temáticas. Las clasificaciones sirvieron para trazar las fronteras precisas entre los distintos tipos de discurso y las presentaron como infranqueables. En este sentido, *Hygiène de l'assassin* (1992) y *Les Combustibles* (1994) cruzan la frontera entre la novela y el drama y, por tanto, no poseen ningún límite inamovible. Podemos intuir que el pretexto bajo el que Nothomb borra estas predeterminaciones genéricas se debe a un deseo de originalidad, a una voluntad de no encasillarse, de no elegir entre los rasgos característicos de la novela o del teatro y de mantener una cierta libertad creativa. Adivinamos, además, el afán de la escritora por despertar la imaginación y la reflexión crítica del lector sobre la escritura gracias a estas formas híbridas. Tanto *Hygiène de l'assassin* (1992) como *Les Combustibles* (1994), cuyas lecturas consideramos absolutamente codificadas, exigen un lector activo. Como hemos dicho, los dos textos pertenecen a un género mixto, en el que conviven lo narrativo y lo dramático, de modo que podemos definir *Hygiène de l'assassin* (1992) como una novela con diálogo y *Les Combustibles* (1994) como una obra de teatro, es decir, una obra de teatro para ser leída, o un diálogo dramático. Ambas obras poseen la tensión de los textos híbridos y entendemos que Nothomb no revoluciona ningún género, pero, gracias a la hibridación que caracteriza ambos textos, contribuye, sin duda, a la evolución del género novelístico y del dramático.

*Higiène de l'assassin* (1992) contiene la mayoría de las características esenciales que hacen que un texto se pueda adscribir al género novelesco: la narración, la descripción y el diálogo. En cualquier caso, la estructura formal depende de la preferencia estilística de Nothomb consistente en construir la trama con el discurso de los personajes. Aunque las

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

partes narrativas se encuentran en el texto de forma desigual, la parte de los diálogos supone casi el noventa y cinco por ciento de la novela. Por otro lado, la cita y el intertexto están también presentes en la novela. Ponemos como ejemplo la escena en la que la periodista Nina intenta hacer confesar al escritor Tach, quien comienza el discurso que hará creíble su estratagema así: "Mon histoire commence par une découverte étonnante" (*HA*, 1992: l03) y, tras una interrupción, Tach dice: "Je reprends mon récit" (*HA*, 1992: 104) parafraseando así la novela inacabada de Tach, además de citar a Tournier. Sin embargo, el elemento nodal es el diálogo, de modo que, aunque en la portada del libro encontramos la denominación "novela", al representar la narración solo un cinco por ciento del total del texto, nos hallamos indudablemente ante un texto que podemos calificar como híbrido.

#### 2.2.4.2 La autoficción como código narrativo de la escritura de Nothomb

Según Fereira-Meyer (2012), Nothomb se convierte en la autora de una "versión femenina" del género autobiográfico de principios del siglo XXI, representa una línea de autoidentificación de la tríada escritor-héroe-narrador, al tiempo que escribe cada texto autobiográfico bajo la etiqueta de "novela". Por ejemplo, *Une forme de vie* (2010) confirma la experimentación multigénero de Nothomb, ya que la escritura epistolar se cruza con la autobiográfica (Ferreira-Meyers, 2012: 195-205), en la que la heroína narradora entabla un diálogo activo en forma de correspondencia con su lectorado. Al mismo tiempo, hay un diálogo entre representantes de dos culturas nacionales diferentes, lo que es característico de toda la obra de Nothomb, que, ya hemos dicho, se conforma en la encrucijada entre diferentes géneros y espacios culturales. De este modo, la escritura de Nothomb puede atribuirse al corpus de textos postmodernos francófonos que Gontard denomina como "mestizaje cultural" (2013: 63), es decir, textos que problematizan simultáneamente la "crisis del sujeto" y la complejidad de la relación "yo/otro", además de narrar el "yo" utilizando los

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

principios del bilingüismo y el dialogismo. En cualquier caso, la popularidad de las novelas de la escritora belga parece predeterminada precisamente por la función estética de la introducción activa en el paisaje cultural no solo del "yo" como "otro" y "excepcional", sino también del "otro" como fragmento del "yo", pues "l'altérité existe en nous : nous sommes nos propres étrangers - nous sommes divisés", como afirma Kristeva (1988: 268)[109].

Al atravesar diferentes países y continentes, el o la protagonista-narradora de las novelas de Nothomb crea una biografía a modo de "guía de viaje personal" en el marco de un relato breve, lo que sugiere de nuevo la presencia del concepto postmoderno de relato "turístico". Por otro lado, la parodia y la ironía de la narración en las novelas de Nothomb se consigue gracias a la narración de la infancia: el mundo se reconstruye mediante la óptica infantil de la figura del narrador o narradora protagonista. Uno de los temas más importantes en el proceso de construcción de esta narrativa íntima e irónica es la "historia" de la comida o, más bien, la metaforización de la comida como un elemento que falta, una historia del hambre que proporciona un diálogo activo con un público amplio.

En este sentido, *Biographie de la faim* (2004) ocupa un lugar destacado en el corpus autobiográfico de las novelas de Nothomb. Esta obra demuestra de forma muy vívida la estrategia de la "escritura-formación", en la que el hambre es una especie de código narrativo. El propio título sugiere que, si se ofrece al lector un texto biográfico, éste es solo indirecto. El texto de Nothomb incluye el relato de las estancias en varios países, cada uno de los cuales va precedido de una mención de la edad de la heroína. El cronotopo de la novela se convierte en una cartografía de la biografía de la narradora. Cabe añadir que la novela *Biographie de la faim* (2004) puede interpretarse como una especie de réplica a la sociedad de consumo: la narradora, con toda la desesperación propia de una niña y una adolescente, se resiste a la norma alimentaria socialmente aceptada y desafía el gusto del público. A

[109] La alteridad existe en nosotros: somos nuestros propios extraños, estamos divididos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

menudo, los escritos de Nothomb legitiman el ascetismo, el hambre hasta la anorexia, el rechazo de la comida, afirman el gusto subjetivo, el deseo de aquellos alimentos que están fuera de los límites aceptados hasta el punto, por ejemplo, de hablar de alcoholismo infantil.

*Péplum* (1996), escrito en primera persona, narra la historia de una novelista desaparecida del "momento presente", con las iniciales de A. N., lo que permite al lector intuir que el personaje, la narradora y la autora son la misma persona, aspecto que nos llevaría a considerar la novela como autoficción, si no existiera la referencia al año 2580, lo que conduce la novela al género de la anticipación: "Hélas, je suis au regret de vous révéler la vérité. Nous ne sommes pas le 8 mai 1995. Nous sommes le 27 mai 2580" (*PP*, 1996: 14). Así, en este caso, también podemos hablar de un género híbrido, con intrigas tomadas de la novela policiaca a las que se une la ciencia ficción, lo que da como resultado una novela de anticipación. En ella, Nothomb se deleita en el juego de modificar las convenciones con el propósito de hacer imaginar al lector cómo será nuestro mundo en el futuro.

#### 2.2.4.3 Intertextualidad

Un gran número de las obras de Nothomb se construyen sobre la intertextualidad, lo que refuerza el carácter híbrido de su producción literaria.

Varios críticos han señalado también la presencia de hipotextos míticos en los textos de Nothomb. Genette (1982) entiende por hipotexto cualquier texto sobre el que se injerta otro, pero de manera que no se trata de un comentario. En este sentido, Helm (1997) aporta argumentos para mostrar cómo *Hygiène de l'assassin* (1992) remite al mito de Orfeo y Eurídice, mientras que Dewez (2001) ha estudiado cómo este mismo mito inspira y alimenta *Péplum* (1996), *Attentat* (1997) y *Mercure* (1998). Amanieux (2002) señala, por su parte, que el mito de Dioniso atraviesa *Hygiène de l'assassin* (1992), *Les Combustibles* (1994), *Les Catilinaires* (1995), *Attentat* (1997) y *Mercure* (1998).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

*Attentat* (1997) es la novela en la que Nothomb muestra que la belleza puede ser igual de espantosa que la fealdad y se sirve de la novela de Víctor Hugo *Notre-Dame de Paris* (1831) para ofrecernos una versión postmoderna de Quasimodo. Según Constant (2003), la novela *Attentat* (1997) es una reescritura combinada de *Notre-Dame de Paris* (1831) de Víctor Hugo, *Quo vadis* (1896) del escritor polaco Henryk Sienkiewicz y *Doctor Zivago* (1957) del ruso Boris Pasternak, a lo que se une la presencia de numerosas referencias explícitas, alusiones, juegos de palabras, parodias.

Ya en las primeras líneas de la novela podemos observar elementos adoptados según el fenómeno de la intertextualidad:

> La première fois que je me vis dans un miroir, je ris : je ne croyais pas que c'était moi. À présent, quand je regarde mon reflet, je ris : je sais que c'est moi. [...] Mon surnom arriva très vite. Je devais avoir six ans quand un gosse me cria, dans la cour : « Quasimodo ! » Fous de joie, les enfants reprirent en chœur : « Quasimodo ! Quasimodo ! » Pourtant, aucun d'entre eux n'avait jamais entendu parler de Victor Hugo. Mais le nom de Quasimodo était si bien trouvé qu'il suffisait de l'entendre pour comprendre (*ATT*, 1997: 9).

Pocas páginas más allá, descubrimos que "Dès qu'il y a Quasimodo, il y a Esméralda. […] Je suis l'homme le plus laid du monde, je vais donc aimer la plus belle d'entre les belles, histoire de rester dans les grands classiques" (*ATT*, 1997: 15). De este modo entendemos que se trata de la reescritura de la novela de Hugo, pero según la manera original de Nothomb. La escritora enfoca la fealdad de manera irónica con el fin de llevar a cabo la reescritura de Quasimodo: "J'adore la terreur de l'un, la moue révulsée de l'autre, j'adore celui qui détourne le regard tant il est gêné, j'adore la fascination enfantine de ceux qui ne peuvent me lâcher des yeux" (*ATT*, 1997: 10). A diferencia de su hipotexto, Nothomb no esconde a su personaje. Como necesita dinero, su Quasimodo trabaja en una agencia de modelos que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

hace una forma nueva de publicidad: “le repoussoir”, el repelente (*ATT*, 1997: 51). Consiste en presentar la fealdad, en este caso del protagonista, para destacar la belleza de otros maniquíes, por lo que tiene mucho éxito y se le busca habitualmente para los grandes desfiles. De este modo, Nothomb procede a la destrucción y la mutación del hipotexto, de la obra de Hugo, y lo reconstruye en su hipertexto postmoderno.

> Il faut vivre avec son temps. Au Moyen-Âge je ne serais pas parti au loin sans enfermer ma bien-aimée dans sa tour ou dans une ceinture de chasteté, au XIXe siècle je lui aurais acheté une camisole de force. A présent, au nom de la sotte liberté individuelle [...] si on veut contrôler les gens à distance, on doit les bombarder de télécommunication (*ATT*, 1997: 114).

En estas líneas, Nothomb hace un recorrido desde los relatos de la Edad Media, retomados por la novela de Hugo del siglo XIX, a la realidad de la época novecentista, con el comienzo del diagnóstico de histeria, y llega a nuestra época, con el fin de poner de relieve la evolución de la literatura y, en general, de la cultura literaria, para afirmar, en suma, la necesidad de la actualización mediante la reescritura de los grandes textos universales. La novela termina como empieza, con una referencia al mito de Orfeo y Eurídice, cuando Éthel, la Esmeralda nothombiana, le pide a Épiphane, el Quasimodo de Nothomb, que la mate, una vez que éste le había confesado su amor por ella:

> Il m’est donné d’être enfin seul avec ma bien-aimée. Je lui suis devenu indispensable : elle n’est vraiment rien sans moi. [...] Si Orphée avait été l’assassin d’Euridice, peut-être aurait-il réussi à la ramener des Enfers. Il n’y a pas d’amour impossible (*ATT*, 1997: 153).

En *Attentat* (1997), Nothomb cita, gracias a su personaje Épiphane, a Víctor Hugo, como ya hemos dicho, pero también “Epiphane reste tout au long du roman extrêmement érudit et

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

créatif, citant notamment les pontes Baudelaire, Nerval, Oscar Wilde, nous incitant ainsi l'assimiler à son auteur" (Constant, 2003: 935)[110], en otro orden de cosas, además, le da la vuelta al mito del Minotauro.

*Mercure* (1998) es una de las novelas que aparentemente no es autobiográfica, con un fuerte carácter intertextual, dado que hace referencia a varios autores y obras célebres, en la que hay citas e incluso largos comentarios metatextuales (Hajdú, 2003) de obras como: *Tío Vania* (Anton Tschechow, 1869), *El conde de Montecristo* (Alexandre Dumas, 1844-1846), *Carmilla* (Sheridan Le Fanu, 1872) y, por supuesto, Sthendal, el autor que se halla más presente en esta obra, con la novela *La Cartuja de Parma* (Stendhal, 1839). Todas ellas son transformadas y Nothomb les da su sello personal.

> — Il paraît que vous possédez une grande bibliothèque.
>
> — Que désirez-vous lire ?
>
> — « La Chartreuse de Parme »
>
> — Savez-vous que Stendhal a dit : « Le roman est un miroir que l'on promène le long du chemin » ?
>
> — C'est bien le seul genre de miroir auquel votre pupille a droit.
>
> — Il n'en existe pas de meilleur (*MR*, 1998: 84).

La frase de Stendhal que acabamos de citar, referida a la metáfora del espejo en su obra *Le rouge et le noir* (1831): "Le roman est un miroir que l'on promène le long du chemin"[111], funciona como un concepto meta-poético de la obra de Nothomb, con el que pone de relieve una vez más la importancia de la lectura y la literatura para ella, espejo y reflejo de sí misma.

[110] Épiphane se mantiene extremadamente erudito y creativo a lo largo de la novela, citando a Baudelaire, Nerval, Oscar Wilde, entre otros, lo que nos incita a asimilarlo a su autora.
[111] La novela es un espejo que paseamos a lo largo del camino.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Aparte de los múltiples significados del nombre que da título a la novela *Mercure*: nombre de un planeta, del elemento químico, del mensajero de los dioses, del dios de los ladrones y de los mercaderes (*Dictionnaire Littré en ligne*, s.p.), personificados en el personaje de Françoise, la protagonista de la novela, el universo nothombiano ofrece en esta novela muchos otros juegos de palabras que funcionan como alusiones intertextuales: Omer Loncours alude no solo al agua (*la mer*) y a la madre (*la mère)* sino, al mismo tiempo, a Homero y a Ulises, que solo pudo sobrevivir con la ayuda de artimañas, del mismo modo que la heroína.

Las apariencias que se nos ofrecen en la novela *Mercure* (1998) son siempre engañosas, como en muchos de los textos de Amélie Nothomb, quien plantea al lector un verdadero rompecabezas detectivesco basado en alusiones y suposiciones al estilo de Umberto Eco. Al utilizar la deconstrucción, concepto postmoderno, la autora relativiza el primer final. Al acabar la novela *Mercure* (1998), el lector se encuentra con la "Nota del autor" en la que se le comunica que la novela tiene dos finales y el segundo se desarrolla en las quince páginas siguientes. Para suavizar la confusión que este segundo final provoca en el lector y su implicación en el proceso de creación del texto, Nothomb se disculpa con la frase: "Ce n'était pas délibéré de ma part" (*MR*, 1998: 171)[112]. La autora admite haber "ressenti l'impérieuse nécessité d'écrire un autre dénouement" (p. 205)[113] y construye ese segundo final: Omer se suicida, para lo que elige, como una Ofelia masculina, la muerte en el agua; Françoise, la buena samaritana, toma su lugar y deviene el ángel caído convirtiéndose en carcelera de Hazel.

*Pétronille* (2014) es otro ejemplo de intertextualidad en la obra de Nothomb. En el primer capítulo de la novela, la narradora se compara con Ulises y lo hace gracias a varios episodios de la *Odisea* de Homero. Después de acabar una botella de champán Veuve-

[112] No fue algo deliberado por mi parte.
[113] Sentido la imperiosa necesidad de escribir otro final.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Clicquot y de recibir “el espíritu del champán” “como un invitado distinguido” (*PT*, 2014: 12), se hunde en un estado comatoso al que se refiere como “un naufragio” (*PT*, 2014: 12), pero que percibe como “una gracia” en el sentido espiritual (*PT*, 2014: 12). La descripción conduce al lector a comparar esta situación con la de Ulises frente a las sirenas, cuando, siguiendo el consejo de Circe, ordenó a sus hombres que se tapasen los oídos con cera, mientras que él se ató al mástil de su barco para poder disfrutar del canto de las sirenas sin correr peligro. Nothomb ofrece una reescritura del mito bastante breve pero audaz y significativa al crear una nueva situación en la que Ulises habría tenido la imprudencia de no atarse al mástil y se habría dejado llevar al fondo del mar atraído por el canto de las sirenas, por lo que habría accedido, como ella, a la “gracia” divina: “El canto de las Sirenas significa arriesgarse a escuchar un canto de una belleza tan grande que, tal vez, se descubra por fin la verdad” (Amanieux, 2021: s.p.). El último párrafo de la novela sugiere también la reescritura del pasaje de la cabeza y la lira de Orfeo, que siguen cantando y tocando después de su muerte, lo que se interpreta también como una forma de “gracia” o de revelación mística.

*Robert des noms propres* (2002) es una novela autobiográfica sobre la cantante y amiga íntima de Nothomb, en la que la autora presta una atención especial a los juegos autobiográficos y lingüísticos. Nothomb se inspiró de la canción Maman de Robert, afirmándo que la novela es una especie de comentario sobre las canciones de Robert. La cantante Robert, en una entrevista concedida al bloguero Flavia da Costa para su canal de Youtube, alude incluso a la mezcla de géneros:

> Chaque élément est vrai. Je ne vais pas rentrer dans le détail. Je crois qu'Amélie a eu ce génie de prendre ce que je lui avais dit, de ne jamais m'appeler, de mettre le tout dans un shaker, de secouer et de le balancer sur

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> ces pages. Le résultat n'est dès lors pas une simple biographie mais pas non plus un roman vraiment roman (Flavia da costa, 2010: 00:2:15)[114].

En cuanto a la novela *Journal d'Hirondelle* (2006), en el fragmento que citamos a continuación: "Assis sur la tombe de Nerval, je restai prostré longuement, j'étais le Ténébreux, le Veuf, l'inconsolé, j'avais deux fois perdant traversé 1'Acheron, mon revolver constellé portait le soleil noir de la mélancolie" (*JH*, 2006: 97), hemos hallado una referencia clara a los versos del conocido soneto de Gérard de Nerval *El desdichado*, si bien, se ha operado en ellos, como ya hemos visto en casos anteriores, la deconstrucción y la adaptación a una situación contemporánea, que, en este caso, lo aleja del triunfo, invierte completamente su situación:

> Je suis le Ténébreux, – le Veuf, – l'Inconsolé,
> Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie :
> Ma seule Etoile est morte, – et mon luth constellé
> Porte le Soleil noir de la Mélancolie.
> [...]
>
> Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron :
> Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
> Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée.
>
> Gérard de Nerval, *Les Chimères* (1854).

### 2.2.4.4 Reescritura

Hemos mencionado más arriba la presencia en la obra de Nothomb de los mitos. Al reescribirlos, los invierte, construye con ellos un nuevo relato, los dota de un nuevo

[114] Todos los elementos son verdaderos. No entraré en detalles. Creo que Amélie tuvo la genialidad de coger lo que le dije, de no llamarme nunca, de meterlo todo en una coctelera, de agitarlo y lanzarlo a esas páginas. El resultado no es, pues, una simple biografía, pero tampoco una verdadera novela.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

significado y reevalúa los personajes, universalmente conocidos. Nos atreveríamos a afirmar que pone la mitología a su servicio, como el resto de la literatura de la que se nutre.

En la reescritura de *Barbe bleue* (2012) y *Riquet à la houppe* (2018), la escritora, a pesar de conservar los títulos originales, retoma los cuentos de Perrault y empodera a los personajes femeninos, con lo que dejan de ser mujeres sumisas y se sirven de la astucia y la inteligencia: "Dans *Barbe Bleue* de Perrault, la sottise des femmes m'agace. [...] Aujourd'hui, les femmes sont au moins aussi fortes que les hommes et peuvent se sauver sans eux" (*BB*, 2018: s.p.). Por otro lado, la escritora propone al lector la descodificación de los modos en que se puede sobrevivir a la espiral amorosa y a una sociedad hostil. En *Frappe-toi le coeur* (2017) la figura de la *mater dolorosa* es sustituida por la de *filia dolorosa*, lo que le permite abordar desde otra perspectiva el tema de la ausencia de amor, en este caso materno.

Hemos mostrado hasta qué punto Nothomb aplica el principio lúdico del postmodernismo y juega con los géneros y las formas de sus novelas, hace mutar el contenido de las obras en las que se apoya en su escritura y las actualiza gracias a la intertextualidad y la reescritura. Nos parece interesante en este contexto la afirmación de Oberhuber (2004: 117) sobre la técnica de Nothomb en la reescritura:

> Nothomb insère dans ses récits des fragments de contes de fées, puis les masque et les détourne ; elle reprend les grands mythes et leurs figures symboliques, puis les recontextualise et les parodie ; elle transpose à l'époque contemporaine le récit fondateur de la civilisation judéo-chrétienne, la Genèse, ensuite la féminise et la place dans un contexte interculturel[115].

[115] Nothomb inserta fragmentos de cuentos de hadas en sus historias, luego los enmascara y los distorsiona; toma los grandes mitos y sus figuras simbólicas, luego los recontextualiza y los parodia; traslada la historia fundacional de la civilización judeocristiana, el Génesis, a la época contemporánea, luego la feminiza y la sitúa en un contexto intercultural.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En su novela *Soif* (2019), la reescritura de la crucifixión de Jesús, Nothomb crea un nuevo relato, en el que recurre a la ucronía, que tiene como principio la reescritura de la historia a partir de la modificación de un acontecimiento del pasado. El término 'ucronía' fue creado en 1857 por Charles Renouvier, mediante la simbiosis de *utopia* y *cronos*, de modo que, etimológicamente, la palabra hace referencia a un "no-tiempo", dicho de otro modo, a un tiempo que no existe, de modo que el autor de un relato basado en la ucronía "écrit l'histoire, non telle qu'elle fut, mais telle qu'elle aurait pu être, à ce qu'il croit" (Renouvier, 1901: 2)[116]. *SF* (2019) es un claro ejemplo de ucronía, en este caso, el relato está escrito en primera persona. En el monólogo interior de Cristo en la noche previa a su crucifixión, el lector descubre sus pensamientos sobre el padre, el cuerpo, la fe y la muerte y también sus reflexiones sobre los sentimientos humanos como el amor, el sufrimiento, la esperanza o la ingratitud. De nuevo detectamos la amalgama de los conceptos mediante la reescritura de una historia conocida y reconocida por el lector. En este sentido, Nothomb aplica el concepto postmoderno de juego a su texto y reelabora los códigos de la narración, a la vez que transforma el hipotexto gracias a la ucronía.

Debemos mencionar que Nothomb es habitualmente bastante criticada por sus destructivas reescrituras de los textos de referencia universal. Así, por ejemplo, Isabelle Constant afirma, en su artículo "Construction hypertextuelle: Attentat d'Amélie Nothomb", que la escritora belga "maltrata" sus fuentes de inspiración y que "elle cite pour subvertir et ridiculiser les mythes hugoliens" (Constant, 2003: 936)[117]. No estamos de acuerdo con esta opinión, ya que en ninguna de las obras analizadas hemos detectado este cuestionamiento por parte de la escritora, más bien, creemos que se sirve de ellos para actualizarlos, para hacerlos acordes con nuestra época y forma de sociedad, con lo que los renueva en la memoria.

[116] Escribe la historia, no como fue, sino como podría haber sido en su opinión.
[117] Ella cita para subvertir y ridiculizar los mitos hugolianos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

### 2.2.4.5 El humor y la ironía

En el panteón de los grandes ironistas francófonos, entre otros Echenoz, Toussaint, Chevillard, Gailly, Oster, Darrieussecq, Redonnet, Houellebecq, Céline, Bernanos, Pinget o Michon, Amélie Nothomb ocupa un lugar bien merecido, dado que la autora consigue hacernos reír con situaciones dramáticas e insólitas gracias a un humor particular y acentúa lo absurdo de la vida cotidiana de los personajes. La ironía despiadada es otra característica postmoderna presente en su escritura.

Al analizar el conjunto de sus novelas, destacamos que los efectos del lenguaje de Nothomb producen en cada ocasión un estilo muy diverso, que muchas veces se define como un estilo cómico, irónico, sarcástico o crítico. "Le rire - ou le sourire - naît d'une contradiction, d'une situation qui crée un écart soudain par rapport à ce qui est attendu" (Narjoux, 2004: 73)[118].

Hemos estudiado con anterioridad la conexión entre la creatividad y el estado de ánimo positivo, a partir de esta relación, hemos clasificado los factores que estimulan la creatividad literaria, entre los que consideramos como más importantes los siguientes:

- la apertura mental que permite incorporar elementos originales en la obra;
- la tolerancia a la ambigüedad, que consiste en eliminar la rigidez mental, evitar reproducir los patrones creativos ya establecidos, lo que facilita la exploración de conceptos y tramas menos convencionales y fomenta la innovación literaria;
- la resiliencia creativa que se traduce en la capacidad de superar bloqueos creativos en el proceso de escritura y de gestionar la autocrítica y las críticas recibidas, con lo que evita el autocastigo;

[118] La risa, o la sonrisa, nace de una contradicción, de una situación que crea una desviación repentina de lo esperado.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- la flexibilidad cognitiva que fomenta la innovación literaria y evita la rigidez creativa;
- la visualización creativa, concebida como la capacidad de conceptualizar mundos ficticios de manera intensa, construir universos únicos y convincentes;
- la risa creativa, concepto que hemos creado a partir de la observación de la obra de Nothomb, inexistente en la literatura anterior sobre el humor y la risa en la creación literaria, si bien, hemos encontrado esta idea referida a la gestión interna de organizaciones y la actividad empresarial (Marcié, 2021; Eliav y Bear, 2017) o bien en algunas propuestas sobre adquisición de competencias en diversos ámbitos de la enseñanza-aprendizaje (Chen, Chen y Roberts, 2019; Joly, 2021). En el ámbito literario, partimos de la idea de que el humor actúa no solamente como defensa psicológica, sino como catalizador para movilizar y potenciar el desarrollo de la creatividad literaria.

Muchos de los estudios sobre la obra de Nothomb coinciden en que el humor, la ironía y la autoironía son elementos característicos de su estilo. En nuestro estudio exhaustivo de la obra y de la vida de Nothomb, hemos llegado a la conclusión de que la risa desempeña un papel crucial como mecanismo de defensa psicológica que impulsó su genio literario en los momentos de estrés o de depresión. Así, al considerar la risa como un componente esencial en el proceso creativo de Nothomb, emerge el concepto de "risa creativa" como un fenómeno que va más allá de la mera expresión de alegría. La risa creativa se convierte en un vehículo que impulsa la mente de la escritora hacia perspectivas novedosas, desbloqueando la inventiva y permitiendo la exploración de ideas innovadoras. En este contexto, consideramos que la risa creativa se erige como un elemento central en la génesis de la genialidad literaria de Nothomb, que pone de relieve su capacidad para transformar experiencias traumáticas en escenas humorísticas, en las que utiliza el sarcasmo, la ironía o la autoironía, métodos habituales, pero que logran convertir sus textos en obras

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

literarias que salen de los ámbitos trillados. Además, la risa creativa de Nothomb se convierte en un puente entre la expresión emocional de los personajes y la construcción de la trama de las novelas.

En este sentido, consideramos la risa creativa como un concepto definitorio para la novela *Une forme de vie* (2010) dada su maestría para crear situaciones cómicas, diálogos ingeniosos, juegos de palabras y situaciones humorísticas y sarcásticas que van más allá de los clichés y estereotipos habituales, elementos que confieren al estilo de Nothomb frescura, originalidad y la habilidad para sorprender al lector con un enfoque humorístico único. En *Une forme de vie* (2010) el sarcasmo sirve de detonante para una relación epistolar entre la narradora y el personaje. La correspondencia entre estos dos personajes no empieza bien, porque la escritora le regala a Melvin sus novelas y su respuesta no es la que esperaba:

> — Que voulez-vous que j'en fasse ?
>
> — Peut-être rééquilibrer un meuble ou soulever une chaise. Ou les donner à un ami qui a appris à lire (*FV*, 2010: 5).

En nuestra imaginación, cuando nos referimos a un soldado americano, debido a los estereotipos consagrado por la cinematografía de Hollywood, surge la figura de un hombre musculoso dispuesto a dar la vida por su país. Pero la imagen de Melvin, el soldado recreado por Nothomb, plantea algunas dudas desde el principio, lo que hace que el lector se pregunte si la autora intenta burlarse del ejército estadounidense al describir a ese hombre grotesco y monstruoso y su enfermedad: la obesidad. Así, para conseguir el efecto cómico-irónico, Nothomb utiliza la imagen contraria a aquella a la que está acostumbrado el público actual.

En la novela *Barbe bleue* (2012), el personaje de Saturnine es humorístico, algunas de sus ocurrencias hacen reír a Elemirio en diversas fases del relato: "— Le pronostic est imparable : après moi, votre colocataire s'appellera Margarine et vous dessinerez pour elle un manchon de pure graisse" (*BB*, 2012: 63). Saturnine se burla de los apodos que pone el

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

casero a sus compañeras de piso, apodos que terminan todos en “ine”, que a ella le parecen menos graciosos que reductivos y denigrantes.

2.2.4.5.1 Humor negro

En *Métaphysique des tubes* (1998), Nothomb ha añadido un grado de humor que a veces provoca malestar y que se traduce, en ocasiones, en una reacción de risa. El humor negro en la escritura de Nothomb es una forma muy particular de lo cómico y a la vez un mecanismo de defensa, componente esencial del ser humano en la época actual:

— Quand on beaucoup vécu, on est fatigué. Mourir, pour un vieux, c’est comme aller se coucher. C’est bien.

— Et mourir quand on n’est pas vieux ?

— Ça, je ne sais pas pourquoi c’est possible (*MT*, 1998: 49).

La muerte de la abuela es un acontecimiento que la niña no entendía, algo lógico para alguien de su edad. Pero las respuestas de la gobernanta escandalizan al lector. Reírse de la muerte es absurdo y cruel. Pero lo peor es cuando Nishio-San compara morir con irse a la cama. La gobernanta se olvidó de señalar que, a diferencia del sueño, no hay un despertar después de la muerte.

Losco-Lena (2011: s. p.) afirma que:

> L’effroi face au réel, la conscience tragique de la fragilité de la vie et l’accablement face au malheur ont traversé les siècles et posent toujours la même question de la pertinence du rire humain dans un monde de souffrances, quelles que soient les formes que prennent celles-ci[119].

[119] El miedo a la realidad, la trágica conciencia de la fragilidad de la vida y el agobio de la desgracia han atravesado los siglos y siguen planteando la misma pregunta sobre la pertinencia de la risa humana en un mundo de sufrimiento, sea cual sea la forma que adopte.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El humor negro es particularmente evidente en la narración de *Sabotage amoureux* (1993). Agrupados en el gueto chino de San Li Tun, Amélie y los niños de las demás familias tienen como principal ocupación la recreación de la Segunda Guerra Mundial, una guerra en la que lucharán durante tres años. Las descripciones que hace la narradora de esta guerra, teñidas de humor negro y en su mayoría hilarantes, convierten toda la seriedad de la violencia bélica en violencia de risa, como vemos en este fragmento que describe el maltrato a los rehenes de guerra:

> Nous nous disions que nous étions immondes. C'était grandiose. [...] Nous commencions par nous livrer, en présence de la victime, à une orgie intellectuelle concernant son sort. [...] La litote était en dessous de notre dignité :
>
> — On lui coupera le ... et les ... servait de classique exorde à notre empilage verbal. [...]
>
> — Avec le couteau de cuisine de monsieur Chang.
>
> — Non : avec le rasoir de monsieur Ziegler.
>
> — Et on les lui fera bouffer, tranchait un pragmatique qui trouvait secondaires ces compléments circonstanciels.
>
> — Avec son ... et son ... comme assaisonnement.
>
> — Très lentement, reprenait un amateur d'adverbes (*SA*, 1993: 25-27).

En este caso, aunque los castigos, las amenazas y la intimidación deberían evocar el miedo, se convierten, por un grotesco exceso de insultos, también por los incisos irónicos de la narradora, en una enorme bufonada.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

#### 2.2.4.5.2 La ironía

La ironía en la obra de Nothomb es, ante todo, una estrategia argumentativa, ya que la escritora crea una relación de complicidad y empuja al lector a leer las pistas para encontrar lo que se oculta en la novela. De este modo, en la novela de autoficción *Métaphysique de tubes* (2000), la ironía se pone de manifiesto por una lógica absurda cuando su protagonista se da cuenta de que no tiene poderes sobrehumanos y de que no es Dios. Así, la narradora afirma irónicamente: "On essaiera de te berner comme Dieu berne Job en lui 'rendant' une autre femme, une autre demeure et d'autre enfant. Hélas, tu ne seras pas assez bête pour être dupe" (*MT*, 2000: 124).

Tara Collington, en su artículo "La 'escena' de la ironía en Amélie Nothomb" (2013), examina la tipología de este recurso en la obra de la autora y determina cuatro formas: verbal, situacional, intertextual y autorreferencial, a las que nosotras añadimos otra: la autoironía. Hemos de mencionar que, en las novelas de Nothomb, estas diferentes formas no se hallan estrictamente delimitadas, dado que la ironía verbal se une armónicamente con la ironía de situación, que, a su vez, se entrelaza con la ironía intertextual, la ironía autoreferencial y la autoironía.

##### 2.2.4.5.2.1 Ironía verbal

La primera novela publicada de Nothomb, *Hygiène de l'assassin* (1992), tuvo impacto precisamente por la ironía verbal del personaje principal, Prétextat Tach, cuyas réplicas dirigidas a los periodistas venidos a entrevistarle, "Je vous admire", "On ne peut rien vous cacher" (*HA*, 1992: 17-18), no disimulan para nada su desprecio hacia ellos ni su soberbia. Esta ironía es percibida por Nina, la periodista que consigue sacar la verdadera cara de Tach: "Ironisez tant qu'il vous plaira" (*HA*, 1992: 145-146).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Como hemos recogido en el apartado 1.1.3.2 a próposito de la teoría de Grice (1989) sobre el contenido antifrástico de la ironía, hemos detectado que Nothomb recurre con frecuencia a la antífrasis, un procedimiento esencial en sus novelas. La autora lo muestra muy bien en el episodio de *Métaphysique des tubes* (1998), en el que, durante un paseo por su barrio en época de lluvias, su padre cae dentro de una alcantarilla. Se trata de juzgar un fenómeno de forma opuesta a lo que cabría esperar en el momento cuando la niña regresaba a casa en busca de ayuda: "En chemin, je m'arrêtai, frappée par une évidence : et si c'était ça, le métier de mon père ? Mais oui, bien sûr ! Consul, ça voulait dire égoutier" (*MT,* 1998: 104). Las deducciones de la protagonista son inesperadas para el lector, lo que para ella es evidente no está más que en su imaginación infantil.

En la novela *Les Catalinaires* (1995) la ironía antifrástica se convierte en un escudo de defensa para Émile y Juliette ante su vecino M. Bernardin. Así, la ironía se manifiesta en su integridad y totalidad, es utilizada como recurso para mostrar el disgusto de la pareja tras las continuas visitas de M. Bernardin y hacerle entender que su presencia no es deseada, como muestra este extracto:

> À 4 heures de l'après-midi, on frappa à la porte. J'allai ouvrir, le sourire aux lèvres. Nous avions décidé de l'accueillir avec toute la dérision qu'il méritait.
>
> — Oh ! Quelle surprise ! m'exclamai-je en découvrant notre tortionnaire.
>
> Il entra, l'air bougon, et me donna son manteau. Extatique, je continuai :
>
> — Juliette, tu ne devineras jamais qui est là !
>
> — Qui est-ce ? demanda-t-elle du haut de l'escalier.
>
> — C'est cet excellent Palamède Bernardin ! Notre charmant voisin ! (*LC,* 1995: 46-47).

Como puede verse en este ejemplo, la ironía adopta a veces una forma que expresa una cortesía muy evidente. El vecino no sabe interpretarla como falsa. Estas dos afirmaciones

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

significan justo lo contrario: no es una sorpresa, porque Palamède entra en su casa todos los días a la misma hora; y Palamède no es "excelente" ni "encantador". Émile pretende ser irónico o sarcástico, pero solo lo entiende su esposa Juliette:

> — [Juliette] Par exemple, on pourrait dire que le docteur n'est pas un animal à plumes !
>
> — [Émile] En effet. Et il n'est pas un emmerdeur, ni un rustre, ni un idiot.
>
> […] En revanche, le visage de notre hôte n'afficha rien. Au moment où j'avais prononcé ma dernière réplique, j'avais observé ses traits avec attention. Rien. Pas le plus furtif éclair dans son regard (*LC*, 1995: 52-53).

Palamède ni se inmuta y podemos deducir que interpreta los insultos a su manera, como si su significado no fuera negativo.

Para hacer sonreír al lector al tiempo que evoca una masacre por venir, Nothomb emplea en la novela *Voyage d'hiver* (2009) diversos recursos léxicos y estilísticos: minimiza los hechos en el momento de hablar de "intervención" (p. 117) en relación con la masacre; recurre a la erudición cuando traduce la célebre expresión latina *morituri te salutant* y la atribuye sarcásticamente a los azafatos que saludan al piloto, que encarna al futuro asesino múltiple; ironiza en la frase en la que proclama que "[F]aire le mal est à la portée du premier venu ; il suffit de dire merci à ceux qui vous y aident" (p. 110)[120]; utiliza con frecuencia el juego de palabras perteneciente al campo semántico de la aviación: el sustantivo "aterrizaje" (p. 104) alude al olvido por la mañana de los propósitos hechos la víspera, mientras que el verbo "aterrizar" (p. 107) se refiere a la vuelta atrás tras la alucinación; describe la falta de apetito de Zoïle en los siguientes términos: "difficile d'avaler quand on a un avion dans le

[120] [E]l fracaso está al alcance del primero que llega; basta con dar las gracias a quien te ayuda.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ventre" (p. 108)[121]; por último, cuando el héroe termina las sesiones de simulación de vuelo, tiene "L'impression d'être à la hauteur" (p. 110)[122].

En la obra de Nothomb es fundamental la capacidad de interpretar los mensajes irónicos de la autora tanto por parte los personajes dentro de la historia como por parte de los lectores. Así, en la novela *Une forme de vie* (2009), Melvin se muestra incapaz de detectar la ironía en las cartas de Amélie y toma sus palabras al pie de la letra: "Grâce à votre dernière lettre, vous m'avez aidé à trouver un sens à mon existence. Il me semble que ce devrait être le but de tout écrivain" (*FV*, 2009: 79). En esta situación, a la narradora no le queda otra opción que confesar la verdadera naturaleza de su carta anterior: "Si je n'avais certes pas écrit mon précédent courrier avec cynisme, je me rappelais néanmoins son ironie. Celle-ci n'avait visiblement pas été captée par le soldat. Malaise" (Nothomb, 2009: 79).

2.2.4.5.2.2 Ironía situacional

*Stupeur et tremblements* (1991) es un ejemplo brillante de ironía situacional. Relato humorístico de la estancia de un año de Amélie-San en la empresa japonesa Yumimoto, es una epopeya desafortunada que tiende a describir un pasado tormentoso recurriendo a la ironía, ya que la protagonista desciende en la escala promocional hasta convertirse en limpiadora de retretes.

Nothomb, para tratar el tema de la integración en una estructura jerárquica que cubre el mundo laboral japonés y poner de relieve la rigidez de un sistema impuesto que acaba con cualquier tipo de creatividad, utiliza el tipo de ironía calificado como: "« Ironie du sort » ou « ironie de situation » où la contradiction n'apparaît pas dans le langage, mais dans le décalage entre certaines espérances et une réalité décevante" (Dancausa, 2011: 6)[123].

[121] Difícil tragar cuando se tiene un avión en la barriga.
[122] La impresión de estar a la altura.
[123] "Ironía del destino" o "ironía de situación", en la que la contradicción no aparece en el lenguaje, sino en la brecha entre ciertas expectativas y una realidad decepcionante.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La ironía se hace más conmovedora cuando describe los trabajos degradantes y humillantes que realiza durante su estancia en la empresa, con gran humor y autodesprecio. Amélie-San se encarga de servir bebidas a una delegación de otra empresa, mientras habla en japonés: "Vous avez créé une ambiance exécrable dans la réunion de ce matin : comment nos partenaires auraient-ils pu se sentir en confiance avec une Blanche qui comprenait leur langue ? À partir de maintenant, vous ne parlez plus japonais" (*ST*, 1999: 20-21). Es absurdo, pero se le prohíbe volver a hablar en su segundo idioma y la protagonista intenta hacer ver a el señor Saito la extrañeza de la situación: "Vous ne connaissez plus le japonais. C'est clair ? — Enfin, c'est pour ma connaissance de votre langue que Yumimoto m'a engagée !" (*ST*, 1999: 21). No obstante, el señor Saito no capta la ironía de la situación: "Cela m'est égal. Je vous donne l'ordre de ne plus comprendre le japonais" (*ST*, 1999: 21).

Vemos que la escritora explota la ironía de forma expresiva para resumir la dinámica de las relaciones en el escenario jerárquico, como pone de relieve el siguiente pasaje:

> Par conséquent, je devais trouver un moyen d'obéir à l'ordre de monsieur Saito. Je sondai mon cerveau à la recherche d'une couche géologique propice à l'amnésie : y avait-il des oubliettes dans ma forteresse neuronale ? Hélas, l'édifice comportait des points forts et des points faibles, des échauguettes et des fissures, des trous et des douves, mais rien qui permît d'y ensevelir une langue que j'entendais parler sans cesse (*ST*, 1999: 23).

Ella misma inventa otra tarea en la empresa como "avanceuse-tourneuse de calendriers" (*ST*, 199: 30)[124], lo que provoca que sus compañeros recurran a la ironía verbal al preguntarle si no se cansa demasiado: "Ça va ? Vous ne vous fatiguez pas trop à cet épuisant exercice ?"

[124] Adelantadora de calendarios.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(*ST*, 1999: 31). Para responderles, Amélie recurre a su vez a la ironía: "C'est terrible. Je prends des vitamines" (*ST*, 1999: 31).

Según Nancy Walker, la ironía "requiere una inteligencia no sentimental y un ingenio valiente, cualidades difícilmente compatibles con las expectativas tradicionales para las mujeres" (Walker, 1990: 27)[125]. Así, el proceso de ironía exige asumir una actitud plena en la que se dejarán de lado los sentimientos, tarea que no es tan sencilla para una mujer que se enfrenta a una realidad negativa, dada la educación patriarcal.

La ironía situacional en la novela *Métaphysique des tubes* (1998) está muy presente en el carácter repetitivo de ciertos acontecimientos o acciones que dan la impresión de *déjà vu* en el lector. Nothomb retoma el acontecimiento del nacimiento de su protagonista y nos ofrece tres nacimientos. Podemos distinguir el primer parto tras nueve meses de embarazo; el segundo nacimiento es el despertar de la niña tras dos años de vida vegetativa; finalmente, el tercer nacimiento, dos años y medio después del primero, cuando la niña ha tomado conciencia del mundo y, especialmente, de su existencia y de su propio yo. La autora presenta los tres nacimientos de la niña y al mismo tiempo las tres madres (madre biológica, madre metafísica y madre protectora).

A veces Nothomb ironiza sobre la situación escribiendo con cierta distancia. Esta ironía sirve para crear una especie de desacuerdo, una oposición de ideas. Así, en *Hygiène de l'assasin* (1992), Tach, famoso escritor que asesinó en su juventud a su prima, es asesinado a su vez por Nina, una joven periodista. En *Les Catalinaires* (1995), el hecho de que Émile y Juliette, que buscan la soledad a dos y viven aislados en el campo, sean visitados diariamente por su molesto y taciturno vecino. El feo protagonista Epiphane Ottos en la novela *Attentat* (1997) es un modelo de renombre. En la misma línea, Déodat, el personaje jorobado y poco atractivo de la novela *Riquet à la houppe* (2016), es deseado por todas las

[125] Requires an unsentimental intelligence and a courageous wit, qualities not easily compatible with the traditional expectations for women.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mujeres que lo conocen. En *Antichrista* (2003), Blanche se venga de las humillaciones públicas que le inflige su falsa amiga Christa gracias a un beso que le da a ésta delante de todos sus compañeros. En *Ni d'Ève ni d'Adam* (2007), la familia del novio japonés de la narradora se siente ofendida por el dominio perfecto de la lengua, lo que suele ser totalmente al revés, pues el esfuerzo se premia. Otra escena de *Ni d'Ève ni d'Adam* (2007) también puede ilustrar la ironía situacional, se trata de la escena de la asistencia de la protagonista a una cena a la que su prometido invita a unos amigos durante la que él la deja sola con ellos al estar ocupado en la cocina. Los invitados callan, a pesar de los desesperados esfuerzos de Amélie por iniciar y mantener la conversación, el hielo no se rompe, así que, incapaz de soportar el silencio y animada por su "público", da una auténtica conferencia sobre las cervezas belgas, solo para darse cuenta de que los demás invitados la han confundido con una persona que se dedica a animar las conversaciones (*NENA*, 2007: 109).

En *Biographie de la faim* (2004), Nothomb no duda en ironizar sobre uno de los tópicos de la cultura occidental: el patriotismo estadounidense. En el siguiente fragmento, la narradora relata su estancia en un campamento "cien por cien estadounidense":

> La journée commençait forcément par la chose la plus grotesque de l'univers : le salut au drapeau. [...] La prière montait alors de la centaine de poitrines présentes :
>
> — To the flag of the United States of America, one nation, one ...
>
> Ce blabla patriotique, dans lequel les majuscules étaient audibles, se perdait dans un brouhaha plein de ferveur. André, Juliette et moi n'en revenions pas de tant de bêtise : nous n'étions pas à New York, nous étions dans la forêt américaine, on y cultivait les vraies valeurs — c'était à se tordre de rire tant c'était niais. Mon frère, ma sœur et moi psalmodions en cachette d'autres paroles.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— To the corn flakes of the United States of America, one ketchup, one ...

(*BF*, 2004: 110-111).

La ironía situacional no ataca la idea de nación de los estadounidenses, sino la seriedad del ceremonial en general, una situación que mina en el texto mediante un menosprecio grotesco y paródico.

2.2.4.5.2.3 Ironía intertextual

En muchas de las obras de Nothomb, algunas señales de humor son explícitas en el texto y facilitan la tarea del lector, que se ve en apuros si no comparte el mismo sistema de valores con el narrador humorístico, o bien, incluso, por la incomprensión entre los personajes del relato, como en el caso de los dos protagonistas de *Barbe bleue* (2012): "Tout le monde ne peut pas venir de la nation du tribunal de la Sainte Inquisition. — C'est vrai, dit-il sans percevoir l'ironie…" (*BB*, 2012: 29).

En *Métaphysique des tubes* (2000), la autora, aparte de escribir con una nota de ironía y sarcasmo, parodia algunas grandes obras o simplemente citas célebres, por ejemplo, la famosa cita de William Shakespeare "ser o no ser: esa es la cuestión". La autora toma la frase y la modifica para que sirva a su obra y a su personaje, sumido en un estado vegetativo. A este respecto la autora expresa: "manger ou ne pas manger, boire ou ne pas boire, cela lui était égal : être ou ne pas être, telle n'était pas la question" (*MT*, 2000: 11)[126].

Amélie Nothomb va aún más lejos en la parodia de las grandes narraciones, como la Biblia. En *Métaphysique des tubes* (2000), la escritora muestra su fascinación por los mitos fundadores y teje una red mítica tomando prestadas referencias bíblicas. La novela empieza con la siguiente frase: "au commencement il n'y avait rien" (*MT*, 2000: 5)[127]. Esta frase recuerda el comienzo del Evangelio según San Juan: "en el principio era el Verbo. Y el

[126] Comer o no comer, beber o no beber, no le importaba: ser o no ser, ésa no era la cuestión
[127] Al principio no había nada.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Verbo estaba con Dios". Nothomb sustituye el Verbo por la nada, por el vacío, de modo que parece presentar una antítesis de la palabra divina con el propósito de crear un propio universo.

La intertextualidad en la obra de Amélie Nothomb ha sido tratada con más detalles en el subcapítulo 1.2.2 de este trabajo. Lo que queremos destacar es que, independientemente de la referencia literaria que la escritora utiliza, la Biblia o los mitos de Orfeo y Eurídice, los cuentos de Charles Perrault o Hugo, Stendhal, Sade, Baudelaire, Pasternak, Nothomb lleva la intertextualidad al extremo y, en casi todos los casos que hemos analizado, recoge de forma irónica su fuente: "la parodie chez Nothomb repose en fait sur l'ironie intertextuelle : les ouvrages canoniques sont évoqués de façon railleuse afin de les déstabiliser et de remettre en question les idées reçues" (Collington, 2013: 92)[128]. Así, en su novela *Stupeur et tremblement* (1999) Nothomb indica de forma explícita la referencia intertextual:

> Dans l'ancien protocole impérial nippon, il est stipulé que l'on s'adressera à l'Empereur avec "stupeur et tremblements". J'ai toujours adoré cette formule qui correspond si bien au jeu des acteurs dans les films samouraïs, quand ils s'adressent à leur chef, la voix traumatisée par un respect surhumain. [...] Je pris donc le masque de la stupeur et je commençai à trembler (1999: 172).

La ironía intertextual está determinada por el hecho de que la gloriosa tarea de servir al emperador es sustituida por la sumisión y humillación de la protagonista, de origen europeo, a unas exigencias ridículas y absurdas de sus jefes japoneses.

[128] De hecho, la parodia de Nothomb se basa en la ironía intertextual: se evocan burlonamente las obras canónicas para desestabilizarlas y cuestionar las ideas recibidas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.2.4.5.2.4 Autoironía

La autoironía se aprecia en la exageración caricaturesca y cínica de la protagonista de la novela autobiográfica *Métaphysique des tubes* (1998), que se describe a sí misma como:

> L'eau, c'était moi. Ce n'était pas pour rien que mon prénom, en japonais, comportait la pluie. A son image, je me sentais précieuse et dangereuse, inoffensive et mortelle, silencieuse et tumultueuse, haïssable et joyeuse, douce et corrosive, anodine et rare, pure et saisissante, insidieuse et patiente, musical et cacophonique mais au-delà de tout, avant d'être quoi que ce fût d'autre, je me sentais invulnérable (*MT*, 1998: 109).

Nothomb no duda en recurrir a la autoironía para parodiar su propia existencia gracias a los mitos fundadores y las referencias bíblicas. Tomemos por ejemplo el episodio del primer ahogamiento de la heroína, que fue por supuesto accidental e involuntario; la narradora no duda en compararse con Jesús y en recordar las similitudes que surgen del incidente de su ahogamiento, cuando se creyó capaz de caminar sobre las aguas de la piscina igual que Jesús caminó sobre el mar de Galilea: "Le christ marchait sur les eaux ; moi je faisais monter le sol marin. A chacun ses miracles" (*MT*, 1998: 67)[129].

Un ejemplo brillante de la autoironía verbal y situacional es la novela autobiográfica *Stupeur et tremblements* (1999), de la que ya hemos hablado con anterioridad a propósito de la construcción de la ironía. Después de una preparación universitaria, la narradora se encuentra en un trabajo lejos de sus aspiraciones en el que está realizando tareas sin sentido, situación descrita con una perfecta elegancia irónica que traslada su frustración: "j'avais trouvé ma vocation. Mon esprit s'épanouissait dans ce travail simple, utile, humain et

[129] Cristo caminó sobre las aguas; yo hice subir el fondo del mar. A cada cual sus milagros.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

propice à la contemplation. J'aurais aimé faire cela toute ma vie" (*ST*, 1999: 29)[130]. Nothomb recurre al intertexto bíblico para describir de forma autoirónica su caída profesional y social, pues, dado que no pudo ser ni Dios, ni Cristo, ni mártir, se resignó a trabajar de intérprete en una empresa japonesa:

> Quand j'étais petite, je voulais devenir Dieu. Le Dieu des chrétiens, avec un grand D. Vers l'âge de cinq ans, j'ai compris que mon ambition était irréalisable. Alors j'ai mis un peu d'eau dans mon vin et j'ai décidé de devenir le Christ. J'imaginais ma mort sur la croix devant l'humanité entière. À l'âge de sept ans, j'ai pris conscience que cela ne m'arriverait pas. J'ai résolu, plus modestement, de devenir martyre. Je me suis tenue à ce choix pendant de nombreuses années. Ça n'a pas marché non plus […] Il y a eu le Christ aux oliviers, moi je suis le Christ aux ordinateurs (*ST*, 1999: 83).

Al lanzarse a la autoironía, Amélie intenta provocar su aceptación por parte de sus compañeros japoneses, pero ellos participan activamente en la escena de la ironía verbal y de situación, de modo que lo único que consigue es reforzar la idea de rechazo hacia la "intrusa" belga.

2.2.4.5.2.5 Ironía autoreferencial

En las novelas como *Stupeur et tremblements* (1999)*, Hygiène de l'assasin* (1992)*, Antéchrista* (2003) y *Attentat* (1997), los intertextos bíblicos, mitológicos o clásicos preparan la escena para la ironía situacional y verbal, con las que muy frecuentemente ridiculiza al personaje al tiempo que la narradora llega a ser víctima de su propia narración: "Ne dites pas trop de mal de vous-même : on vous croirait" (*ST*, 1999: 181)[131].

[130] Había encontrado mi vocación. Mi espíritu floreció en este trabajo sencillo, útil, humano y contemplativo. Me hubiera gustado hacer esto toda mi vida.
[131] No hables demasiado mal de ti mismo, la gente te creerá.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En *Métaphysique des tubes* (2000), la ironía autoreferencial, engendrada por la autoironía y la ironía intertextual del discurso bíblico, en tercera persona a pesar de ser una novela autobiográfica, lleva a la metamorfosis del estatuto genérico del texto hasta el momento en que la niña prueba el chocolate y la narración vuelve a la primera persona: "Ce fut alors que je naquis, […], par la grâce du chocolat blanc" (*MT*, 2000: 30-31)[132].

En muchas de sus novelas, Nothomb cuestiona su autoridad y el estatus genérico de su obra casi al final del libro. En *Robert des noms propres* (2002) la escritora, en un giro sorprendente, entra en escena como personaje y, en lo que podríamos considerar una ironía de situación, en otro giro aún más sorprendente, es asesinada por Plectrude, la protagonista de la novela.

> Lorsque Nothomb apparaît dans ses propres ouvrages, son entrée dans la scène de l'ironie qu'elle crée à partir de l'interaction entre ironies verbale, situationnelle et intertextuelle engendre un autre type d'ironie, cette fois autoréférentielle, qui déstabilise les conventions génériques et remet en question l'autorité du discours auctorial (Collington, 2013: 98)[133].

Esta autorreferencia juega con la relación entre la autora y su obra, y cuestiona la identidad del autor en la narrativa.

[132] Fue entonces cuando nací, […], por la gracia del chocolate blanco.
[133] Cuando Nothomb aparece en sus propias obras, su entrada en la escena de la ironía, que crea a partir de la interacción entre ironías verbales, situacionales e intertextuales, genera otro tipo de ironía, esta vez autorreferencial, que desestabiliza las convenciones genéricas y desafía la autoridad del discurso auctorial.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

# 3 LA ESFERA AFECTIVA: EMOCIONALIDAD, EMOCIONES Y SENTIMIENTOS

> "Casi todo el mundo piensa que sabe qué es una emoción hasta que intenta definirla. En ese momento prácticamente nadie afirma poder entenderla" (Wenger, Jones y Jones, 1962: 3).

El estudio de las emociones en el lenguaje no se puede plantear sin estudiar de forma relativamente detallada las emociones independientemente de su acción en el ámbito lingüístico. Éstas representan un componente importante del complejo y, a menudo, lleno de contradicciones mundo mental interno de una persona. Desde la Antigüedad, el ser humano se ha dedicado a la comprensión y luego al estudio científico de la naturaleza y la esencia de lo mental, incluida la correlación entre lo racional y lo emocional (Yaroshevsky, 1966).

El análisis científico de la naturaleza y la esencia de lo mental, incluyendo la correlación de lo racional y lo emocional se ha realizado desde muy diferentes perspectivas, desde los trabajos de Aristóteles, quien estudia tanto su carácter psicológico como su aspecto ético y, por supuesto, sus aspectos retóricos. Los filósofos de la Antigüedad, Platón (427-347 a.C.) y, en particular, Aristóteles (384 - 322 a.C.), consideraban las emociones como una forma de conocer el mundo y las veían como el resultado de un acto psíquico, proprio del ser humano, que constituía el psiquismo. Para ambos filósofos las emociones se concebían desde la condición física. Así, ya en la Antigüedad, se consideraban un medio para predecir los estados del cuerpo. Sin embargo, en aquella época ese pronóstico se representaba de forma muy simplificada y no podía dar lugar a cambios. Pero las aportaciones de Platón y Aristóteles en el estudio de las emociones fueron muy importantes entonces, ya que realizaron una distinción entre la dimensión emocional y la dimensión cognitiva y determinaron la necesidad del conocimiento para el control de las emociones.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Mientras que el enfoque psicológico trata de comprender los orígenes y las razones de las emociones, el enfoque lingüístico permite estudiar sus manifestaciones.

En este trabajo, nuestra atención se centra en tres nociones pertenecientes a la esfera afectiva humana, a saber, el sentimiento amoroso, los celos y el odio. No obstante, para estudiar el funcionamiento y la verbalización de estas tres categorías, consideramos apropiado definir y describir junto a ellas otros conceptos potencialmente asociados, analizar los diversos enfoques para la clasificación de las emociones y sentimientos existentes en la psicología; también, elegir como base para la investigación lingüística posterior aquellos que permitan la correlación más clara entre los tipos de emociones y sentimientos identificados en las obras analizadas y los medios lingüísticos utilizados para su expresión.

## 3.1 Emociones. Definiciones, clasificaciones y perspectivas

La emoción se asocia a menudo con la idea de movimiento, como la exteriorización de un sentimiento, aunque recientemente el sentido ha evolucionado y expresa un estado psíquico. Según el diccionario *Grand Robert*, el término designa:

> État de conscience complexe, généralement brusque et momentané, accompagné de troubles psychologiques (pâleur ou rougissement, accélération du pouls, palpitations, sensation de malaise, tremblements, etc.), [...] un mouvement affectant un individu et ayant pour effet de le soustraire à l'état de repos et d'équilibre[134].

[134] Estado complejo de conciencia, generalmente súbito y momentáneo, acompañado de perturbaciones psicológicas (palidez o rubor, aceleración del pulso, palpitaciones, sensación de malestar, temblores, etc.), un movimiento que afecta a un individuo y lo saca de un estado de reposo y equilibrio.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

para definir por extensión: “une sensation agréable ou désagréable considérée du point de vue affectif (affection, douleur, plaisir, sentiment, émoi, excitation, impression)” (*Grand Robert)*[135].

Según el *Gran diccionario psicológico* editado por Zinchenko y Meshcheryakov (2003: 561):

> Las emociones son una clase especial de procesos y estados mentales asociados a los instintos, las necesidades y los motivos, reflejan en forma de experiencia directa (satisfacción, alegría, miedo, etc.) el significado de diversos fenómenos y situaciones que actúan sobre un individuo. Al acompañar prácticamente cualquier manifestación de la actividad del sujeto, las emociones sirven como uno de los principales mecanismos de regulación interna de la actividad mental y el comportamiento humano[136].

El interés por las emociones en nuestro ámbito cultural se remonta a la Antigüedad. En aquella época, se consideraba que las emociones permitían predecir el estado de un cuerpo. Pero el pronóstico era excesivamente simple en su formulación: si ahora está mal, seguirá estando mal. Sin embargo, Platón (427-347 a.C.) las consideró como una forma de conocer el mundo; mientras para Aristóteles (384 - 322 a.C.) eran el resultado de un acto psíquico, proprio del ser humano. Ambos filósofos consideraban las manifestaciones corporales de las emociones, pero distinguían entre dos dimensiones, la emocional y la cognitiva; por otro lado, defendían la importancia del conocimiento para su control.

[135] Una sensación agradable o desagradable desde el punto de vista afectivo (afecto, dolor, placer, sentimiento, emoción, excitación, impresión).

[136] Эмоции – это особый класс психических процессов и состояний, связанных с инстинктами, потребностями и мотивами и отражающих в форме непосредственного переживания (удовлетворения, радости, страха и т.д.) значимость действующих на индивида различных явлений и ситуаций. Сопровождая практически любые проявления активности субъекта, эмоции служат одним из главных механизмов внутренней регуляции психической деятельности и поведения человека.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La perspectiva ética de las emociones, también planteada por Aristóteles, fue desarrollada por Tomás de Aquino (1224/1225-1274), en el marco de la antropología cristiana. Su teoría sobre el tratamiento sistemático de las emociones está desarrollada en la obra *Suma Teológica* (1265-1274), que tuvo una gran influencia en la escritura de la *Divina Comedia* (1304-1321) de Dante Alighieri. En esta obra, de Aquino utiliza el término de pasión para referirse a las emociones. Distingue Bien absoluto (amor, deseo, placer o gozo); Mal absoluto (odio, huida, dolor y tristeza); Bien arduo, difícil de conseguir (esperanza, desesperación); Mal arduo, difícil de evitar (audacia, temor e ira) (de Aquino, s.f.).

El siguiente intento por investigar este problema corresponde al filósofo René Descartes (1596-1650), autor de *Las pasiones del alma* (1649). La teoría de Descartes se basa en una concepción antropológica dualista, según la cual, el ser humano está compuesto de cuerpo y mente (*res extensa* y *res cogitans*) y las pasiones (las emociones). Estas últimas, son analizadas desde una perspectiva orgánica. Según el filósofo, el cuerpo afecta al alma, despierta en ella estados de sufrimiento en forma de percepciones sensuales y emociones, como, por ejemplo, el miedo. De este modo, el aspecto mental de las emociones parece quedar reducido a las percepciones. Descartes distingue seis pasiones primarias: la admiración, el amor, el odio, el deseo, la alegría y la tristeza, el resto de las emociones derivan de éstas o bien surgen de su combinación.

Emmanuel Kant (1724-1804) en su obra *Antropología en el sentido pragmático* (1798) intentó clasificar las emociones. Por un lado, las emociones esténicas, fuertes, excitantes, origen de acciones enérgicas (la alegría, la ira, la rabia), por otro, las asténicas, pasivas, inhibidoras de la actividad del ser humano, impiden la superación de los obstáculos y la consecución del objetivo (la tristeza, la pena, la apatía). Kant afirma que tanto las emociones esténicas como las asténicas pueden ser positivas o negativas, en función de cómo

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sean valoradas por el propio ser humano y de la forma en que son percibidas por su consciente.

El deseo de encontrar la raíz de los estados emocionales provocó la aparición de diferentes puntos de vista, de modo que durante los siglos XVIII y XIX se multiplicaron los acercamientos y las posturas. La más común era la intelectualista, basada en la afirmación de que las manifestaciones orgánicas de la emoción son una consecuencia de los fenómenos mentales. La formulación más clara de esta teoría la dio el filósofo y pedagogo alemán Johann F. Herbart (1776-1841). Sostuvo en su obra *La psicología como ciencia* (1824) que la representación es un hecho psicológico fundamental, que los sentimientos experimentados corresponden al vínculo que se establece entre varias representaciones y, por lo tanto, pueden comprenderse como reacciones a los conflictos entre representaciones. Así, la imagen de un conocido fallecido, comparada con la imagen de ese conocido aún vivo, genera tristeza. A su vez, ese estado afectivo produce involuntariamente, casi por reflejo, las lágrimas y los cambios orgánicos que caracterizan el duelo.

La misma opinión tenía el fundador de la psicología científica, Wilhelm Wundt (1832-1920), autor de la teoría tridimensional de los sentimientos en su obra *Compendio de psicología* (1896). En su opinión, las emociones son principalmente cambios caracterizados por la influencia directa de los sentimientos en el curso de las percepciones y, hasta cierto punto, por la influencia de estas últimas en los sentimientos, al tiempo que los procesos orgánicos son solo una consecuencia de las emociones. Según su teoría, hay exactamente seis formas peculiares de sentimientos que no pueden ser reducidos a ninguna otra: agrado y desagrado, excitación y calma, tensión y relajación (Wundt, 1896: 98-99).

Así, con el estudio de estos estados se estableció inicialmente la visión de la naturaleza subjetiva, es decir, psíquica, de las emociones.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En 1872, Charles Darwin (1809-1882) publicó el libro *La expresión de las emociones en el hombre y los animales*, que marcó un punto de inflexión en la comprensión de la conexión entre los fenómenos biológicos y psicológicos, incluidas las emociones. Él interpretó las emociones como expresiones y movimientos corporales, que se han conservado gracias a su utilidad en la constitución de los hábitos útiles. En esta obra, Darwin demostró que el principio evolutivo se aplica no solo a la biología, sino también al desarrollo mental de los animales. Así, según el científico, hay muchas similitudes entre el comportamiento humano y el animal. Justificó su postura basándose en las observaciones de la expresión externa de diferentes estados emocionales en animales y humanos. Por ejemplo, Darwin encontró una gran similitud entre los movimientos expresivo-corporales de los grandes simios y los niños ciegos. Estas observaciones constituyeron la base de la teoría evolutiva de las emociones. Según esta teoría, las emociones surgieron en el proceso de evolución de los seres vivos como mecanismos adaptativos vitales que ayudan al organismo a adaptarse a las condiciones y situaciones de su existencia. De este modo, los cambios corporales que acompañan los distintos estados emocionales (por ejemplo, los movimientos) no son más que una parte de las reacciones adaptativas de un organismo que fueron convenientes en la etapa anterior de la evolución. Por ejemplo, si las manos se humedecen por el miedo, significa que, una vez, nuestros antepasados, semejantes a los monos, tuvieron esta reacción que facilitó el agarre de las ramas de los árboles en caso de peligro. Para Darwin, la expresión de las emociones representa la necesidad de la realización de diversos actos y no la comunicación de estados de ánimo. Por otro lado, Darwin considera que existen algunas expresiones emocionales (por ejemplo, el llanto) que en principio no tienen ninguna utilidad.

La historia moderna de la emoción comienza con la aparición en 1884 de un artículo del científico estadounidense William James (1842-1910) titulado "¿Qué es una

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

emoción?"[137]. James e, independientemente de él, el médico danés Carl Lange (1834-1900) formularon una teoría según la cual lo que sentimos como emociones, el miedo o la tristeza, por ejemplo, son una percepción inconsciente de los cambios fisiológicos que tienen lugar en el cuerpo. Las sensaciones asociadas a estos cambios son experiencias emocionales. Si, por ejemplo, una persona experimenta miedo en cualquier situación, pongamos, al bajar unas escaleras, reacciona a esta situación casi por reflejo, por ejemplo, agarrándose a la barandilla. James y Lange consideraban que lo que realmente causaba la sensación de miedo no era el acontecimiento en sí, sino los cambios fisiológicos que se producían como consecuencia. En otras palabras, la teoría de la emoción de James-Lange sostiene que las emociones que sentimos se deben a la percepción del estado fisiológico del cuerpo:

> Nos sentimos tristes porque lloramos, enfadados porque golpeamos, miedosos porque temblamos, y no lloramos, golpeamos o temblamos porque estemos apenados, enfadados o temerosos, según sea el caso […] no lloramos porque estamos tristes, sino que estamos tristes porque lloramos (James, 1890: 459-450)[138].

Paul Ekman y Carroll Izard parten de las propuestas evolucionistas de Charles Darwin y desarrollan sus propias teorías, que tendrán un gran impacto en el análisis de las emociones. Ekman realiza en 1972 una clasificación de las emociones básicas, basada en las expresiones faciales características para cada una de ellas: la alegría, la sorpresa, la tristeza, el enfado, el miedo y el asco. A estas emociones básicas, añadió más tarde una séptima, el desprecio.

Carroll Izard (1989, 1991, 2000), por su parte, elaboró su teoría de las emociones diferenciales, según la cual existen diez emociones básicas: interés-excitación, gozo,

[137] What is an emotion ?
[138] We feel sorry because we cry, angry because we strike, afraid because we tremble, and not that we cry, strike, or tremble, because we are sorry, angry, or fearful, as the case may be […] we do not cry because we are sad, we are sad because we cry.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sorpresa, aflicción-angustia, miedo, vergüenza, culpa, enfado, desprecio y asco. Todas ellas se caracterizan por tener una función adaptativa innata, un patrón distintivo neuro-muscular-expresivo y una cualidad subjetiva distinta. Según Izard, es más correcto considerar que hay emociones que contribuyen a la entropía psicológica y emociones que, por el contrario, facilitan el comportamiento constructivo (1991: 34). Este enfoque permite clasificar tal o cual emoción en la categoría de positiva o negativa en función del efecto que tenga en los procesos intrapersonales y de interacción de la personalidad con el entorno social.

Robert Plutchik (1980) considera, por su parte, que la emoción es un medio de adaptación que ha desempeñado un papel importante en la supervivencia en todos los niveles evolutivos. La define como una reacción somática compleja asociada a un proceso biológico adaptativo específico que es común a todos los organismos vivos. La emoción primaria, según él, está limitada en el tiempo y es iniciada por un estímulo externo. Cada emoción primaria y cada emoción secundaria (una combinación de dos o más emociones primarias) corresponde a un complejo fisiológico y expresivo-conductual específico. Plutchik (1980) propuso una clasificación que denominó "rueda de las emociones". A partir de esta clasificación, demostró cómo las diferentes emociones pueden mezclarse entre sí y crear otras nuevas y propuso por primera vez la existencia de ocho emociones bipolares básicas, que dividió en cuatro pares, cada uno asociado a una acción concreta: alegría - desánimo, ira - miedo, aprobación - asco, expectativa - sorpresa.

Al definir un conjunto de emociones básicas, los investigadores tratan, por un lado, de identificar las que corresponden a algunos procesos fisiológicos y psicológicos fundamentales y, por otro, intentan identificar un pequeño número de emociones que sean universales y que, al combinarse, produzcan todos los demás estados emocionales complejos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Como hemos intentado mostrar, en la historia del estudio de las emociones ha habido repetidos intentos de crear taxonomías de éstas. Las clasificaciones que existen en la actualidad difieren notablemente entre sí y, hasta la fecha, no existe una clasificación que sea aceptada por todos los investigadores (Ilyin, 2001; Leontiev, 2002). El abanico de criterios que los distintos psicólogos toman como base de sus clasificaciones es muy amplio. Probablemente, está relacionado con el hecho de que cada investigador limita su trabajo a una determinada gama de tareas. Como señala Dodonov (1977), una clasificación que ha sido útil para un conjunto de tareas tendrá que ser sustituida inevitablemente por otra al abordar un conjunto de tareas diferente. La base de la clasificación propuesta por Dodonov (1977) son los tipos específicos de necesidades y objetivos para los que sirven determinadas emociones. El teórico señala que las emociones no solo acompañan toda actividad, "sirviendo a" las necesidades del organismo, sino que son ellas mismas objeto de una necesidad especial, por lo que una persona está sedienta de saciar sus emociones, desea experimentar diversos sentimientos. Según Dodonov, es importante que el cuerpo no almacene estados emocionales uniformemente positivos, sino un mosaico de sentimientos que se sustituyen entre sí. Según cada persona, hay diferentes categorías de experiencias más deseables. El espectro de sentimientos que una persona busca caracteriza su personalidad. Las actitudes hacia determinados conjuntos de experiencias preferidas son un componente importante de la orientación de un individuo. Basándose en los tipos de situaciones en las que surgen las emociones, Dodonov (1977) identifica diez tipos de emociones: altruistas, comunicativas, praxicativas, gloriosas, gnósticas, punzantes, románticas, estéticas, hedonistas, acústicas. Esta clasificación, por tanto, se refiere solo a las emociones "valiosas", de las que una persona siente mayor necesidad y que dan un valor inmediato al proceso de su actividad.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Bazhenova señala que hay una serie de criterios que pueden constituir la base de las clasificaciones de las emociones. Así, se pueden clasificar según su calidad, signo, cantidad, intensidad, duración, profundidad, conciencia, origen genético, complejidad, condiciones de ocurrencia, funciones realizadas, impacto en el cuerpo, procesos mentales relacionados, necesidades (Bazhenova, 2003: 17).

La división de las emociones en positivas y negativas, es decir, según su signo, se considera tradicional. Leontiev señala que el énfasis en el signo de una emoción se remonta a Wundt, cuyas observaciones eran de carácter subjetivo. Para hacer más objetiva la definición del signo de una emoción, propone lo siguiente: "una emoción se considera positiva si se produce en una situación asociada a la consecución de un objetivo o a la satisfacción de una necesidad, y negativa si se produce en una situación asociada a la no consecución de un objetivo" (Leontiev, 2008: s.p.)[139].

En algunos casos, es difícil determinar si una emoción concreta es positiva o negativa. Muchos psicólogos señalan que emociones como la ira o la vergüenza no pueden clasificarse inequívocamente como negativas o malas. Según Izard (1991), la ira, por ejemplo, en determinadas situaciones, contribuye a la supervivencia del individuo, porque puede estar asociada a la protección de la dignidad personal o a la preservación de la integridad física, por lo que puede ser positiva.

Sin embargo, para eliminar la ambigüedad a la hora de definir las emociones positivas y negativas, si aceptamos que la emoción es un estado que nace de la posibilidad de alcanzar o no un objetivo, parece apropiado hablar de una emoción positiva si surge tras la satisfacción de una necesidad o el logro de un objetivo, será negativa con la falta de satisfacción o el fracaso.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[139] Эмоция считается положительной, если она возникает в ситуации, связанной с достижением цели или удовлетворении потребности, и отрицательной, если в ситуации связанной с не достижением цели.

Una cuestión distinta es la asignación de estados emocionales neutros (indiferentes). Los investigadores como Luk (1972) relacionan la validez de la asignación de estados emocionales neutros, como el asombro, con la presencia de centros sensitivos neutros en el sistema nervioso. Sin embargo, en estos estados, la persona experimenta la relación con el mundo y consigo misma, pero las experiencias están desprovistas de una coloración agradable o desagradable. De este modo, la sorpresa puede adquirir una coloración positiva o negativa en función de la situación en la que se produzca. Esta dependencia de la situación por parte del signo hace de ella una emoción condicionada por la situación.

En su teoría, Plantin (2011) considera que una emoción se caracteriza por ser dinámica, exteriorizada, incontrolada (ponerse rojo de la emoción, estar inundado de emoción) o interiorizada (rumiar las propias emociones) y controlada (ocultar, controlar la propia emoción). Por otro lado, en determinados contextos, la emoción, al estar vinculada a la idea de movimiento, supone la existencia de un objeto hacia el que se dirige. Por lo tanto, constituye un comportamiento reactivo, nacido a raíz de un desencadenante externo o de un sentimiento interno y traducido a menudo de forma inconsciente por el organismo. Así, una emoción, al estar constituida por un conjunto de factores ligados a un desencadenante físico o psíquico, genera la necesidad de reaccionar en respuesta a lo que la ha desencadenado, a diferencia del sentimiento, que presupone un sujeto con una función de espectador y no de agente. Además, el sentimiento es menos marcado desde el punto de vista somático y evaluativo. La emoción se sitúa, así, entre lo físico y lo psíquico para controlar los deseos. En cuanto a su relación con la conciencia y el intelecto, observamos que los sentimientos son más bien conscientes, mientras que las emociones son estados inconscientes e involuntarios, lo que puede explicar su puntualidad, la imposibilidad de mantenerse en el tiempo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Para concluir, presentamos la definición de las emociones según el *El Gran Diccionario Psicológico* editado por Zinchenko y Meshcheryakov (2003: 651), que, en nuestra opinión, unifica los enfoques teóricos presentados en este apartado:

> Las emociones son un tipo especial de procesos y estados mentales relacionados con los instintos, las necesidades y los motivos, que reflejan en forma de experiencia directa (satisfacción, alegría, miedo, etc.) el significado de diversos fenómenos y situaciones que actúan sobre un individuo. Acompañan prácticamente cualquier manifestación de la actividad del sujeto, son uno de los principales mecanismos de regulación interna de la actividad mental y del comportamiento humano[140].

### 3.1.1 Concepto de emoción básica en el marco de la teoría de la emoción diferencial de Izard

Izard hizo una gran contribución al estudio de las emociones. Según este autor, la teoría de las emociones diferenciales recibe su nombre de la consideración de las emociones individuales, entendidas como procesos de experiencia-motivación (Izard, 1980: 52). Considera que las emociones fundamentales o básicas forman el sistema motivacional básico de la existencia humana; para él, cada emoción fundamental tiene propiedades motivacionales y fenomenológicas únicas. Así, esta teoría considera las emociones no solo como un sistema motivacional del cuerpo, como ocurría en la teoría motivacional de Leeper (1963), sino también como procesos básicos de la personalidad que dan sentido a la existencia humana.

[140] Эмоции - это особый класс психических процессов и состояний, связанных с инстинктами, потребностями и мотивами и отражающих в форме непосредственных переживаний (удовлетворение, радость, страх и т.д.) значение различных явлений и ситуаций, действующих на человека. Сопровождая практически любое проявление активности субъекта, эмоции служат одним из основных механизмов внутренней регуляции психической деятельности и поведения человека.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Las emociones fundamentales conducen a diferentes experiencias internas, expresadas externamente de diferentes formas. Al interactuar entre sí, estas emociones pueden activarse, reforzarse o debilitarse. La emoción queda definida, así, como un proceso complejo que tiene aspectos neurofisiológicos, neuromusculares y sensoriales-experimentales. El aspecto neurofisiológico se define en términos de actividad del sistema nervioso central. En el nivel neuromuscular se manifiesta como actividad mímica. En el aspecto sensorial, la emoción está representada por la experiencia.

Izard utiliza un conjunto de criterios biológicos, filogenéticos y de comportamiento, para señalar la existencia de las siguientes emociones básicas: interés, alegría, sorpresa, tristeza, ira, disgusto, desprecio, miedo, vergüenza, culpa y amor (Izard, 1991); emociones que vamos a caracterizar en las páginas que siguen.

Con respecto a la emoción del amor, que es una de nuestras preocupaciones fundamentales en este trabajo, el propio autor señala que difiere significativamente de otras emociones básicas, que tienen formas de expresión propias, responden a experiencias específicas y poseen patrones propios en lo que se refiere a la actividad del sistema nervioso (Izard, 1999: 338). Define el amor, no como una emoción subyacente discreta, sino como un patrón de emociones, impulsos y procesos cognitivos, al tiempo que es un sentimiento subyacente complejo (Izard, 1999: 338).

Por otro lado, Izard (1991) distingue por separado las emociones de vergüenza y el sentimiento de culpa. La vergüenza está incluida en la lista de emociones básicas, porque los movimientos de los ojos y la cabeza son expresiones mímicas cuando se manifiesta aquélla. Cuando experimentamos vergüenza, bajamos o giramos la cabeza, ocultamos la mirada, nos tapamos los ojos y nos sonrojamos un poco. Las emociones de vergüenza y culpa suelen coexistir en la vida emocional de una persona. Las situaciones que dan lugar a la experiencia de la vergüenza y a la experiencia de la culpa son similares, porque se asocian con un deseo

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de ocultar o de corregir algo. La experiencia de la culpa se caracteriza por un alto grado de tensión y una disminución de la confianza en sí mismo. La mímica que acompaña esta emoción no es tan expresiva como la de las otras emociones negativas. Aunque no tiene una expresión mímica o pantomímica definida, es, según Izard, básica, ya que es innegable su influencia en la vida interna, que incluye las funciones cognitivas, debido a procesos neurofisiológicos y hormonales.

La expresión mímica típica de la tristeza se caracteriza por la reunión de los extremos internos de las cejas, por las arrugas transversales en la frente y por el descenso de las comisuras de la boca.

La expresión mímica de la emoción de la ira incluye una contracción muy característica de los músculos frontales y movimientos de las cejas, cuando éstas bajan y se contraen; la piel de la frente se tensa y forma un pequeño engrosamiento en el puente de la nariz o justo encima de él.

La expresión mímica de la emoción de disgusto, inconfundible incluso en la cara de un bebé, se caracteriza por el ceño fruncido, el labio superior elevado y el labio inferior bajado, lo que da lugar a una forma angular de la boca.

Cuando se expresa el desprecio, la persona se vuelve literalmente más alta: se endereza, inclina ligeramente la cabeza y mira el objeto de su desprecio desde arriba.

El miedo se traduce en una reducción brusca de la atención, que se centra en un objeto o una situación que anuncia o conlleva un peligro. La persona temerosa deja de pertenecerse a sí misma, se deja llevar únicamente por el deseo de eliminar la amenaza y evitar el peligro, lo que puede provocar estupor, una incapacidad total para moverse.

La emoción de la alegría es, según Izard (1991), la más sencilla en cuanto a la expresión mímica y, por lo tanto, en cuanto a su desciframiento, ya que se muestra mediante

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la sonrisa o la risa, los ojos ligeramente entrecerrados, debido al aumento de la secreción de la glándula lagrimal, que, además, los hace brillar.

Cada una de las emociones básicas es la base de una serie de estados que difieren en su grado de expresión. Por ejemplo, dentro de una emoción como la alegría, se puede identificar la alegría-satisfacción, la alegría-alegría, la alegría-júbilo, la alegría-éxtasis, entre otras. Todos los demás estados emocionales, más complejos, surgen de la combinación de las emociones básicas. Por ejemplo, la ansiedad puede combinar el miedo, la ira, la culpa y el interés.

Así, la teoría diferencial de Izard se basa en el principio de discreción y en criterios claros para identificar las emociones básicas, lo que, a nuestro parecer, hace que sea el sistema más indicado para poner en relación los estados emocionales humanos con los medios de representación lingüística en los textos. La teoría de Izard permite elaborar catálogos muy completos de unidades léxico-semánticas, en los que podemos discriminar diferentes valores cuantitativos y cualitativos, cuyos referentes son las emociones que estudiamos. El resultado es una compleja red de unidades léxicas que abarca una amplia gama de emociones humanas. Nuestro trabajo se limita al estudio de las emociones básicas dominantes, es decir, el amor, los celos y el odio.

La descripción detallada que hace Izard de las expresiones mímicas características de cada una de las emociones básicas nos ha permitido dilucidar con mayor claridad el sentido de las palabras que hacen referencia a las emociones. En los textos de Nothomb objeto de nuestro estudio, la nominación de éstas suele ir acompañada de una descripción de las expresiones faciales y del comportamiento no verbal, lo que permite discernir de entre los diferentes significados de una palabra polisémica, el que se corresponde con la descripción de las manifestaciones físicas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Así pues, tras el repaso de las clasificaciones de los estados emocionales humanos, creemos que es razonable tomar el catálogo de emociones básicas propuesto por Izard para estudiar y presentar los modos de expresión en los textos. Consideramos especialmente la interesante aportación de este autor al definir la emoción del amor por la carencia de manifestaciones discretas.

#### 3.1.1.1 Sentimientos. Definiciones, clasificaciones y perspectivas

En una de las acepciones de la palabra sentimiento recogidas en el Trésor de la Langue Française (*TLFi*), en este caso referida a la esfera afectiva, leemos: "état affectif complexe, assez stable et durable, composé d'éléments intellectuels, émotifs ou moraux, et qui concerne soit le « moi » (orgueil, jalousie…) soit autrui (amour, envie, haine…)"[141]. Este sustantivo también puede tener un valor normativo en la medida en que puede constituir la base de un juicio moral, estético o epistemológico. Por extensión, designa estados psíquicos conscientes que encuentran su realización lingüística en lexemas específicos de distintas lenguas.

La línea que separa las emociones de los sentimientos es muy fina. El *Gran Diccionario de psicología* define los sentimientos como el producto más elevado del desarrollo de los procesos emocionales en condiciones sociales (Zinchenko y Meshcheryakov, 2003: 562). De este modo, los sentimientos están constituidos por emociones complejas, cuyas manifestaciones son también múltiples. Cada emoción conlleva un sentimiento, al mismo tiempo, cada sentimiento puede originar diferentes emociones. Leontiev, por su parte, define la base para la identificación de los sentimientos:

[141] Estado afectivo complejo, bastante estable y duradero, compuesto por elementos intelectuales, emocionales o morales, que se refiere al 'yo' (orgullo, celos) o a los demás (amor, envidia, odio).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> El carácter de sujeto claramente expresado surge como resultado de una generalización específica de las emociones asociadas a una representación o idea de algún objeto –concreto o generalizado, abstracto (por ejemplo, el sentimiento de amor por una persona, por la patria, el sentimiento de odio por el enemigo, etc.) (Leontiev, 1971: 78)[142].

El antiguo sistema límbico, en el que se originan las respuestas emocionales, está conectado con el neocórtex, la parte del cerebro responsable de la actividad humana superior. En él, se concentran los centros del pensamiento, la creatividad, la autoconciencia, el habla, la percepción sensorial, etc. Las ideas y los recuerdos se originan, pues, en él, también los sentimientos, por su relación directa con el pensamiento.

Los componentes de la esfera afectiva, como el tono emocional, las emociones y propiedades emocionales de la personalidad se caracterizan por un gran dinamismo, tienen carácter situacional y aparecen bajo la influencia de un estímulo. En cambio, los sentimientos son experiencias más duraderas y, según Ilyin (2001: 667), es el nivel más alto de la esfera emocional de una persona.

> A menudo los términos sentimientos y emociones se utilizan como sinónimos, pero estas categorías no son idénticas. En el marco del conocimiento psicológico, los sentimientos se asignan a una clase separada de fenómenos emocionales y representan "relaciones emocionales estables de una persona con los fenómenos de la realidad, que reflejan el significado de

[142] Служит их отчетливо выраженный предметный характер, возникающий в результате специфического обобщения эмоций, связывающегося с представлением или идеей о некотором объекте — конкретном или обобщенном, отвлеченном (например, чувство любви к человеку, к родине, чувство ненависти к врагу и т. п.).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> estos fenómenos en relación con sus necesidades y motivos" (Zinchenko y Meshcheryakov, 2003: 562)[143].

Mientras que las emociones reflejan una determinada actitud con respecto a una situación en general, los sentimientos, cuya estructura es compleja, son supra-situacionales, siempre de naturaleza subjetiva y están ligados a objetos reales, abstractos o generalizados que son significativos para el individuo. Su aparición está causada en cierto modo por bases biológicamente determinadas, pero son, en gran medida, productos de la actividad humana. Como resultado de la generalización de las emociones individuales, los sentimientos se forman en el proceso de constitución social de la personalidad. Su desarrollo, refinamiento y cambio se producen a lo largo de la vida de cada persona en el proceso de educación, por el contacto con nuevos objetos a lo largo de la vida, por el aumento del nivel de control volitivo, así como por la influencia de las condiciones sociales.

En el proceso de formación de la personalidad, los sentimientos se organizan jerárquicamente, por lo que algunos de ellos ocupan una posición destacada correspondiente a las vivencias de la persona, mientras que otros permanecen en potencia, sin realizarse.

Los sentimientos se caracterizan mediante una serie de parámetros (Rubinstein, 2000; Ilyin, 2001; Plutchik, 1962), que recogemos a continuación:

- la dinámica del sentimiento es la velocidad de su aparición, las características de su curso y la velocidad de su extinción (pueden ser diferentes);
- la fuerza o la profundidad de un sentimiento viene determinada por el grado de su influencia en el comportamiento de una persona, en su actividad, en su vida;
- la duración del sentimiento (un día o toda la vida);

[143] Устойчивые эмоциональные отношения человека к явлениям действительности, отражающие смысл этих явлений в связи с его потребностями и мотивами.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- la actividad de un sentimiento viene determinada por la energía con la que una persona realiza una actividad bajo su influencia. Es la fuerza de la respuesta emocional;
- la aparición de emociones esténicas o asténicas;
- la direccionalidad de los sentimientos, pues son subjetivos. De acuerdo con los sentimientos predominantes en una persona, es posible hacerse una idea sobre su visión del mundo y su sistema de valores.

Otra característica de los sentimientos es la ambivalencia o la dualidad: en un mismo sentimiento las emociones positivas y negativas pueden fundirse y confluir entre sí (así, el amor va acompañado de la ira, la alegría, la desesperación o los celos). El término fue introducido por Eugen Bleuler (1911) en su artículo *Dementia Praecox o el grupo de las esquizofrenias* y distinguió entre varias formas de ambivalencia:

- afectiva, es decir, emocional, que comprende los sentimientos tanto positivos como negativos hacia una persona, objeto o acontecimiento;
- volitiva, entendida como oscilación interminable entre decisiones opuestas, incapacidad de elegir entre ellas, lo que, a menudo, conlleva la indecisión absoluta;
- intelectual, considerada como alternancia de ideas contradictorias y mutuamente excluyentes en el razonamiento de una persona.

En la doctrina psicoanalítica de Sigmund Freud (1912) se llevó a cabo una importante ampliación del significado, el contenido y el campo de aplicación del concepto de ambivalencia. Según Freud, la ambivalencia es una propiedad natural y atributiva del psiquismo humano y una de las características más importantes de la vida mental de las personas. Al mismo tiempo, la ambivalencia aparece sobre todo en forma de dualidad de sentimientos, por ejemplo, amor y odio, simpatía y antipatía, placer y desagrado, dirigidos simultáneamente al mismo objeto, ya que todas las emociones y todos los sentimientos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

humanos son ambivalentes por naturaleza. Freud veía la ambivalencia como un rasgo de la vida emocional infantil que se conserva en el inconsciente adulto.

El concepto psicoanalítico de ambivalencia se reforzó dentro de la psicología analítica de Jung, en su obra *Tipos psicológicos* (1921), en la que utilizó la noción de ambivalencia para caracterizar sentimientos opuestos, para denotar la multiplicidad de lo mental, para fijar la naturaleza dialéctica de la vida psíquica, para aclarar la naturaleza de las relaciones con las imágenes parentales, entre otros problemas.

Jung introdujo el principio de polaridad: a cada deseo corresponde su opuesto. Si una persona se esfuerza conscientemente por alcanzar un determinado objetivo, el inconsciente tiene la intención contraria, lo que explica la interrupción inconsciente de las intenciones conscientes. Por ejemplo, un individuo tiende a ser complaciente, blando. Entonces, la actividad, la dureza puede manifestarse en una reacción agresiva, inapropiada para una determinada situación. Al mismo tiempo, los opuestos, al compensarse mutuamente, crean una tensión que promueve el crecimiento individual.

Según el *Gran Diccionario de psicología* (2003), la tendencia a la dualidad de emociones y sentimientos, también llamada ambivalencia emocional, consiste en:

> Estado o experiencia emocional internamente contradictorio asociado a una actitud dual hacia una persona, objeto o fenómeno, caracterizado por la aceptación y el rechazo simultáneos, por ejemplo, la experiencia de los celos, en la que pueden combinarse sentimientos de amor y odio (Mesheryakov y Zinchenko, 2003: 26)[144].

No existe una clasificación estable de los sentimientos, pero es común la división según el grado de generalización (sentimientos concretos, generalizados, abstractos), así como la

[144] Внутренне противоречивое эмоциональное состояние или переживание, связанное с двойственным отношением к человеку, предмету, явлению и характеризующееся его одновременным принятием и отвержением, напр. переживание ревности, в котором могут сочетаться чувства любви и ненависти.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

asignación de subespecies de sentimientos según sus objetos (morales, intelectuales, estéticos, intelectuales, sociales, entre otros).

Los sentimientos ético-morales expresan la actitud de una persona hacia otras personas, la sociedad, la familia o la propia persona e incluyen el amor, el humanismo, el patriotismo, la capacidad de respuesta, la justicia, la dignidad, la vergüenza, etc. La diversidad de sentimientos ético-morales refleja la variedad de relaciones humanas y regula el comportamiento humano, la conciencia es su regulador moral supremo.

El objeto de los sentimientos cognitivos es el proceso de adquisición de conocimientos, así como su resultado. Los sentimientos intelectuales incluyen el interés, la curiosidad y el sentido del misterio. La cúspide de los sentimientos intelectuales es un sentimiento generalizado de amor a la verdad, que se convierte en una enorme fuerza motriz.

Luk (1972) se refería a los sentimientos sociales más elevados: sentido de la justicia, sentido del honor, sentido del deber, sentido de la responsabilidad, sentido del patriotismo, sentido de la solidaridad, inspiración creativa, entusiasmo laboral. Sentimientos estéticos: sentido de lo bello, sentido de lo sublime, sentido de lo trágico, sentido de lo cómico.

#### 3.1.1.1.1 El amor

> "L'amour est une étoffe tissée par la nature et brodée par l'imagination" (Voltaire, 1764)[145].

Si preguntamos a las personas qué sentimientos pueden nombrar, el primero suele ser el amor. Filósofos, psicólogos, fisiólogos y literatos le han dedicado muchas páginas en sus obras.

En las antiguas enseñanzas filosóficas, el amor actúa como una fuerza cósmica, similar a la fuerza gravitatoria. Es la energía constructiva, unificadora e impulsora del

[145] El amor es una tela tejida por la naturaleza y bordada por la imaginación.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

universo. Incluso el movimiento de los planetas podía ser atribuido a la fuerza del amor, como observamos en las palabras "Amor que mueve el sol y las demás estrellas" de Dante Alighieri en *La Divina Comedia* (1472).

Platón, en su diálogo *El banquete o El simposio* (385-370 a.C.), define el amor como amor sensual y deleite estético ante un cuerpo bello, lo que se ha dado en llamar amor platónico. Platón considera esta forma de amor el peldaño más bajo de la escala de ascenso espiritual, hacia la bondad y belleza absolutas, el peldaño más alto en el ascenso espiritual del ser humano.

Uno de los análisis más exhaustivos del amor lo encontramos en el filósofo materialista holandés del siglo XVII Spinoza. Según sus ideas, el amor por alguien surge como resultado del hecho de que una persona que ha realizado una buena acción proporciona placer a otra persona. Así pues, para Spinoza (1957), el amor no es necesariamente un sentimiento fuerte, sino simplemente una actitud positiva hacia otro. El amor genera el deseo de tener y conservar el objeto amado, de ofrecerle toda clase de placeres y de negar todo lo que le cause disgusto. A su vez, la persona amada tiene una actitud afectiva recíproca: "Si alguien imagina que alguien lo ama y no piensa que él mismo ha dado motivo alguno para ello, [...] también lo amará. Si piensa que ha dado una causa justa para el amor, se sentirá orgulloso" (Spinoza, 1957: 489)[146].

El filósofo inglés del siglo XVIII Hume también reflexionó sobre este sentimiento. Para él el amor también es una actitud positiva hacia una persona causada por su virtud, conocimiento, ingenio y otros méritos, pero a diferencia de Spinoza creía que la causa del amor no es la persona que nos da placer, sino su obra en sí.

[146] Если кто воображает, что его кто-либо любит, и при этом не думает, что сам подал к этому какой-либо повод, (…) то и он со своей стороны будет любить его. Если он будет думать, что подал справедливый повод для любви, то будет гордиться.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La filosofía pesimista del siglo XIX, de la que Schopenhauer es un claro representante, se esforzó por desenmascarar el amor. Así, Schopenhauer (2000) sostenía que el amor entre los sexos es un engaño, una ilusión, mediante la cual el mundo irracional obliga a los individuos engañados a ser instrumentos ciegos de la procreación.

Freud (1925) intentó desmontar la doctrina platónica del amor erótico. Reconoció en ella, como había hecho Platón, la única conexión de la pasión sexual con la vida espiritual del hombre, pero no tomó la espiritualización del eros como una meta final, sino como un engaño, una reorganización del deseo sexual reprimido, al que llamó libido.

La palabra amor, como la palabra que habla de un sentimiento, se utiliza muy a menudo y no siempre con el mismo sentido. Murstein (1988) escribe a este respecto que el amor se parece al Imperio austrohúngaro, porque bajo un mismo sombrero se esconden muchos fenómenos cognitivos, emocionales y de comportamiento difícilmente compatibles. Kelley (1983) también considera el concepto del amor como un conjunto de muchos fenómenos diferentes en las relaciones entre las personas.

Fromm (1990) opina que casi ninguna palabra está rodeada de tanta ambigüedad y confusión como ‘amor’. Con ella se designan casi todas las emociones que no tienen que ver con el odio y el asco. Las personas se sienten cariñosas si están prendadas de alguien y llaman amor a su dependencia y a su posesividad. Fromm afirma que, en realidad, el ser humano cree que no hay nada más fácil que amar, que la dificultad está solo en encontrar un objeto digno, y atribuye el fracaso en encontrar la felicidad y el amor a su mala suerte a la hora de elegir el objeto de su amor. Pero contrariamente a toda esta confusión y a todas estas ilusiones, el amor es un sentimiento muy concreto y, aunque todo ser humano tiene la capacidad de amar, su realización es una de las tareas más difíciles.

Fromm considera que el amor auténtico está enraizado en la fecundidad y, por tanto, puede llamarse con propiedad amor fecundo. Su esencia es la misma tanto si se trata del

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

amor de una madre por su hijo, del amor por las personas o del amor erótico entre dos personas. El amor para Fromm es cuidado, responsabilidad, respeto y conocimiento: "cuidado y responsabilidad significan que el amor es una actividad, no una pasión que abruma a alguien, ni un afecto que 'se apodera' de alguien" (Fromm,1990: 82-83)[147]. El énfasis del amor en el cuidado y la responsabilidad es necesario para Fromm para justificar el amor por toda la humanidad y, específicamente, por cada persona, ya que no es realista sentir pasión por todo el mundo o emociones por cada persona. No es casualidad que el amor por una persona en particular, según Fromm, deba realizarse en el amor por las personas, es decir, por la humanidad. De lo contrario, en su opinión, el amor se vuelve insignificante y casual, se queda en algo superficial.

Uno de los principales rasgos de este sentimiento, característico de todos los tipos de amor y señalado por muchos autores (Bowlby, 1973; Ainswort, 1973; Hazan, Shaver, 1997), son la calidez y el apego al objeto del amor. La calidez se manifiesta en abrazos, besos, caricias, y el apego se manifiesta en una necesidad constante de comunicarse con una persona determinada, de estar cerca de ella. Aunque estos dos parámetros del amor, inherentes en cierta medida a la amistad y especialmente al amor, están interrelacionados, aunque, al mismo tiempo, funcionan de forma autónoma.

Existen otras opiniones sobre el amor. Simonov (1966) afirmó, a nuestro parecer de forma adecuada, que el amor no es una emoción, pero genera diferentes emociones según las circunstancias, y lo redujo a una necesidad sin ningún fundamento serio: "el amor es un tipo de necesidad, una necesidad muy compleja formada por las influencias del entorno social, la ética y la visión del mundo de una sociedad determinada" (Simonov, 1966: 10)[148]. Al no referir el amor a los sentimientos, da motivos para excluirlo por completo de la esfera

[147] Забота и ответственность означают, что любовь – это деятельность, а не страсть, кого-то обуявшая, и не аффект, кого-то "захвативший".
[148] Любовь – это разновидность потребности, потребности очень сложной, сформированной влияниями социальной среды, этикой и мировоззрениями данного общества.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

emocional humana. Por supuesto, especialmente en su fase aguda, el enamoramiento, hay atracción, que es una especie de necesidad, pero reducir el amor solo a esta última significa simplificar enormemente este fenómeno.

#### 3.1.1.1.1.1 Tipos de amor

Izard opina que hay varios tipos de amor, pero "todos ellos tienen algo en común en su núcleo, algo que hace que cada uno de ellos sea importante y significativo para una persona, algo que recorre todos los tipos de amor" (Izard, 2000: 411). Los psicólogos identifican varios tipos específicos de amor: fraternal, maternal, erótico, amor a uno mismo, amor a Dios (Gozman 1987: 48). Lacroix considera que el amor se caracteriza como "amour paternel, maternel, filial, platonique, brûlant, éperdu, éternel, immense, profond, fidèle, constant, transi, fou, tendre, chaud, cordial" (Lacroix 1961: 23)[149].

De este modo se pueden distinguir los siguientes tipos:

- ✓ amor parental, maternal y paternal: es el amor de los padres por sus hijos;
- ✓ amor filial: es el amor de los hijos por sus padres;
- ✓ amor fraternal: amor entre hermanos y hermanas;
- ✓ amor romántico o erótico: amor entre un hombre y una mujer o entre personas del mismo sexo;
- ✓ amor cristiano: amor por todas las personas, amor a Dios. También se habla de amor mutuo e indiviso (Izard, 2000; Fromm, 1990). Consideramos que el nombre de esta última categoría resulta reductor, por lo que sugerimos una denominación alternativa, que será utilizada en nuestro trabajo, de "amor altruista".

[149] Amor paternal, maternal, filial, platónico, ardiente, apasionado, eterno, inmenso, profundo, fiel, constante, no correspondido, loco, tierno, cálido, cordial.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.1.1.1.1.1.1 Amor parental

En el marco de nuestro trabajo de investigación, acordamos un interés particular al amor maternal y filial.

El amor paternal se caracteriza comúnmente por su naturaleza altruista, siendo identificado como una forma de afecto que tiende a dar más de lo que recibe. Este tipo de amor, especialmente evidente en la figura materna hacia los hijos, se distingue por su disposición a dar de manera desinteresada, priorizando el bienestar y desarrollo de la descendencia por encima de las propias gratificaciones o beneficios personales. Fromm (1990) señala que hay diferencias entre el amor materno y el paterno. El amor materno es incondicional: una madre ama a su hijo o hija por lo que es. Su amor escapa al control del niño, ya que no puede ganárselo. El amor materno existe o no existe. El amor paterno es condicional: el padre ama por el hecho de que el hijo o hija cumple sus expectativas. El amor paterno es controlable, se puede ganar, pero también se puede negar. Señala que no se trata de un progenitor concreto, madre o padre, sino de principios maternos o paternos, que están presentes en ambos progenitores en cierta medida.

Una característica importante del amor de los padres, especialmente de la madre, es la disponibilidad emocional. No se trata solo de la presencia o proximidad física del progenitor, sino de su disposición a dar al niño su calor, su ternura y, posteriormente, su comprensión, su apoyo, su aprobación.

El afecto de los padres hacia sus hijos viene determinado por la sensibilidad de los padres hacia las necesidades del niño y su disposición a satisfacerlas. La gama de manifestaciones de esta sensibilidad es extremadamente amplia: desde el enfado hasta la indiferencia total.

En nuestro análisis de la literatura psicológica sobre el amor, no hemos encontrado una clasificación clara de los posibles tipos de amor paternal. Si bien, todas las fuentes

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

destacan el amor incondicional como el único tipo de amor paternal y, especialmente, maternal. Ponemos de relieve que estamos de acuerdo que el amor maternal es la forma más sublime de amor humano y representa el vínculo afectivo más sagrado. No obstante, consideramos que este amor incondicional presenta algunos matices psicológicos según las circunstancias personales, el carácter y el temperamento, de modo que hemos elaborado nuestra taxonomía del amor incondicional paternal, que nos ayudará en el estudio de nuestro corpus. En esta categorización tenemos en cuenta que en la conducta de los progenitores suelen combinarse múltiples actitudes, no obstante, es factible determinar qué actitud se ha vuelto predominante. Así identificamos los siguientes tipos de amor paterno y materno:

- ✓ Amor vital: expresado mediante simpatía, admiración, respeto y cercanía. En el contexto de la educación familiar, se formula como el deseo de que el hijo o la hija alcance la felicidad, acompañado del compromiso activo de facilitar su consecución. Este tipo de amor engloba la atención activa a los intereses del niño o la niña, la aceptación de su individualidad como persona independiente, y una actitud emocional afectuosa;
- ✓ Amor desapegado: caracterizado por simpatía y respeto, pero con una marcada distancia en la comunicación. Se fundamenta en la fórmula de admiración externa y de apreciación del niño o la niña, especialmente sus logros o habilidades. No obstante, se destaca una limitada disponibilidad del progenitor para la comunicación con su hijo o hija, acompañado de un desconocimiento de su mundo emocional y una falta de capacidad para brindarle apoyo en sus dificultades;
- ✓ Amor contemplativo: se caracteriza por simpatía, admiración y una disposición permisiva, fomentada en algunos casos por el deseo egoísta del progenitor de materializar sus sueños no realizados gracias al hijo o a la hija. Este enfoque implica una cierta distancia en la comunicación para evitar confrontar la realidad del niño o de la niña. A pesar de que el hijo o la hija pueden ser vistos por el entorno como no lo suficientemente inteligentes, el

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

progenitor tiende a ver algo especial en su desarrollo y justificar los rasgos de personalidad del niño o la niña de manera no totalmente razonable, atribuyéndolos a la herencia genética o las condiciones de su nacimiento. El progenitor simula reconocer el derecho del niño o la niña a su libertad, permitiéndole enfrentar desafíos y desdichas sin esforzarse especialmente para evitarlos; no se involucra activamente en los asuntos del niño y tiene poco conocimiento sobre sus experiencias de vida y su mundo interior;

- ✓ Amor anémico: caracterizado por un grado moderado de rechazo, antipatía, escaso respeto y considerable distancia en la comunicación. Esta actitud es relativamente poco común, su caracterización se manifiesta en la idea de que el niño puede resultar una molestia y no se le da su sitio en la familia; se ignora cualquiera de sus logros, y se genera un desinterés en establecer vínculos afectivos con él. En esta dinámica, el progenitor exhibe frialdad e inaccesibilidad, incluso cuando el niño o la niña requiere ayuda y apoyo;
- ✓ Amor enfermizo: se manifiesta por un deseo desproporcionado por parte del progenitor de mantener una proximidad constante con su hijo o hija. Esta inclinación se caracteriza por un apego exagerado, con la expresión continua de gestos cariñosos y una comunicación extremadamente estrecha. El progenitor tiende a traspasar los límites del espacio personal de su hijo o hija, asume como obligación estar constantemente informado sobre sus pensamientos, palabras y acciones, lo que se traduce en un control continuo por su parte, lo que pone en evidencia una falta de reconocimiento y respeto por la autonomía individual del hijo o hija.

#### 3.1.1.1.1.1.2 Amor filial

Por lo que respecta al amor filial por la madre, existen diversas opiniones sobre por qué un niño ama a su madre. Freud (1946) asocia el amor del hijo-hija al hecho de que la madre satisface la sexualidad primitiva, “oral” o “anal”, del bebé alimentándolo y

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

arropándolo. Ambrose (1961) sugiere que, como la madre está más a menudo alrededor del niño, éste simplemente imprime su imagen. Otros autores (Condon, Sandler, 1974) se refieren a la comunidad emocional de madre e hijo, originada a partir de su comunidad biológica durante el desarrollo intrauterino. Nos parece más acertada la postura de Lisina (1986), quien considera que el apego selectivo se basa en un conjunto complejo de razones diversas.

Ponemos de relieve que, al igual que en el caso del amor paternal, no hemos encontrado en la literatura de especialidad una clasificación del amor filial.

Nos gustaría señalar que, en términos generales, la responsabilidad del cuidado de un bebé recae comúnmente en los progenitores y los parientes más cercanos, como los abuelos y otros familiares. No obstante, el espectro de las personas que desempeñan este papel puede extenderse más allá de los lazos consanguíneos. El niño exhibe un innato sentimiento de vinculación con personas sin las cuales su existencia se vería comprometida, fenómeno que denominamos amor infantil.

En las fuentes estudiadas, el amor infantil está intrínsecamente condicionado biológicamente, es un programa instintivo arraigado por la naturaleza. Este fenómeno emerge de manera automática en el niño, más allá de su capacidad de elección consciente. La naturaleza, en su designio evolutivo, no otorga al niño la facultad ni el derecho de determinar si siente afecto por aquellas personas indispensables para su supervivencia. Este condicionamiento persiste al menos hasta que el niño alcanza la capacidad de vivir de manera plenamente independiente.

En una etapa temprana del desarrollo, la llamada “hormona del amor infantil” se desencadena como respuesta a la presencia real de los padres, en particular de la madre. La detección de la ausencia materna, física o emocional, por parte del niño desencadena automáticamente un estado de “pérdida parental”. Es relevante destacar que el sentimiento

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de “pérdida” de los padres queda profundamente arraigada en el psiquismo del niño y puede ejercer influencia durante muchos años posteriormente. Este fenómeno ha sido enfatizado por Hellinger (2012), quien lo describió como el movimiento interrumpido del amor. Es importante subrayar que este proceso afecta a la dinámica del amor infantil hacia sus padres.

3.1.1.1.1.1.3 Amor fraternal

El amor fraternal, entendido en una amplia acepción como amor entre las personas que comparten la misma ascendencia biológica, se caracteriza por una conexión única, por sentimientos profundos de afecto, lealtad y empatía. El amor fraternal implica un deseo intrínseco de cuidar y proteger al hermano o hermana, sentimiento que puede manifestarse en gestos cotidianos de atención, preocupación y apoyo emocional, a pesar de sus diferencias. A lo largo de la vida, sobre todo durante la infancia, los hermanos comparten aprendizajes, perspectivas y otras experiencias significativas, que contribuyen al crecimiento mutuo y al fortalecimiento de su vínculo.

Queremos destacar que, desde nuestra perspectiva, el concepto de amor fraternal no debe limitarse exclusivamente a las personas unidas por vínculos de parentesco, sino que debería expandirse para abarcar otros contextos. Este tipo de amor puede dirigirse hacia diversas personas con las que compartimos la experiencia humana. El amor fraternal implica experimentar una conexión con todos los seres humanos, promoviendo la solidaridad, la aceptación, la igualdad y la unidad. Se fundamenta en la noción de que todos somos parte de una misma humanidad, en la que las diferencias individuales de talento, educación o conocimiento pasan a segundo plano frente a la identidad compartida de nuestra esencia humana.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.1.1.1.1.1.4 Amor de pareja

Una de las clasificaciones más famosas del amor entre dos personas la propuso Robert Sternberg (1988), un reputado psicólogo estadounidense. Sternberg (1988) ofreció un enfoque único para entender el amor al presentar su teoría triangular del amor. Según esta teoría, el amor consta de tres dimensiones interrelacionadas: la intimidad, la pasión y el compromiso (planes conjuntos para el presente y el futuro).

1. La intimidad, en la visión de Sternberg (1988), es el componente más importante del amor, que incluye los siguientes aspectos:

- la intimidad: es el sentimiento de conexión emocional con otra persona, confianza, aceptación y apoyo;
- el afecto: es el sentimiento de apego por otra persona, el cuidado, la responsabilidad y deseo de estar cerca;
- la comprensión mutua: es la capacidad de entender y aceptar a otra persona.

Sternberg (1988) afirma que la intimidad es la base de los demás componentes del amor, sin ella, es imposible experimentar la pasión o el compromiso.

2. El compromiso es el sentimiento que nos hace preocuparnos por otra persona y querer estar cerca de ella. Incluye los siguientes aspectos:

- el cariño es el deseo de cuidar de otra persona y hacerla feliz;
- la responsabilidad es la voluntad de responsabilizarse de la otra persona y de su bienestar;
- el apoyo es el deseo de ayudar a otra persona en momentos de necesidad.

El compromiso es considerado por Sternberg (1988) un componente importante del amor porque nos permite sentirnos conectados a otra persona y sentirnos seguros. También nos ayuda a superar retos y a mantener relaciones en momentos difíciles.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3. La pasión es el tercer componente importante del amor en la teoría de Sternberg (1988), quien lo define como un fuerte sentimiento de atracción, que nos hace desear estar con otra persona físicamente, nos permite sentirnos conectados a otra persona en un nivel físico y también sentirnos deseados y queridos. Incluye los siguientes aspectos:

- la atracción sexual es el deseo físico por otra persona;
- la atracción emocional es el deseo de estar cerca de otra persona y pasar tiempo con ella.

Combinando estos tres componentes, Sternberg (1988) obtuvo varios tipos de relaciones:

1. No amor es la ausencia de los tres componentes del amor. Puede ser mero conocimiento o amistad con una persona, pero no amor.

2. El amor platónico es el amor basado en la intimidad y la comprensión, sin pasión ni compromiso.

3. El enamoramiento es el amor a primera vista que puede desaparecer si no se respalda con intimidad, pasión y compromiso. Suele ocurrir al principio de una relación, cuando las personas empiezan a conocerse.

4. El amor vacío se caracteriza por la desaparición de la intimidad y la pasión, aunque el compromiso permanece y el amor se vuelve vacío. Puede ser un matrimonio de conveniencia o una relación que ya no satisface.

5. El amor romántico es una combinación de intimidad emocional y física, propia de una luna de miel. Es la sensación cuando sentimos que nuestra pareja es perfecta y queremos estar con ella para siempre.

6. El amor de amistad suele experimentarse en la pareja cuando la pasión ha desaparecido, pero sigue habiendo intimidad, afecto y compromiso mutuo. Es también el tipo de amor que podemos sentir por los miembros de nuestra familia.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

7. El amor fatuo[150] se basa en la pasión irreflexiva y en la intención de estar juntos, sin intimidad emocional. A menudo conduce a romances tormentosos y matrimonios inestables.

8. El amor perfecto es la forma más elevada de amor que es poco frecuente e incluye los tres componentes: pasión, intimidad y compromiso. Es el sentimiento que se tiene cuando uno se siente cercano y unido a su pareja, siente pasión por ella y está dispuesto a estar siempre con ella.

| | **Intimidad** | **Pasión** | **Compromiso** |
|---|---|---|---|
| **No amor** | | | |
| **Amor platónico** | ➢ | | |
| **Enamoramiento** | | ➢ | |
| **Amor vacío** | | | ✓ |
| **Amor romántico** | ➢ | ➢ | |
| **Amor de amistad** | ➢ | | ✓ |
| **Amor fatuo** | | ➢ | ✓ |
| **Amor perfecto** | ➢ | ➢ | ✓ |

Tabla 3. Relaciones amorosas según la teoría triangular de Sternberg (1988)

Sternberg (1988) afirma que, para conseguir y mantener el amor perfecto, hay que pasar por todas las etapas.

Las categorizaciones del amor según la teoría de Izard (2000) y de Sternberg (1988) sirven de base en nuestro trabajo para el estudio de los tipos de relaciones que se establecen entre los personajes. Sin embargo, tras examinar diversas fuentes que abordan el tema del amor, deseamos incorporar a las categorizaciones propuestas por Izard (2000) y Sternberg (1988) tres categorías adicionales que se adecuan de manera más precisa al tipo de amor

[150] Del inglés *fatuous love* se traduce como “amor tonto”.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

identificado en las novelas de Nothomb, aunque no se corresponden con ninguna de las categorías previamente propuestas por los psicólogos mencionados anteriormente:

- ✓ Amor pragmático: entendido como el amor razonador o amor calculado, que no está motivado por el apego emocional, sino por el objetivo del beneficio derivado de la relación o la conveniencia, y está bien controlado por el pensamiento consciente de la persona interesada. El contenido principal de las experiencias en este tipo de amor se rige sobre la base del nivel de las emociones egocéntricas de la persona pragmática, su deseo de obtener ventajas, de aumentar el estatus social, de alcanzar metas, de su necesidad de autoafirmación y autoestima, júbilo y orgullo a expensas de los sentimientos de amor de la otra persona. Los representantes de este tipo viven predominantemente con imágenes de un futuro realista y planificado. Como forma de realizar su naturaleza interior, según Fromm (1990), eligen la vía del tener, ya que se esfuerzan principalmente por la posesión del mayor número posible de beneficios y se orientan sobre todo hacia el lado externo de su desarrollo. Para ellos es importante demostrar su importancia, que de hecho suelen experimentar como insuficiente, dado su sentimiento de inferioridad, que se experimenta habitualmente de forma inconsciente (Adler, 1988), lo que corresponde al modelo de utilización de las relaciones interpersonales para resolver sus problemas personales o alcanzar objetivos egoístas.

- ➢ Amor compulsivo: este tipo de amor adopta formas socialmente aceptadas, tales como relaciones efímeras o falsos amores, cuando se utiliza un poderoso impulso natural de amor con propósitos no evolutivos, como la reproducción. Este tipo de amor puede considerarse una “estafa emocional” o libertinaje, caracterizado por experiencias físicas como los besos o las caricias, aventuras y romance. Sus raíces suelen encontrarse en la libido sexual, la carencia de estímulos emocionales, la intolerancia a la soledad o alienación, según lo descrito por Fromm (1990). El amor compulsivo puede surgir en las circunstancias en las que las personas buscan escapar de la monotonía de la vida cotidiana o experimentan una

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

crisis interna. Si bien la soledad y los deseos sexuales pueden facilitar el amor compulsivo, este sentimiento es efímero y puede desvanecerse tan rápidamente como surgió (Fromm, 1990).

- Amor de fantasía: predominantemente observado durante las fases de pubertad y adolescencia, este tipo de amor permite a una persona construir una imagen en la que se percibe a sí misma amada y s halla amando de manera idealizada. En la adolescencia, casi todos experimentamos este amor "de fantasía", siendo una etapa necesaria para el desarrollo psicológico que facilita el progreso en el curso de la vida afectiva adulta. Además, actúa como una suerte de anestesia en medio de las crisis propias de esa etapa. Sin participar en acciones concretas ni establecer relaciones reales, la persona elabora una conexión imaginaria con su ideal, adiestrando sus sentimientos para una eventual experiencia real en el futuro, basándose en los matices de las variadas experiencias inventadas.

3.1.1.1.1.1.5 Amor altruista

Entendemos el concepto de amor altruista como el tipo psicológico de amor desinteresado, sacrificado, de aceptación incondicional, que se caracteriza por un alto grado de actividad y aspiración a prestar ayuda, asistencia, apoyo, no solamente a la persona amada, sino a todas las personas con la que se siente un cierto grado de afinidad. Desde nuestra perspectiva, este tipo de amor conduce a la armonización de las personalidades de las personas, independientemente de sus temperamentos, valores y aspiraciones, promoviendo el desarrollo y la superación personal. Su enfoque central radica en el proceso de generar el bien para el prójimo gracias a la mejora del propio "Yo". Consideramos que este tipo psicológico de amor se podría caracterizar por niveles elevados de experiencias espirituales y prosociales, vivencias trascendentales, logradas mediante la co-presencia, la creación y la mejora personal en beneficio de la persona amada, de una comunidad o la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sociedad en general. Según Fromm (1990), a los representantes de este tipo de amor les resulta extremadamente importante y valioso ser ellos mismos, amar y empatizar con la persona cercana, creando un beneficio de dicha persona, autorrealizándose y superándose libremente. Consideramos necesario añadir aquí que, según la teoría de Adler (1972), el amor altruista se caracteriza por un sentido de identidad comunitaria muy desarrollado combinado con una sobrecompensación del sentimiento de inferioridad inconscientemente experimentado. Tal combinación, según Adler (1972), se convierte en el fundamento para el desarrollo de un tipo de personalidad socialmente útil.

En el concepto de "amor", tal como lo hemos definido, podemos distinguir componentes como el cariño, la responsabilidad, el respeto, la comprensión, los sentimientos positivos hacia la pareja y la necesidad de una actitud positiva por parte de la pareja hacia nosotros, el sentimiento de cercanía e intimidad, los sentimientos eróticos, e incluso el sentimiento de hostilidad (Hatiss, 1969: 28). La hostilidad como último componente en la expresión de experiencias amorosas dificulta la consideración inequívoca del amor como un sentimiento exclusivamente positivo, ya que frecuentemente va acompañado de ansiedad, tristeza y pena. El amor puede tener una naturaleza ambivalente, permitiendo sentimientos de amor y odio simultáneos. También está el amor no correspondido, el cual conlleva sufrimiento.

#### 3.1.1.1.2 Los celos

> "Oh, mi señor, ¡cuidado con los celos! Es el monstruo de ojos verdes que se divierte con la vianda que lo nutre".
>
> Shakespeare (1604, Acto III, Escena III en *Otelo*)

El tema de los celos ha sido abordado en muchas obras literarias, pero, hasta donde nos consta, existe una escasa cantidad de investigación científica en el ámbito de la psicología dedicada a este tema.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Los celos se pueden definir como una actitud recelosa de una persona hacia el objeto de su adoración, asociada a una dolorosa duda sobre su fidelidad o al conocimiento de su infidelidad. Los celos están causados por el peligro de perder una relación valiosa con otra persona en relación con un rival real o imaginario (Parrott, 1991; Salovey, 1991; Maslow, 1997). La Rochefoucauld escribió: "los celos se alimentan de la duda; mueren o se vuelven violentos en cuanto la duda se convierte en certeza" (La Rochefoucauld, 1971: 153)[151].

Los celos se entienden como relaciones triádicas (Salovey, 1991), dado que implican en su órbita tres partes: la primera es el celoso, la segunda es el celado, y la tercera es aquel o aquellos a quienes se dirigen los celos, percibidos por el celoso como un rival, que reclama, como él, el amor de los padres, el favor del jefe, la atención de la pareja, entre otros. Kingsley (1977) añade una cuarta parte: el público, que siempre está interesado en cómo se desarrolla la relación entre la pareja y el rival.

Hatfield y Walster (1977) afirman que los celos están causados por el sentimiento de orgullo herido y la constatación de la violación del derecho de propiedad. Según Salovey (1996), la amenaza a la autoestima es el factor principal en la aparición de los celos. Al mismo tiempo, cuanto más significativa para la autoestima del sujeto es un área específica y cuanto mayores son las habilidades del rival en esta área, más fuerte es el sentimiento de celos del sujeto (Bers, Rodin, 1984; De Steno, Salovey, 1996; Sharpsteen, 1995). Clanton y Smith (1977) añaden que a los celosos les preocupa de forma imperativa el control sobre las personas significativas para ellos.

En los últimos 30 años se han propuesto varios modelos para describir la causa del mecanismo de los celos: como una respuesta evolutivamente condicionada (Buss, Larsen, Westen, Semmelroth, 1992), como un rasgo de la personalidad (Bringle, 1991), como el resultado de una discrepancia percibida en el valor de la relación (Buunk, 1991), como un

[151] Ревность питается сомнениями; она умирает или переходит в неистовство, как только сомнения превращаются в уверенность.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

fenómeno sociocultural (Bryson, 1991; Hupka, 1991) y, finalmente, como una defensa de la autoestima en las relaciones de pareja (Salovey, 1991; Salovey, Rothman, 1991). Solo el primero de estos modelos se hace eco hasta cierto punto de la teoría del complejo de Edipo innato de Freud, que da lugar a los celos inevitables del progenitor del propio sexo, mientras que las otras teorías consideran los celos como un producto y/o una característica de una interacción social compleja (Breslaw, 2004: 363).

Chung y Harris definen los celos como una "emoción evolucionada con su propio estado motivacional único, cuyo objetivo es evitar que otros se apropien de relaciones importantes" (Chung, Harris, 2018: 273). Ellos propusieron el Modelo Dinámico Funcional de los Celos (DFMJ), que concibe los celos como un continuo con fases tempranas y tardías: valoración de la amenaza, manifestación de los celos y consecuencias. Los investigadores identifican dos modalidades de celos: la forma primaria, presente en bebés y animales, y la forma desarrollada o elaborada, que emerge a medida que las esferas emocionales, cognitivas y otras se vuelven más complejas. En su conceptualización, los celos son una emoción separada, distinta de otras emociones y pueden ser un estado a largo plazo. Otras emociones, como el miedo, pueden coexistir con la emoción de los celos.

Los celos, como interrelación de componentes cognitivos (compararse con un rival), emocionales (ira, rabia) y conductuales (acciones para destruir la relación con un rival), son estudiados por White (1991). Ermakova y Kargyna (2015), por otro lado, consideran que los celos tienen un proceso secuencial: primero se manifiestan en las cogniciones, posteriormente, en las emociones y en el comportamiento.

En la visión de Izard los celos consisten en un complejo de sentimientos, pensamientos y afectos (Izard, 2007), de los que son más fuertes el miedo y la ira. Izard afirma que cuando nos sentimos privados del amor de un ser querido, perdemos la sensación de seguridad y sentimos miedo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La ira aparece cuando los intentos de mantener una posición en la relación, de recuperar la atención de la persona amada son infructuosos, es decir, los celos se producen cuando hay una toma de conciencia de que esa persona ya no nos pertenece (Ermakova, Kargyna, 2015).

Según Rubinstein (2002), los celos pertenecen a la categoría de los sentimientos complejos, que combinan dos emociones polares: el amor y el odio.

Para nosotras, los celos están relacionados con la confianza previa de una persona en el amor de un ser querido y con la idea de que solo ella tiene derecho a poseerlo. El resultado es una intromisión en la libertad personal de la persona amada, aparece el despotismo, la sospecha, y se le puede causar sufrimiento, insultarla y humillarla incluso. Como resultado de los celos, el amor se convierte en odio, que, a menudo, permanece reprimido.

#### 3.1.1.1.2.1 Tipos de celos

Existen diferentes clasificaciones de los tipos de celos.

Volkova (1989) clasifica los celos según varios criterios:

- según la naturaleza de la experiencia: activos y pasivos;
- según la intensidad: moderados, profundos y graves;
- en relación con la norma: reacción normal y patológica;
- según el contenido: reacciones afectivas, cognitivas y conductuales.

Korolenko y Dmitrieva también distinguieron los celos según el criterio de normalidad. Según sus ideas, los celos patológicos se diferencian de los celos normales por dos motivos: el grado de gravedad y la frecuencia de la manifestación de los celos (Sergeeva, 2018).

Zaslavskaya y Grishin (1992) identificaron los siguientes tipos de celos:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- celos posesivos, que se manifiestan en el intento de controlar la dinámica de la relación por parte de una persona;
- celos exagerados, que se caracterizan por la propensión a exagerar situaciones consideradas como una infidelidad;
- celos invertidos, que son una proyección de la propia infidelidad.

Sevostyanov (2018) categoriza los celos en función de su manifestación externa y diferencia entre los siguientes tipos: celos adecuados, que implican un diálogo y compromiso con la pareja; celos neutros, que no muestran expresión externa; y celos socialmente peligrosos o inadecuados, que se manifiestan en forma de estallidos afectivos de agresión.

Basándonos en la literatura especializada revisada y las clasificaciones y características mencionadas anteriormente, hemos desarrollado nuestra propia categorización, identificando así 6 tipos de celos:

- celos reflejos: se manifiestan como una respuesta automática ante la percepción de que otras personas reciben atención o afecto. La persona experimenta una sensación de rivalidad sin una base real, simplemente como un reflejo emocional ante la idea de compartir la atención;
- celos inculcados: surgen de la influencia de experiencias pasadas, como la observación de modelos de relación celosa en la infancia. Las personas pueden adoptar patrones de celos basados en la educación recibida o en las dinámicas familiares, incluso si no tienen una razón objetiva para sentir celos;
- celos posesivos: en este tipo de celos una persona busca controlar activamente la relación, imponiendo restricciones y limitaciones a la otra persona. El individuo siente una necesidad de dominio y posesión, lo que puede conducir a dinámicas relacionales desequilibradas y restrictivas;

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- celos agresivos: están marcados por la inseguridad y una tendencia a interpretar de manera exagerada situaciones que se perciben como amenazadoras para la relación. Esta forma de celos puede llevar a la sobreinterpretación de señales y a la generación de conflictos innecesarios;
- celos patológicos: se caracterizan por ser intensos, persistentes y desproporcionados en comparación con la situación real. Este tipo de celos puede derivar en comportamientos obsesivos y afectar significativamente la salud mental de la persona involucrada y la dinámica de la relación;
- celos manipuladores: implican el uso estratégico de la envidia y la inseguridad para controlar o manipular a la pareja. La persona que experimenta estos celos puede utilizar tácticas emocionales o psicológicas para mantener el control y obtener lo que desea en la relación.

Entendemos que los celos deben interpretarse desde el enfoque de las relaciones interpersonales y en la relación con los rasgos de personalidad, sobre cuya base se puede elaborar un retrato de una persona celosa con los siguientes rasgos: irritabilidad, tensión, egoísmo, terquedad, dependencia, inseguridad. En cuanto a las consecuencias de los tipos de celos, la suspicacia y la agresividad se deben a los celos manipuladores; el enfado y el resentimiento son característicos de los celos posesivos y de los celos agresivos, mientras que la suspicacia es más característica de los celos inculcados.

#### 3.1.1.1.3 El odio

Izard (2000) define el odio como un rasgo afectivo-cognitivo complejo u orientación de la personalidad, como un sentimiento negativo activo y persistente de una persona frente a aquellos fenómenos que contradicen sus necesidades, creencias y valores. Surge de la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

experiencia negativa de comunicación e interacción con una persona en una situación de conflicto y lo hace más fácilmente en personas resentidas y vengativas.

El odio puede provocar no solo una evaluación no adecuada de su objeto, sino también una actividad negativa dirigida contra él. La aparición del odio suele estar precedida por un agudo descontento causado por un desarrollo indeseado de los acontecimientos o por una acumulación de efectos de baja intensidad producidos por la fuente de las experiencias negativas; el objeto del odio se convierte en estos casos en una causa real o imaginaria de los acontecimientos.

#### 3.1.1.1.3.1 Tipos de odio

Sternberg (2003), que presenta como análogas la estructura del odio y la estructura del amor, a la que ya hemos hecho referencia, distingue tres componentes en la primera:

1) negación de la intimidad, es decir, distanciamiento, debido al asco, a la repugnancia;

2) pasión, entendida como ira o miedo en caso de peligro;

3) devaluación de la dignidad humana, dicho de otro modo, consideración del objeto de odio como un ser inferior.

Según Sternberg, una combinación diferente de estos componentes da lugar a siete tipos de odio:

1. El odio "razonable", manifestado principalmente en forma de repugnancia hacia una persona o grupo odiado (por ejemplo, una nación). El sujeto no quiere tener nada que ver con ellos, ya que, desde su punto de vista, tienen poco en común con los seres humanos;

2. El odio "desenfrenado" se manifiesta en expresiones emocionales extremas de ira y miedo y puede llevar a la violencia o a evitar una amenaza que provenga, desde el punto de vista del sujeto que odia, por parte de una persona o un grupo hostil;

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3. El odio “frío” se caracteriza por la percepción de la persona hostil o los representantes del grupo hostil como bajos y mezquinos;

4. El odio “indignado” da lugar a sentimientos de asco y miedo constantes;

5. El odio “hirviente” combina la repugnancia hacia la persona o el grupo hostil y la necesidad de destruir la amenaza que emana de él;

6. El odio “ardiente” se asocia con la experiencia de tener que deshacerse físicamente de un enemigo odiado. En él están presentes los tres componentes del odio, y es el más peligroso.

Entendemos que esta clasificación combina el sentimiento de odio como actitud estable hacia alguien y las experiencias emocionales de odio que surgen repentinamente (odio hirviente), cuando el objeto de odio se percibe como repugnante (odio indignado) e incluso las acciones anticipadas o deseadas hacia el objeto de odio (odio ardiente). La arbitrariedad de esta clasificación y de los nombres dados a los distintos tipos de odio resulta clara para nosotras.

El odio también se manifiesta mediante el rencor, es decir, con una actitud airada, irritada hacia alguien, así como mediante la calumnia, sobre todo si el odio es latente.

#### 3.1.1.2 Afectos y estados de ánimo

La esfera emocional de una persona es uno de los factores que regulan el comportamiento humano, por lo que es multidimensional y heterogénea, tanto por las características cualitativas de los estados neuro-psíquicos como por la naturaleza e intensidad de su experiencia. Además de las emociones propiamente dichas y los sentimientos, los psicólogos distinguen afectos y estados de ánimo que se diferencian entre sí por la fuerza y la duración de sus manifestaciones.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Para definir el término afecto, tomamos la definición del *TLFi*: "disposition affective élémentaire (par opposition à intellect) que l'on peut décrire par l'observation du comportement, mais que l'on ne peut analyser" (*TLFi)*[152].

El afecto es, considerado desde esta perspectiva, una categoría amplia, potente y violenta, que puede desbordar por completo el psiquismo y llevar a la pérdida de control sobre las actividades que son guiadas habitualmente por la razón. Luk (1982: 18) determina ocho tipos de afecto: felicidad, euforia, asombro, desesperación, rabia, ira, horror, asco, con lo que indica las características cualitativas de los estados emocionales. Otra característica del afecto es que es situacional, ya que se produce en respuesta a un estímulo muy específico y, por lo tanto, siempre está dirigido de forma concreta.

La afectividad, según los diccionarios *Le Grand Robert* y *Trésor de la Langue Française*[153], es definida como "l'ensemble des phénomènes dits affectifs ; ensemble des sentiments, des émotions, des affects. C'est l'aptitude à être affecté de plaisir ou de douleur"[154].

La afectividad está, pues, directamente relacionada con los sentimientos y las emociones. Alexander Luk define la fuerza y la duración de las emociones, e identifica cuatro estados emocionales básicos inherentes al ser humano: sentimiento, afecto, pasión, estado de ánimo (Luk, 1982: 20-25). Christian Plantin (2011), por su lado, distingue siete términos afectivos: pathos, estado de ánimo, pasión, vivencia/experiencia, afecto, sentimiento, emoción. Para él, el término de afecto se utiliza a menudo como un término genérico, en el ámbito afectivo, en el que se define como un modo de expresión psíquica y de pulsión. Además, el lingüista francés señala que en el campo léxico "affecter, affectif,

[152] Disposición afectiva elemental (por oposición al intelecto) que puede describirse mediante la observación del comportamiento, pero que no puede analizarse.
[153] A partir de aquí haremos referencia a esta obra como TLFi.
[154] El conjunto de los fenómenos denominados *afectivos*; el conjunto de los sentimientos, las emociones, los afectos. Es la capacidad de ser afectado por el placer o el dolor.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

affection", la palabra afecto adquiere el significado de emoción y sentimiento. Observamos que, en la teoría de Plantin, la categoría del afecto se limita a incluir únicamente los sentimientos y las emociones, aunque otras investigaciones introducen el estado de ánimo, la experiencia y la pasión (Rubeinstein, 2000; Viliūnas, 1984; Safuanov, 2001).

De todos los componentes de la esfera emocional, el fenómeno del estado de ánimo es el más impreciso. Sin embargo, la mayoría de los psicólogos, entre ellos Rubinstein (2000), distinguen el estado de ánimo como un concepto independiente que se diferencia de la emoción en sí. De este modo, el estado de ánimo es una respuesta emocional no a las consecuencias inmediatas de determinados acontecimientos, sino a su importancia para la vida de una persona en el contexto de los planes, intereses y expectativas generales de la vida. Levitov (1964) había sugerido que el estado de ánimo no es solo personal, sino también situacional. Entendemos, pues, que la expresión estado de ánimo se refiere al estado emocional general que tiñe las experiencias y actividades de una persona durante un cierto periodo de tiempo.

Teniendo en cuenta las diferentes aproximaciones al concepto de estado de ánimo, podemos identificar sus principales características: baja intensidad, duración considerable e influencia en la actividad de la persona. Ilyin (2001) señala que el estado de ánimo, al estar constantemente presente en una persona como fondo emocional, aumenta o disminuye su actividad en la comunicación o el trabajo. El estado de ánimo determina significativamente el comportamiento, de modo que estimula o suprime la actividad humana. La estabilidad del estado de ánimo, según los psicólogos, depende de varias razones: la edad de la persona, las características individuales de su carácter y temperamento y la fuerza de voluntad (Platonov, 2006; Maklakov, 2012).

Así, al estructurar la esfera emocional de una personalidad, los psicólogos distinguen en ella, además de las emociones propiamente dichas, otros componentes que se diferencian

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

entre sí por la intensidad y la duración de la experiencia, la direccionalidad, la naturaleza subjetiva, la función que desempeñan y otra serie de características. Podemos decir, *a priori*, que los sentimientos son estados afectivos duraderos, mientras que las emociones, al estar asociadas a la idea de cambio, suelen ser temporales y puntuales.

A efectos de este trabajo, algunas de estas características son sin duda relevantes, ya que en ciertos casos encontramos su reflejo en los valores semánticos de las palabras. Los términos emoción y estado emocional se utilizarán en este trabajo como sinónimos. Por ello, consideraremos tanto las emociones propiamente dichas, como lo que los psicólogos denominan afectos, es decir, las experiencias emocionales fuertes a corto plazo acompañadas de manifestaciones físicas muy pronunciadas. También incluiremos los sentimientos, definidos por la Psicología como los estados que tienen un carácter claramente objetual, además de lo que los psicólogos entienden por estado de ánimo. Para fundamentar la validez del uso de estos términos nos remitimos a Verbina (2008), quien denomina emociones puras los estados de ánimo, los sentimientos, los afectos, las pasiones y las tensiones.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

# 4 LA EXPRESIÓN LINGÜÍSTICA DE LA ESFERA EMOCIONAL

> Comment la parole exprime-t-elle les mouvements de notre sensibilité ? Telle est, je crois, la question la plus importante que la psychologie rencontre actuellement dans l'étude du langage (Bally, 1909: 128)[155].

Al ser un fenómeno psíquico, las emociones, como hemos mencionado en el capítulo anterior, han sido estudiadas principalmente por los psicólogos. Sin embargo, actualmente, junto a campos como la psicología de las emociones, se ha formado y se está desarrollando con éxito la lingüística de las emociones. Esto se explica por el hecho de que, al tener la capacidad de representar las experiencias emocionales humanas, el lenguaje abre el camino al conocimiento de los fenómenos internos mediante la observación externa. Como señala Shakhovskiĭ, existen al menos dos sistemas semióticos de las emociones: el lenguaje corporal y el lenguaje verbal, el primero representa la exteriorización fisiológica (risa, lágrimas, temblor, etc.), el segundo las diferentes formas de su verbalización: denominación, expresión, descripción (Shakhovskiĭ, 2008a). Shakhovskiĭ considera que el lenguaje es la clave para el estudio de las emociones humanas porque "nombra las emociones, las expresa, las categoriza y las clasifica... La lengua forma la imagen emocional del mundo propia de los representantes de una determinada cultura lingüística" (Shakhovskiĭ, 2007: s. p.). El lenguaje, como poderosa herramienta de conocimiento, experiencia social y transmisión de la cultura, nos permite decir que tenemos miedo de algo, que estamos enfadados por algo, o en un estado de nerviosismo, felicidad o tristeza.

La emoción que experimenta una persona se manifiesta lingüísticamente de diferentes maneras: elección de palabras, entonación, exclamación, etc., si bien es evidente

[155] ¿Cómo expresa el habla los movimientos de nuestra sensibilidad? Esta es, en mi opinión, la cuestión más importante a la que se enfrenta actualmente la psicología en el estudio del lenguaje.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que la lengua no presenta solo un inventario de emociones. Como ya se ha dicho, la lengua es un medio para categorizar las emociones y, por lo tanto, toda la imagen emocional del mundo inherente a las personas que la hablan (Shakhovskiĭ, 1987).

La emoción y el lenguaje se integran en las redes nocionales necesarias para la elaboración de una idea en un contexto determinado y para su expresión. La cuestión de poner en perspectiva la relación entre emoción y lenguaje es esencial para nuestra investigación, cuyo objetivo principal es estudiar la dimensión lingüística y los medios de expresión de las emociones y no su dimensión psicológica.

## 4.1 Lingüística de las emociones

En el medio siglo de existencia y desarrollo, la lingüística de las emociones, como campo de investigación surgido en la intersección de la psicología de las emociones y la lingüística (Dirven, 1997; Goleman, 1997; Jing-Schmidt, 2007; McGlone, Wessberg, Olausson, 2014), se ha convertido en un área de conocimiento científico bien estructurada y basada en datos empíricos (Shakhovskiĭ, 2008). Según la definición del famoso investigador de la semántica emotiva del lenguaje Shakhovskiĭ, la lingüística de las emociones es la ciencia de la verbalización, la expresión y la comunicación de éstas (Shakhovskiĭ, 2007: 40).

La lingüística de las emociones debe su aparición a un grupo de lingüistas de la primera mitad del siglo XX (Bally, Breal, van Ginneken), quienes defendían que la lingüística debía ocuparse del estudio de los componentes emocionales. Sin embargo, hasta la década de 1970 el problema de la verbalización y categorización lingüística de las emociones era más bien exótico y difícil, por lo que los trabajos que aparecieron en esa época sobre este tema suscitaron más rechazo que interés científico. Pero con la aparición del nuevo paradigma lingüístico humanista, que implicaba una gran atención al portador de la lengua,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

los lingüistas comenzaron a estudiar la esfera de las emociones, el factor más humano del lenguaje.

La lingüística de las emociones comenzó a desarrollarse activamente en la década de los años 1980-1990, en el marco de la lingüística sistémico-estructural. Las emociones humanas sientan las bases motivadoras de la actividad cognitiva humana, por lo que actúan como una de las partes esenciales del sistema cognitivo humano. La esencia del dispositivo y los mecanismos de funcionamiento del pensamiento humano se formalizan mediante los procesos de verbalización de las emociones. Así, el estudio de las emociones en el lenguaje y el habla está ampliamente condicionado e influenciado por el paradigma lingüístico-cognitivo. En los años 80 del siglo XX, se llevó a cabo una detallada categorización lingüística de las emociones, se propuso un metalenguaje para describir el nuevo campo de la lingüística, se identificaron diversos tipos de léxico emocional y diversas formas en su representación (Shakhovskiĭ, 1987; Ionova, 2003; Kalimullina, 2006; Shteba, 2014); además, se fundamentó el objeto de investigación de la lingüística de las emociones como un campo interdisciplinar del conocimiento. En los años 90 del siglo XX y a principios del siglo XXI, los científicos emprendieron la descripción de la naturaleza comunicativa de las emociones, la dependencia de las formas utilizadas para su expresión de las condiciones discursivas; el aspecto emocional de la imagen lingüística del mundo humano (Danés, 1987; Apresyan y Apresyan, 1993; Shakhovskiĭ, 2008; Bamberg, 1997; Drescher, 1997; Goleman, 1997; Ortony, Clore, Collins 1988; Wierzbicka, 1992, 1999; Majid, 2012); se estudiaron aspectos psicolingüísticos de la identificación de las emociones básicas (Viliūnas, 1984; Grekova, 2009; Gridin, 1976; Miagkova, 1990); cuestiones generales relacionadas con la categorización de la esfera emocional humana mediante el lenguaje, como la correlación de las emociones y la conciencia (Klobukov, 1998; Krasavsky, 2000; Lusin, 1999; Tripolskaya, 2013; Shakhovskiĭ, 1987, 1988; 2003a; 2003b). Se ha prestado especial atención al estudio

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de los recursos lingüísticos de la expresión de las emociones en el lenguaje. Las palabras que nombran y describen las emociones se estudian desde diversas perspectivas: cognitiva y referida a su naturaleza como signo (Barsukova, 2008; Goncharova, 2003; Ilinskaya, 2006; Pogozhaya, 2010); las características nacionales-culturales y lingüístico-culturales, así como la especificidad de la representación de las emociones en diferentes lenguas (Adamchuk, 1996; Babaeva, 2008; Babkina, 2008; Bazhenova, 1990; Belaya, 2006; Burenina, 1989; Valiulina, 2006; Grekova, 2012; Kositsyna, 2014; Krasavsky, 1999a, 2001; Ostrovskaya, 2006; Pokrovskaya, 1998; Selyaev, 1995; Tarasova, 1997; Filimonova, 2007; Fomina, 1996; Shakhovskiĭ , 1996, 2001, 2002; Shestova, 2005), también su funcionamiento en estas lenguas (Baryshnikova, 2004; Karakchieva, 2000; Mathieu, 2000; Perfilieva, 2001; Smolyanko, 2011); las cuestiones de universalidad y especificidad de la expresión de las emociones en diferentes lenguas, en diferentes culturas (Majid, 2012; Wierzbicka, 1994, 1999); en aplicación a lenguas individuales (Henry, 1936); la semántica (Krasavsky, 1999b; Shakhovskiĭ, 1994) y las relaciones semánticas dentro de un sistema lingüístico único (Semenova, 2010); las definiciones en los diccionarios (Shakhovskiĭ, 1986; Perfilieva, 1998); así como las diferencias en las denominaciones entre los sentidos que aparecen en las lenguas de especialidad y en el lenguaje corriente (Krasavsky, 1992); en términos de generación y percepción del discurso emocional (Handamova, 2002; Edmondson, 1992; Gilbert, 1999; Guenthner, 1997; Vakoch y Wurm, 1997) y de los medios de expresión lingüística de las emociones individuales y los grupos que aquéllos pueden conformar, tanto desde perspectivas descriptivas como comparativas (Antonova, 2009; Budyanskaya y Myagkova, 2002; Ganina, 2012; Eremeeva, 2006; Zaikina, 2004; Zaichkovskaya, 2008; Lavrishcheva, 2010; Lepenisheva, 2012; Melnichenko, 2010; Menshikova, 2012; Myagkova, 2000; Khripunova, 2012); en el aspecto sociocultural (Diller, 1992); también la emocionalidad como característica universal del texto (Ionova, 1998).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El estado actual de este campo del conocimiento demuestra la transición de la lingüística de las emociones hacia el ámbito de las prácticas sociales. Así, por ejemplo, el Consorcio World Wide Web (W3C) ha adoptado el primer estándar para describir las emociones humanas en Internet; por su parte, la Sociedad Internacional para la Inteligencia Emocional (ISEIP) se ha propuesto introducir la "inteligencia emocional laboral" en los ámbitos empresarial y educativo.

La complicación formal y de contenido del objeto de investigación plantea la necesidad de ampliar y clarificar el enfoque de la categorización lingüística de las emociones, estudiar fenómenos complejos, integrados y dinámicos, calcular las posibilidades de variación de su verbalización, teniendo en cuenta la diversidad de intenciones de los comunicadores, sus reacciones emocionales, las funciones de los enunciados, el corpus de patrones de comportamiento comunicativo emocional (Karlovskaya, 2009; Korobkina, 2009; Kotov, 2009; Shakhovskiĭ, 2016; Shteba, 2014; Jing-Schmidt, 2007; McGlone, Wessberg, Olausson, 2014).

En opinión de Shakhovskiĭ, la emoción es un tipo de comunicación reconocido por todas las personas, independientemente del idioma que hablen. Sin emoción es imposible percibir el mundo que nos rodea. Las emociones forman parte de nuestra vida interior y exterior: admiramos, odiamos y adoramos. Cuando una persona expresa emociones lo hace de forma natural, sin ser completamente consciente de los medios lingüísticos y paralingüísticos a los que recurre, ni del modo en que las expresa, lo que implica que las personas tienen un conocimiento en el nivel subconsciente de cómo expresar sus emociones, tanto internas como externas (Shakhovskiĭ, 2012).

El lenguaje, junto con las expresiones faciales y los gestos, es considerado desde hace mucho tiempo un espejo de las emociones: "El lenguaje es un instrumento de la emoción"

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(Maslova, 2012: 255)[156]. Darwin escribió al respecto: “El lenguaje, como un tipo especial de instinto, está estrechamente relacionado con las emociones humanas” (Darwin, 1953: 253)[157]. Shakhovskiĭ considera que una persona y sus emociones forman parte de la realidad objetiva de la existencia y que aquellas marcan el uso del lenguaje. Afirma que, para expresar activamente las emociones, el sujeto debe utilizar el lenguaje como vehículo, de modo que es un medio de expresión de las emociones, que, a su vez, reflejan la actitud de una persona ante el mundo (Shakhovskiĭ, 2012).

Shakhovskiĭ (2012) señala, pues, que el lenguaje puede expresar las emociones de diversos modos:

- puede nombrarlas: ¡Tengo miedo!; estoy enfadado;
- puede describirlas sin nombrarlas: se puso de pie con una sonrisa agradable, como si se regocijara;
- puede indicar el estado emocional de un individuo sin nombrar las emociones ni describirlas, haciendo referencia a los cambios físicos que inducen: se puso pálida; frunció el ceño (Shakhovskiĭ, 2012: 19).

Para expresar emociones, es posible utilizar no solo medios lingüísticos, sino también no lingüísticos, como expresiones faciales, gestos, todos ellos manifestaciones de las emociones humanas.

### 4.1.1 Concepto de léxico emotivo y sus clasificaciones

Para expresar emociones, las personas pueden utilizar el llamado léxico emotivo, marcado connotativamente, ya sea positiva o negativamente. Por ejemplo, la palabra “alegría”, que expresa una emoción, tiene una connotación positiva. Lo mismo ocurre con

[156] Язык - это орудие эмоции.
[157] Язык как особого рода инстинкт тесно связан с эмоциями человека.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el uso de la palabra “placer”, mientras que la palabra “repugnancia” refleja una emoción desagradable y, al mismo tiempo, intensa (Shakhovskiĭ, 2012: 11).

Para definir qué es el léxico emotivo, es necesario hacer una distinción entre los términos léxico emotivo, léxico emocional y léxico de las emociones, que se encuentran hoy en día en la literatura científica. Es difícil definir los límites de estas expresiones, porque algunos científicos distinguen claramente estos conceptos mientras que otros los aproximan. Léxico emocional es una expresión que tiene varios significados, según se recoge en el Diccionario Enciclopédico de Términos y Conceptos Lingüísticos. Varios lingüistas (Zhuravleva (2017), Lapygin (2001), Ratsiburskaya (2019), Tikhonov (1990), Tikhonova (2016), Hashimov, 2008) se refieren al léxico emocional como:

1. Palabras que tienen una tonalidad emocional expresada por medios lingüísticos: abuelita, hijito, hijita, cariño, querida, querido; apestoso, sofocante, caliente.

2. Palabrotas: sinvergüenza, canalla, malnacido. Según la posición de Galkina-Fedoruk (1958), de acuerdo con el principio de la coloración de las emociones, las expresiones obscenas y vulgares se distinguen claramente. La investigadora se refiere a la relación entre la emotividad de las expresiones y los parámetros estilísticos especiales.

3. Interjecciones: ¡Bravo! ¡Maldita sea! ¡Qué cabrón! ¡Dios mío!

Galkina-Fedoruk refiere al léxico emocional también palabras que sirven para denotar sentimientos, estados de ánimo, experiencias o un medio para expresar una evaluación emocional. Cita como ejemplos: malicia, grosería, desprecio, odio, asco, miedo, tristeza; desagradable, repugnante, mezquino, ruin, vil, despreciable, asqueroso; favorito, glorioso, maravilloso, cariñoso (Galkina-Fedoruk, 1958: 78).

El léxico emocional incluye palabras connotadas emocionalmente, que se utilizan para expresar las emociones del hablante y la evaluación emocional del objeto.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El léxico de las emociones en la literatura científica se define como un léxico que nombra y describe emociones, que contiene en su semántica la idea de emoción. Se diferencia del léxico emocional en el hecho de que incluye palabras cuyo significado temático-lógico consiste en denominar las nociones sobre las emociones (palabras como "amor", "odio"). El léxico de las emociones está orientado a la objetivación de las emociones en el lenguaje (Filippova, 2012: 20). Al entender la emoción como una forma específica de reflejo de la realidad y hacer su evaluación a partir de los sentimientos humanos, el concepto de léxico de las emociones revela la conexión entre una palabra y la emoción que expresa. A raíz de la constatación de este hecho, la lingüística de las emociones distingue entre el léxico emocional propiamente dicho y el léxico de las emociones, es decir, entre el léxico cargado emocionalmente, emitido efectivamente en el discurso, y el léxico autoreferencial, que sirve para la denominación de las emociones y, por lo tanto, se sitúa en el plano metadiscursivo.

El léxico de las emociones nombra las emociones en el lenguaje. El propio significado lógico de este léxico nos da una imagen de las emociones, léxico que puede describirse a partir de materiales lexicográficos. El léxico emocional corresponde a la función expresiva, pues refleja las emociones de quien habla, y, desde el punto de vista pragmático, supone la valoración de un hecho o fenómeno de la realidad. Al mismo tiempo, lingüistas como Babenko (1988) combinan estas dos categorías de léxico y las denominan simplemente léxico emotivo (Babenko, 1988: 151). A diferencia del léxico de las emociones y del léxico emocional, el léxico emotivo, que representa uno de los aspectos más importantes del mundo interior de una persona, "denota experiencias emocionales y sus

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

manifestaciones. Al mismo tiempo, el léxico emotivo presenta un importante potencial de emocionalidad"[158] (Parsieva, 2006: 84).

Algunos lingüistas (Galkina-Fedoruk, 1958; Kalinullina, 2000; Krasavsky, 2000; Ionova, 2003) incluyen entre los lexemas emotivos las palabras cariñosas, las palabrotas, las interjecciones (ya que solo transmiten aprobación o desaprobación, desprecio y admiración, burla, ironía, ternura) y las palabras cuyo significado emocional se crea con la ayuda de sufijos (Galkina-Fedoruk, 1962; Shmelev, 1973; Vaigla, 1978).

Para la lingüística de las emociones, el léxico emotivo es el conjunto de los medios léxicos con los que se expresan las emociones (Lukyanova, 1976: 11). Tal definición muestra una comprensión amplia de la emotividad. Esto significa que las unidades lingüísticas de diferentes clases gramaticales, pero próximas semánticamente, pueden ser referidas al léxico emotivo. Siguiendo la teoría de Shakhovskiĭ (2012), en nuestro estudio nos adherimos a esta concepción amplia del léxico emotivo.

Muchos lingüistas, como Apresyan (1993), Ionova (2000), Shteba (2014) o Lunin (1999), consideran que el léxico emotivo debe incluir palabras cuyo significado contenga un sema emotivo con información sobre la actitud emocional del hablante con respecto al mundo circundante. El concepto de "emosema" apareció por primera vez en los trabajos de Shakhovskiĭ (2008):

> Se trata de un tipo específico de sema, correlacionado con las emociones del hablante y representado en la semántica de la palabra como un conjunto de rasgos semánticos de la "emoción" y concretizadores semánticos "amor",

[158] Обозначает эмоциональные переживания и их проявления. При этом эмотивная лексика обладает значительным потенциалом эмоциональности.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

"desprecio", "humillación", etc., cuya lista sigue abierta (Shakhovskiĭ, 2008: 29)[159].

#### 4.1.1.1 Clasificación del léxico emotivo

Como hemos mencionado en el subapartado 2.1, en un principio, filósofos y científicos intentaron clasificar las emociones y, en consecuencia, los lexemas que las nombraban. Así, Descartes creía que solo hay seis lexemas básicos que denotan emociones: alegría, tristeza, sorpresa, deseo, amor, odio (Descartes, 1989: 501). Por su parte, el investigador estadounidense Izard identifica un número mucho mayor de lexemas que expresan emociones básicas, incluso tras haber desaparecido otros: interés, alegría, sorpresa, sufrimiento, ira, asco, desprecio, miedo, vergüenza, culpa (Izard, 1999: 102). Así pues, Izard, siguiendo a Descartes, identifica lexemas básicos que denotan emociones, pero amplía la lista.

La lingüística moderna sigue un camino diferente, dado que no clasifica las emociones en sí, sino el vocabulario emotivo. A continuación, presentamos dos direcciones diferentes de creación de clasificaciones del vocabulario emotivo.

Shakhovskiĭ (2008) cree que el léxico emotivo se divide en 3 grupos:

1. léxico que expresa un estado emocional (enfadado; enfurecido);

2. léxico que expresa una actitud emocional (amar, no amar);

3. léxico que caracteriza emocionalmente (idiota, niño, bebé, demonio).

La oposición entre la semántica de las unidades léxicas que reflejan el estado y la actitud emocionales tiene una base conceptual y se revela en el nivel de los nombres de las

[159] Это специфический вид сем, соотносимых с эмоциями говорящего и представленных в семантике слова как совокупность семантического признака "эмоция" и семных конкретизаторов "любовь", "презрение", "унижение" и др., список которых открыт.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

emociones. Por ejemplo, el miedo transmite un estado emocional, mientras que el respeto transmite una actitud emocional.

Por su parte, Vasiliev (1981) divide el léxico emotivo en 3 grupos que no coinciden con la clasificación de Shakhovskiĭ:

1. léxico que expresa estado emocional (enfadarse, alegrarse);
2. léxico que expresa actitud emocional (amar, odiar);
3. léxico referido al impacto emocional (indignarse, llorar) (Vasiliev, 1981: 104).

La clasificación de Vasiliev parece más eficaz, teniendo en cuenta que cada una de las categorías de grupos léxicos que distinguió puede estar representada por lexemas que expresan emociones diferentes. Por ejemplo, el léxico con el significado de estado emocional puede incluir lexemas que expresen alegría, tristeza, ira u otras.

Tras combinar las dos clasificaciones tenidas en cuenta para desarrollar nuestro trabajo, hemos considerado necesario distinguir cuatro grupos de palabras que representan el léxico emotivo:

1. Léxico que se refiere al estado emocional. Este grupo incluye palabras que nombran emociones: alegría, miedo, sufrimiento, temor, sorpresa, culpa, tristeza, decepción, vergüenza, etc.

2. Léxico que expresa una actitud emocional. Este grupo incluye, por ejemplo, las palabras: amar, odiar, gustar, disgustar, fastidiar, querer. En este grupo se distinguen dos subgrupos: el léxico que expresa una actitud emocional hacia una persona y el léxico que expresa una actitud emocional con respecto a una situación, acción o hecho. La actitud emocional puede ser positiva o negativa.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3. Léxico que hace referencia al impacto emocional. Se divide en 2 grupos dependiendo de si el propio sujeto influye en alguien o algo o de si es influido por alguien o algo.

4. Léxico que expresa una caracterización emocional. Este subgrupo de palabras fue señalado por Shakhovskiĭ como "la voz de las emociones en el círculo lingüístico del homo sentiens"[160], por ejemplo, idiota, vago, alegre. Nosotros también creemos que tales palabras constituyen un grupo aparte, pero tenemos en cuenta que la caracterización emocional siempre estará estrechamente relacionada con el léxico, cuyo significado expresa la actitud emocional hacia el sujeto por parte de los demás (Shakhovskiĭ, 2012: 63).

### 4.1.2 Concepto de emotividad y expresividad en la lingüística de las emociones

El concepto central de la lingüística de las emociones es la emotividad, categoría lingüística definida como la propiedad intrínseca del lenguaje para expresar los estados y experiencias emocionales de las personas (Shakhovskiĭ, 2007). Un gran número de trabajos han sido dedicados al desarrollo del aparato conceptual y terminológico y, en particular, a la diferenciación de los conceptos de emotividad y expresividad (Ivanov, 2012; Korostova, 2009; Lenko, 2011; Prudnikova, 2011). Para Galkina-Fedoruk (1958), es muy importante separar claramente estos dos conceptos: lo emocional y lo expresivo. La autora sostiene que "los medios emocionales sirven para expresar los sentimientos, y los medios expresivos sirven para potenciar la expresión, tanto en la expresión de la emoción como en la expresión del pensamiento" (Galina-Fedoruk, 1958: 126)[161]. Es decir, la expresión de la emotividad de las personas es siempre expresiva, mientras que las palabras expresivas no siempre son emotivas. Para Shakhovskiĭ (2008: 69), la emotividad es:

[160] Голос эмоций в языковом круге *homo sentiens*.
[161] Эмоциональные средства служат для выражения чувств, а экспрессивные – для усиления выразительности, как при выражении эмоций, так и при выражении мысли.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> una categoría lingüística que representa una propiedad semántica inherente al lenguaje para expresar, gracias a sus medios, la emocionalidad como un hecho de la psique, por lo que se refleja en la semántica de las unidades lingüísticas las emociones sociales e individuales[162].

Como ocurre en cualquier manifestación discursiva, la emotividad tiene dos planos: el plano del contenido y el plano de la expresión, mediante los cuales se manifiestan las actitudes o estados emocionales de los hablantes.

La expresividad es una "actitud emocional y valorativa y una reacción social" (Telia, 1980: 30)[163]. La expresividad se manifiesta en todos los niveles del lenguaje, el habla y el discurso escrito. La expresividad puede ser evaluativa y no evaluativa, emotiva y no emotiva. Según Shakhovskiĭ, la expresividad es uno de los componentes de la denotación, por lo que la expresividad de una palabra está relacionada con su significado denotativo (Shakhovskiĭ, 2008: 68). La expresividad está directamente relacionada con el acto comunicativo, en el que actúa "como medio de expresión subjetiva de la actitud del hablante ante el contenido o el destinatario del discurso" (Shakhovskiĭ, 2008: 81)[164]. Así, la expresividad presupone siempre la presencia de un destinatario y la manifestación de la emocionalidad no está necesariamente relacionada con la presencia de un destinatario.

Para la lingüística moderna, uno de los principales problemas en torno a esta cuestión es la manifestación del estado emocional en el discurso escrito. La emotividad puede verse plasmada mediante cualquier elemento del sistema lingüístico: sintáctico, fonético, gráfico, léxico, morfológico, aunque no solo, puesto que otros elementos, como la retórica o bien los valores pragmáticos de un enunciado pueden expresar sentimientos y emociones. La

[162]Эмотивность это языковая категория, представляющая собой имманентно присущее языку семантическое свойство выражать системой своих средств эмоциональность как факт психики, отраженные в семантике языковых единиц социальные и индивидуальные эмоции.
[163] Экспрессивность это эмоциональное и квалификативно-оценочное отношение и социальная реакция.
[164] Как средство субъективного выражения отношения говорящего к содержанию или адресату речи.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

emotividad en una obra literaria es una muestra del motivo principal del texto. Izard afirma que, por regla general, un texto artístico contiene aquella emoción que el autor ha considerado más adecuada para esa obra (Izard, 2007: 135-138).

El tema de este trabajo implica el estudio del vocabulario emotivo, lo que significa que analizaremos las palabras con significado emotivo y las palabras con componente emotivo en las novelas de Amélie Nothomb. En este caso, compartimos el punto de vista de Shakhovskiĭ, quien observa la emotividad como componente connotativo del significado, mientras considera la expresión y la evaluación como componentes de la denotación (Shakhovskiĭ, 1983: 68).

#### 4.1.2.1 Medios lingüísticos de expresión de la emotividad

Los medios lingüísticos de expresión de las emociones pertenecen a los ámbitos léxicos y gramaticales, en este último caso, tanto morfológicos como sintácticos (Arnold, 1959; Kozhina, 1983; Babenko, 1989; Apresân, 1995; Wierzbika, 1996; Nelyubin, 2005; Shmelev, 2008). Por otro lado, en un texto literario, el autor, además de los medios mencionados, también utiliza medios estilísticos para representar emociones y estados emocionales. En este trabajo damos prioridad a las manifestaciones léxicas y gramaticales, que serán consideradas con más detalle en comparación con las estilísticas, para lo que nos basamos en la clasificación de Babenko (1989), dado que la consideramos la más completa y la que mejor se ajusta a nuestra investigación, y a la que nos referimos con más detalle a continuación.

En la composición del léxico emotivo se distinguen tradicionalmente tres grupos relacionados con la forma léxica de expresar las emociones.

El primer grupo incluye palabras cuya semántica contiene la valoración de hechos, fenómenos o rasgos que caracterizan a un determinado objeto o sujeto. Así, la satisfacción

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

se transmite, por ejemplo, mediante las palabras “excelente” o “admirable”, y la desaprobación puede transmitirse con palabras como “desagradable” o “fastidiar”. Por lo general, estas palabras no se utilizan en sentido figurado.

El segundo grupo incluye palabras o expresiones multivalentes, que se utilizan en sentido figurado y pueden transmitir una connotación emocional. En este sentido, adoptamos la definición dada por Bally de lenguaje figurado: “[L]e langage figuré n’est pas avant tout le produit d’un besoin esthétique ; il résulte de l’infirmité de l’esprit humain, des nécessités inhérentes à la communication des idées et de l’insuffisance des moyens d’expression” (Bally, 1909: 184)[165]. Así, si se dice que una persona es un macarra, el enunciado puede contener emociones que remiten a la superioridad o el desprecio por parte del enunciador, en función del contexto.

El tercer grupo incluye palabras que contienen connotaciones positivas o negativas respecto de la actitud del hablante hacia algo o hacia alguien: corazoncito, cielo, abuelita (emociones positivas); barbudo, paparrucha, pesado (negativas). Sin duda, los medios léxicos para expresar las emociones son dominantes, pues resulta más fácil para un hablante expresar sus emociones o influir en el oyente mediante la expresión de emociones gracias a determinadas unidades léxicas. En este sentido, al analizar el vocabulario emotivo en una obra literaria, se hace necesario tener en cuenta el contexto de una frase o de todo un párrafo, ya que, como hemos mencionado anteriormente, la misma palabra puede expresar emociones diferentes. Por otro lado, una misma emoción puede tener diferentes manifestaciones léxicas (Babaeva, 1996: 27).

En cuanto a las clases gramaticales en que se categorizan los elementos léxicos que sirven para expresar las emociones, según el estudio realizado por Babenko sobre la lengua rusa, inglesa y francesa (1988), el mayor papel en la transmisión de emociones en estas

[165] [E]l lenguaje figurado no es principalmente el producto de una necesidad estética, es el resultado de la debilidad de la mente humana, de las necesidades inherentes a la comunicación de ideas y de la insuficiencia de los medios de expresión.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lenguas lo desempeñan los verbos (35,2%), después los sustantivos (30,4%), seguidos de los adjetivos (24,1%). El 90% del léxico emotivo está formado por estas tres clases de palabras (Babenko, 1988: 155). Nosotras añadimos los adverbios y las interjecciones.

La problemática de los verbos de afecto ha sido objeto de estudio desde la década de 1970, siguiendo los avances propuestos en el ámbito de la gramática generativa, tal como lo plantea Ruwet (1972), o en el contexto de la teoría de las clases de objetos, según Gross (1975). Estos estudios se han centrado en abordar las particularidades semántico-sintácticas específicas que parecen caracterizar a esta clase particular de verbos.

Los verbos que expresan emotividad reflejan las experiencias y emociones del sujeto hacia un objeto, las emociones causadas por este objeto. Según Babenko, esta parte del discurso es la más adecuada para expresar las emociones, ya que tiene grandes posibilidades de mostrar diversos sentimientos: "[L]as emociones se transmiten mediante verbos de estado (estar triste), de devenir (enamorarse), de actitud (amar) y de impacto (llorar), así como aquellos que denotan una expresión externa de la emoción (besar, abrazar)" (Babenko, 1989: 65)[166]. Así pues, los verbos que expresan emoción vinculan sujeto y objeto en el plano emocional. Los verbos emotivos pueden expresar: emociones de frustración (ofender(-se), afligir(-se), lamentar(-se), entristecer(-se)); emociones comunicativas (avergonzar(-se), divertir(-se), despreciar(-se)); así como, emociones intelectuales (sorprender(-se)). Además, pueden expresar manifestaciones externas de las emociones (abrazar, patear, golpear).

De este modo, la identificación de esta clase de verbos se inscribe en una descripción sintáctica integral del verbo, la cual considera criterios tales como la transitividad/intransitividad, la valencia y la estructura argumental. Ruwet (1993: 96) distingue tres clases de verbos afectivos:

[166] Эмоции передаются глаголами как состояние (грустить) и как становление состояния (влюбиться), как отношение (любить), и как воздействие (влюбить), а также как внешнее проявление эмоций (целовать, обнимать).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- *aimer* (amar), *haïr* (odiar), *détester* (detestar), *craindre* (temer), *respecter* (respetar), *admirer* (admirar), *mépriser* (despreciar), *envier* (envidiar); *vomir* (vomitar), *goûter* (gustar), *savourer* (savorear); Negativos: *supporter* (soportar), *blairer* (arder), etc.;
- *amuser* (divertir), *dégoûter* (disgustar), *effrayer* (asustar), *impressionner* (impresionar), *préoccuper* (preocupar), *surprendre* (sorprender), etc.; *blesser* (herir), *bouleverser* (molestar), *frapper* (golpear), *secouer* (sacudir), *toucher* (tocar), *troubler* (perturbar), etc.
- *plaire* (agradar), *déplaire* (desagradar), *répugner* (repugnar); *peser* (pesar), etc.

Podemos observar que la mayoría de los verbos son transitivos, mientras que muy pocos son intransitivos. Estas dos últimas categorías de verbos propuestas por Ruwet (1993) parecen estar invertidas en la clasificación de Van de Velde (1995), lo cual sugiere una cierta inestabilidad en la tipología. Además, Van de Velde caracteriza la tercera clase como verbos causales de estado, en contraste con las dos primeras clases, las cuales clasifica como verbos de sentimiento.

Uno de los primeros estudios sobre los verbos denominados psicológicos fue realizado por Ruwet (1972), quien propuso una descripción semántico-sintáctica de esta categoría verbal. La principal contribución de su análisis reside en la introducción de la noción de función temática, en la línea de Jackendoff (1969). Ruwet (1972) contrasta dos verbos semánticamente similares, como *dégoûter* (disgustar) y *mépriser* (despreciar), y explica las restricciones que determinan la elección del sujeto (+/- humano) y del objeto (+/- humano). En este contexto, el sujeto humano es el *locus* de un proceso psicológico específico (En X existe un profundo asco/desprecio por algo o alguien), mientras que el objeto constituye el *tema*. Esto da lugar a dos patrones contrastantes para los dos verbos: *locus* + *mépriser* (despreciar) + *tema* frente a *tema* + *dégoûter* + *locus*. Según Ruwet el estatus del sujeto es complejo:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> [...] je soutiendrai donc que, dans les phrases transitives simples, le sujet est presque toujours à la fois cause et objet de l'émotion. Très souvent, le sujet n'est cause que trivialement : il faut bien que tel contenu se présente à la conscience pour déclencher telle émotion [...] (Ruwet, 1993: 110)[167].

Las funciones o roles temáticos parecen constituir los criterios definitorios fundamentales de la categoría de los verbos afectivos y, por ende, se encuentran recogidos, en diversas formas y con diferentes filiaciones, en la mayoría de los estudios sobre estos verbos o predicados afectivos. Los roles temáticos permiten abordar casos de polisemia, como las dos interpretaciones, agentiva y afectiva, de la frase "Marie amuse Corine" y los verbos del tipo *atteindre* (alcanzar), *blesser* (herir), *embarrasser* (avergonzar), *gêner* (incomodar), entre otros (Ruwet, 1972: 198 -201). No obstante, también es posible atribuir una dimensión intencional al sujeto, como en "Marie amuse habilement les enfants", mientras que los verbos *terroriser* (aterrorizar) e *importuner* (importunar) deben considerarse tanto como verbos agentivos como afectivos (Ruwet, 1995).

Desde una perspectiva discursiva, Plantin (2011: 146) distingue varias construcciones que involucran verbos o sustantivos de afecto, tales como: locus psicológico + verbo psicológico; locus + fuente + verbo psicológico; locus psicológico + *être*/*avoir* + sustantivo de emoción, entre otros.

El aspecto se configura como un criterio semántico central en la categorización de los verbos y se emplea con propósitos clasificatorios. Por ejemplo, Mathieu (2000: 73) distingue entre verbos puntuales, a modo de ejemplo, *agacer* (molestar), *étonner* (sorprender), *effrayer* (asustar), y verbos durativos: *obséder* (obsesionar), *ronger* (morder), *endurcir* (endurecer), *aigrir* (agriar), que hacen referencia al tiempo. Según Le Pesant (2011:

[167] Yo sostendría, por lo tanto, que, en las oraciones transitivas simples, el sujeto es casi siempre tanto causa como objeto de la emoción. Muy a menudo, el sujeto es solo trivialmente la causa: tal y tal contenido debe presentarse a la conciencia para desencadenar tal y tal emoción.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

122), las palabras de afecto son predicados de estado, salvo en las formas pronominales. Nos gustaría poner de relieve que, hasta donde nos consta, la categoría de aspecto no parece haber recibido una atención destacada en los estudios dedicados a los verbos de afecto en francés, dado que la mayoría de los trabajos citados para abordar la aspectualidad se centran en verbos del inglés u otras lenguas, como el ruso (Melnikova, 2009).

Entre los sustantivos, la inmensa mayoría de los sustantivos emotivos recogen la idea de motivación, por ejemplo, coraje, ternura, ira. Babenko señala que la mayor parte de este léxico está formado por "distintas nominalizaciones, así como palabras formadas por la adición de prefijos o sufijos como rabioso, afectuoso y cariñoso" (Babenko, 1989: 65), cuyo resultado es un adjetivo. En una proporción menor están "las palabras no motivadoras como preocupación, miedo, tristeza, pasión, angustia, pena" (Babenko, 1989: 65-66). Para Babenko, de ello se desprende que los sustantivos emotivos son multifuncionales:

> En primer lugar, dan una denotación abstracta de sentimiento, en segundo lugar, denotan de forma abstracta una cualidad emotiva de su portador, en tercer lugar, nombran a la persona que experimenta la emoción o que es el objeto, la fuente de la emoción de otra persona (Babenko, 1989: 66)[168].

Varias tipologías se fundamentan primordialmente en las propiedades combinatorias de los sustantivos (Balibar-Mrabti, 1995; Goossens, 2005; Tutin y otros, 2006), y se integran en un enfoque más amplio para la clasificación de los sustantivos, con el propósito de desarrollar una gramática de los sustantivos afectivos. Se enfatizan las restricciones combinatorias y el carácter semi-figurado de las colocaciones. Sin embargo, se ha identificado rápidamente la heterogeneidad dentro de esta clase (Leeman, 1995).

[168] Во-первых, они дают отвлеченное обозначение чувства, во-вторых, обозначают эмотивное качество в отвлечении от их носителя, в-третьих, называют лицо, испытывающее эмоции или являющееся объектом, источником эмоции другого лица.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En este marco, los sustantivos afectivos se caracterizan considerando sus colocaciones específicas con determinados verbos (Balibar-Mrabti, 1995; Goossens, 2005) y los patrones actanciales:

> La classe des noms d'affect (désormais N_affect) regroupe des noms pouvant se combiner avec les supports avoir, ressentir ou éprouver et apparaître en cooccurrence avec le nom sentiment (de). Sémantiquement, ces noms caractérisent un processus psychologique plus que physique et requièrent obligatoirement un actant humain dans le rôle d'agent ou d'expérienceur (Tutin y otros, 2006: 32)[169].

El carácter a veces ambiguo y frecuentemente polisémico de los sustantivos que denotan sentimientos es destacado por Anscombre (1996), quien ilustra la dificultad para establecer límites precisos entre sentimientos y actitudes, así como entre lo abstracto y lo concreto. Anscombre (1996: 266-267) también señala que el criterio del determinante posesivo es inequívoco en el caso de los sustantivos afectivos, a modo de ejemplo, en la construcción *mon amour* el posesivo necesariamente se refiere al *locus* psicológico, lo que elimina la ambigüedad. Por otro lado, Mathieu (1996-97: 123) observa que, dependiendo de las construcciones, un sustantivo puede referirse a un afecto "X éprouve de la jalousie" o a una cualidad "X est d'une jalousie maladive".

Nos parece importante la definición que da Tutin (2006) de los sustantivos de afecto:

> Les « noms d'affect » décrivent des émotions et des sentiments qui « sont intérieurs au sujet » contrairement aux états qui leur sont « extérieurs ». Les noms de sentiment (ex. amour) se distinguent des noms d'émotion (ex. peur)

[169] La clase de los sustantivos de afecto (en adelante N_afecto) agrupa sustantivos que pueden combinarse con los soportes *avoir*, *ressentir* o *éprouver* y aparecen en coocurrencia con el sustantivo sentimiento (de). Semánticamente, estos sustantivos caracterizan un proceso psicológico más que físico y requieren necesariamente un actante humano en el papel de agente o experimentador.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> par le fait que le deuxième actant est obligatoire et que de nombreux noms de sentiment sont dérivés de verbes (Tutin y otros, 2006: 33)[170].

Por su parte, Goossens (2005) emplea la estructura argumental como base, enriqueciéndola con propiedades semánticas específicas, particularmente en relación con el sujeto-experimentador, para distinguir cuatro características fundamentales de los sustantivos de afecto, causalidad, volición, posesión y control:

1) sustantivos de sentimiento que son causados, pero no dirigidos a un objeto (con tres subclases correspondientes a diferentes propiedades semánticas), tales como *joie, bonheur, tristesse, peur, terreur, panique, peine, gaieté, chagrin, stupeur, surprise, effroi, frayeur*;

2) sustantivos de sentimiento no causados dirigidos a un objeto (con dos subclases), como *haine, mépris, jalousie, amour*. Esta categoría constituye el objeto de nuestro estudio, salvo *mépris*;

3) sustantivos de sentimiento causados y dirigidos hacia un objeto (con tres subclases), como *honte, dégoût, colère, rage, fureur, envie, respect, compassion*;

4) sustantivos de sentimiento que no son ni causados ni dirigidos hacia un objeto (con dos subclases), tales como *angoisse, désespoir, crainte, ennui, mélancolie*.

Nos gustaría señalar que la dimensión aspectual emerge como un criterio decisivo en la clasificación de los sustantivos que denotan sentimientos: "[…] la classification des noms de sentiment et d'attitude (et des noms psychologiques en général) passe par la reconstitution, au travers des propriétés manifestées, de l'événement complet que ce nom met en scène" (Anscombre, 1996: 206)[171]. Por su parte, Tutin (2006: 36-37) considera que:

[170] Los "sustantivos de afecto" describen emociones y sentimientos que son "internos al sujeto", por oposición a los estados que son "externos" a él. Los sustantivos de sentimiento (por ejemplo, amor) se distinguen de los de emoción (por ejemplo, miedo) por el hecho de que el segundo actante es obligatorio y de que muchos sustantivos de sentimiento derivan de verbos.
[171] La clasificación de los sustantivos de sentimiento y actitud (y de los sustantivos psicológicos en general) requiere la reconstrucción, a través de las propiedades manifestadas, del acontecimiento completo que el sustantivo retrata.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1) los sustantivos de sentimiento tienden a ser durativos y presentan fases distintivas (principio, desarrollo, fin), destacan *affection* y *amitiés* como prototipos dentro de esta categoría;

2) los sustantivos emocionales, prototipos *surprise*, *peur*, *angoisse* son, por su parte, preferentemente puntuales;

3) los sustantivos afectivos, prototipos *bonheur*, *ennui*, *solitude*, son durativos.

No obstante, los análisis combinatorios demuestran que es imposible identificar claramente estas tres clases y proponer propiedades unívocas y estables.

Los adjetivos emotivos, por su significado, se subdividen en adjetivos que expresan propiedad (increíble), cualidad (ambicioso) o estado (cerrado). Además, los adjetivos emotivos pueden reflejar el estado de ánimo de una persona: enamorado, solitario, deprimido. Según Babenko, los adjetivos emotivos:

> Poseen una combinación de significados que transmiten la emoción como estado del ser (identificador "lleno de sentimiento"), causa del estado (identificador "evocación del sentimiento"), expresión del estado emocional (identificador "expresión del sentimiento"), actitud emocional (identificador "en relación con el sentimiento") (Babenko, 1989: 67-68)[172].

Si el uso de adjetivos emotivos junto con los verbos está condicionado por la situación, su uso junto a sustantivos está condicionado por razones gramaticales.

Los adverbios y expresiones adverbiales con carga emotiva en contexto, al igual que los adjetivos, desempeñan la función de acompañamiento emocional de una acción (adverbio + verbo) o caracterizan los rasgos de un objeto o sujeto (adjetivo + sustantivo), por lo que

[172] Располагает комбинацией значений, передающих эмоцию как бытийное состояние (идентификатор «наполненный чувством»), каузацию состояния (идентификатор «вызывающий чувство»), выражение эмоционального состояния (идентификатор «выражающий чувство»), эмоциональное отношение (идентификатор «относящийся с чувством).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

suelen modificar la intensidad, sin tener que contener expresamente un sentido emotivo en sí. Por ejemplo, amar con fuerza, mirar con tristeza, ojos muy tristes y lánguidos. Las emociones expresadas con la ayuda de adverbios no pueden correlacionarse directamente con su emisor, por lo que la conexión con el sujeto de las emociones se lleva a cabo en el texto gracias a las acciones del sujeto. Los adverbios emotivos, es decir, que expresan emociones, se centran en "acompañar el estado, caracterizar emocionalmente, varias acciones (mirar tristemente, decir tristemente) y atributos (ojos tremendamente tristes y lánguidos)" (Babenko, 1989: 68)[173]. La representación de la emoción mediante adverbios tiene su propia especificidad. Hay que señalar que esta especificidad se manifiesta en la peculiaridad de su capacidad para la combinación:

> La naturaleza gramatical de los adverbios emotivos no les permite relacionar las emociones directamente con su portador, por lo que la relación con el sujeto de las emociones se realiza en el texto de forma indirecta, en sus acciones o mediante signos expresados adjetivamente (Babenko, 1989: 68-69)[174].

Las interjecciones emotivas son definidas por Babenko, debido a su naturaleza compleja, como una clase sincrética especial de palabras, que gravita en torno a las palabras que funcionan como emotivo-nominativas o bien como emotivo-connotativas (Babenko, 1989: 70), y considera esta clase de palabras como un tipo de palabras emotivo-expresivas. Para Nelyubin, las interjecciones están entre el léxico denotativo-emotivo y el connotativo-emotivo (Nelyubin, 2005: 122). Según este autor, cuando no hay suficientes palabras en el discurso para expresar los sentimientos, la gente utiliza partículas o interjecciones. La

[173] Сопутствующие состояние, эмотивно характеризующие, разнообразные действия (грустно смотреть, грустно сказать) и признаки (грустно-томные глаза).
[174] Грамматическая природа эмотивных наречий не позволяет им соотносить эмоции непосредственно с их носителем, поэтому соотношение с субъектом эмоций осуществляется в тексте опосредовано, через его действия или через адъективно - выраженные признаки.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

interjección constituye una parte invariable del discurso que nos permite expresar directamente nuestros sentimientos: alegría, tristeza, sorpresa, arrepentimiento, miedo, cólera, indignación, desprecio, asco, etc. En términos de significado, pueden equivaler no solo a palabras, sino también a frases enteras. Las interjecciones también pueden servir como signos colectivos (referidos a cualquiera de los hablantes) de expresión emocional del estado de ánimo. Esto significa que el significado expresado por una interjección se basa en la situación y depende de ella. La lista de emociones que pueden expresar las interjecciones, además de las ya mencionadas, contiene también la sorpresa, la indignación, la irritación, la ira, el dolor, el asco, el desconcierto, entre otras. Las interjecciones emotivas expresan determinadas emociones del sujeto en relación con diversos acontecimientos. Se basan en una reacción emocional general instantánea (negativa o positiva) ante la realidad circundante (estímulo verbal o no verbal) (Golub, 1986: 78). Las interjecciones tienen funciones expresivas o inductivas, por ejemplo, cuando expresan los sentimientos del hablante (¡ay! ¡oh!), un llamamiento o una orden (¡oye! ¡fu!). Sin embargo, las interjecciones suelen expresar sobre todo reacciones emocionales negativas (desaprobación, repulsión, ridiculización, indignación, disgusto, irritación, miedo, aprensión, desprecio, pena, aflicción, anhelo, tristeza, dolor, amenaza, desafío, reproche, desconfianza, enfado, etc.), pero hay un grupo de interjecciones que expresan reacciones emocionales positivas del hablante (alegría, admiración, aplauso, aprobación, etc.). La semántica de una interjección puede incluir no solo la emoción asociada a un objeto, sino también contener una evaluación del mismo. Según el contenido y la coloración emocional del discurso, una misma interjección puede expresar emociones diametralmente opuestas, por ejemplo, aprobación y censura, admiración y desprecio (¡anda!, ¡vaya!).

La forma sintáctica de expresar las emociones está relacionada con la correlación lógico-emocional y la disposición de las palabras en las frases, además de estar íntimamente

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ligada a los aspectos retóricos del discurso. Desde el punto de vista emocional, las construcciones sintácticas pueden dividirse en los siguientes tipos: construcciones nominativas (¡Patria! ¡Cuánto tiempo hace que no te veo!); preguntas retóricas (¿Y esto es todo lo que se llama vida?); repeticiones sintácticas (¡Hay que aprender a vivir de nuevo, a vivir a pesar de todo!); exclamaciones retóricas (¡Que el público, que acude al estreno de una película, experimente más a menudo la alta alegría del encuentro con el gran arte!). El uso de ciertos tipos de oraciones complejas también puede expresar la actitud emocional o el estado del hablante: Si no vienes, moriré en el mismo segundo.

### 4.1.3 La denominación lingüística de la esfera afectiva

Las unidades fraseológicas, las unidades de los niveles fonético y sintáctico se utilizan en el discurso como medios de expresión y descripción de las emociones. Las palabras pueden cumplir tres funciones: nombrar, expresar y describir un estado emocional. Las emociones básicas y los estados complejos resultantes de su interacción se representan en el lenguaje principalmente mediante palabras que cumplen la función de denominación directa de estas emociones.

Así, las emociones básicas de una lengua se corresponden con las palabras que son sus denominaciones directas. Pero también integran las familias léxico-semánticas que hacen referencia a las emociones y estados emocionales. De este modo, encontramos las palabras que nombran directamente tanto la emoción en sí (enfado), como las manifestaciones ligadas al aspecto, la expresión facial o el comportamiento de una persona (enfadado, enfadarse), así como el momento o etapa en la que el sujeto se halla en el proceso de su experiencia (enfadarse, enfurecerse). Sin embargo, surgen varios problemas al intentar establecer correspondencias entre las emociones y las palabras que las nombran. Así, junto a las palabras que nombran una forma específica del estado emocional, sus características

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cualitativas, hay palabras que denotan el propio estado emocional, sin especificar la causa ni la naturaleza de las emociones (excitación, agitación). También hallamos palabras que combinan en su estructura semántica varios significados, algunos de los cuales corresponden a emociones específicas y/o las correspondientes propiedades de la personalidad, mientras otras hacen referencia a la exaltación emocional como tal.

Además, hay palabras que nombran sincréticamente varias emociones a la vez. Por ejemplo, consternación define un sentimiento de tristeza, de profundo abatimiento, pena o aflicción por un hecho imprevisto (sorpresa) y lamentable, lo que nos permite hablar de su correlación con emociones como la tristeza, la ansiedad, la pena y la sorpresa, dos de las cuales (pena y sorpresa) son consideradas emociones básicas. Estos rasgos semánticos no limitan la capacidad de esas palabras para representar un estado emocional, pero dificultan su correlación inequívoca con las emociones básicas.

El criterio más objetivo para distinguir los medios lingüísticos que constituyen el objeto de estudio de este trabajo creemos que es la identificación de la correlación semántica de las palabras con las emociones básicas gracias a la presencia en las definiciones del diccionario de la indicación de dicha correlación para al menos una variante léxico-semántica. En los casos en los que se produce la reunión de varias emociones, se requiere analizar la naturaleza de la interacción de las emociones básicas individuales como parte del estado emocional complejo denominado por la palabra. Así, por ejemplo, en el caso de la palabra “consternación”, la emoción de sorpresa puede estar relacionada con un cierto grado de miedo a lo desconocido, lo que nos permite referir esta unidad léxica a la serie de palabras sinónimas que representan la emoción de miedo.

Además de nombrar una emoción como tal, las palabras suelen contener en su significado una indicación del grado de intensidad de la experiencia de esa emoción. Por ejemplo, el sustantivo “enfado”, que se define, según el Diccionario del psicólogo práctico

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(1998), como el sentimiento de estar ligeramente enfadado, indica un grado leve de intensidad de la emoción de la ira, mientras que la palabra furia representa la emoción de la ira en su grado más alto de manifestación, definida en este diccionario como ira extrema. Ambas unidades léxicas enfado y furia forman parte de la serie sinonímica de palabras que nombran esta emoción básica, pero indican diferentes grados en su experiencia.

Así, la semántica de las unidades léxicas que representan las emociones en la lengua refleja tanto los matices cualitativos de tal o cual emoción, como las características cuantitativas, que se concretan en la designación del grado de intensidad de la experiencia de tal o cual emoción.

La característica del estado emocional de una persona en el discurso suele estar compuesta por la denominación directa de la emoción y las palabras con valor intensivo que interactúan en el texto. Bolinger (1972) definió básicamente el término “intensificador”; en nuestro caso, lo tomamos para hacer referencia a un grupo especial de lexemas que actualizan el sema intensivo en la manifestación de la emoción. A este grupo pertenecen los reforzadores, aquellas unidades léxicas que aumentan el valor léxico de los lexemas utilizados para denominar un estado emocional, y los reductores, unidades léxicas que debilitan la intensidad de la manifestación de la emoción (Bezrukov, 2007: 123-129).

La escala de intensidad existe tanto en la conciencia del hablante como en la del oyente. La calificación de ésta depende de la percepción y evaluación del estado emocional del individuo. El número de divisiones en la escala depende de la competencia lingüística de los participantes en el acto de comunicación. Los semas intensivos también se tendrán en cuenta al analizar las denominaciones de las emociones en las obras de Amélie Nothomb.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

### 4.1.4 La expresión de la esfera afectiva: discurso y contexto

En la actualidad, siguen existiendo muchos interrogantes sobre el funcionamiento del sistema emocional, sobre todo cuando se trata de sus manifestaciones discursivas y lingüísticas. Se han realizado varios trabajos sobre esta cuestión, no obstante, el campo de investigación sigue estando poco explorado. Quizás, la razón principal de este hecho sea la considerable diversidad de enfoques que se presentan, puesto que cada uno de ellos estudia el discurso desde su propia perspectiva.

Ya hemos dicho que los sentimientos y las emociones conforman clases genéricas que pueden expresarse por diversos medios, de los cuales hemos destacado los componentes léxicos. También hemos determinado que las emociones están formadas por conjuntos nocionales que se asocian a otras emociones y abarcan todos los fenómenos de la vida afectiva para posteriormente referirse a los sentimientos. Ambos representan una especie de catalizador que actúa en toda comunicación. En el nivel discursivo, el ser humano trata de adaptar su comportamiento a las diversas situaciones para tener un impacto en sus receptores. Ello sucede a pesar de que, en ocasiones, la expresión de las emociones y los sentimientos no se verbalice explícitamente, si bien nunca deja de estar implícita, en segundo plano. Por tanto, podemos decir que constituye el grado cero del discurso, de la escritura, pues está presente en cualquier manifestación discursiva. En este sentido, trataremos de determinar cómo el contexto desempeña un papel importante en la configuración de la expresión de las emociones según diversas modalidades, especialmente lingüísticas. El lenguaje, el contexto y las emociones se alían para construir un discurso coherente, interpretable y convincente. La expresión discursiva y la toma de posición en términos de expresividad tienen en cuenta toda la situación de comunicación, las estrategias discursivas y la situación extralingüística. En este sentido, podemos definir el contexto como el conjunto de condiciones y circunstancias relativas a la construcción de un enunciado, entre las que se

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

incluyen el marco espacio-temporal y el entorno sociocultural, por lo que comprende todos los componentes del entorno del hablante que contribuyen a la realización del enunciado. En el *Diccionario de análisis del discurso*[175], el contexto se define como: "l'ensemble de l'environnement verbal (linguistique) d'une unité ainsi que son environnement non-linguistique ou encore la situation de communication" (Charaudeau y Maingueneau, 2002: 134)[176].

El contexto también tiene una gran importancia en la expresión de emociones y sentimientos, así como en su plasmación lingüística, dado que presenta la situación en la que se ha producido el discurso. Abarca, así, varios parámetros amplios como la cultura, la ideología, el conocimiento, el saber enciclopédico, etc. El contexto representa la garantía de la coherencia de un discurso en función de una serie de circunstancias específicas. Dadas todas estas características, el contexto permite crear un conjunto de nociones y redes nocionales que sirven para exteriorizar y verbalizar una idea, un juicio o una emoción.

El contexto constituye, pues, un conjunto coherente que sostiene las distintas redes nocionales que lo componen y, en consecuencia, el discurso. Por ello, el discurso solo tiene sentido si se incluye en un contexto, ya sea éste particular o general. Esto refuerza la idea de que el lenguaje es tanto mental como social.

#### 4.1.4.1 Funciones del léxico emotivo en un texto literario

En la actualidad, los lingüistas y críticos literarios prestan mucha atención al papel del léxico emotivo en la estructura de una obra literaria. Las funciones que cumple el léxico emotivo en un texto narrativo son las siguientes: comunicativa; emotiva y expresiva; pragmática (Shakhovskiĭ, 2008: 203). La realización de cada una de estas funciones permite

[175] *Dictionnaire d'analyse du discours.*
[176] El conjunto del entorno verbal (lingüístico) de una unidad, así como su entorno no lingüístico o la situación de la comunicación.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

resolver los siguientes elementos en un texto literario: creación de un retrato psicológico de uno o varios personajes, presentación de una interpretación emocional del mundo representado en el texto (tanto por parte de los personajes como por parte del autor), valoración de aquél, revelación del mundo emocional interior del autor, así como impacto estético de la obra en el lector.

Las condiciones específicas y emocionales de la comunicación y las intenciones de los interlocutores determinan la semántica de una palabra. Mediante el léxico emotivo es posible entender la psique humana y su estado interior, pues ayuda a explicar, revelar y comprender la esencia de la personalidad humana del personaje de la obra. El vocabulario emotivo siempre está estrechamente relacionado con la individualidad humana, es decir, refleja la estructura de la conciencia individual y se conserva en la memoria emocional.

Shakhovskiĭ (2008), Babenko (1989), Viliūnas (1984), Shmelev (2008) y otros investigadores han escrito sobre la especificidad de la palabra en el texto artístico. Han destacado que la palabra en una obra literaria, debido a las condiciones especiales de funcionamiento, incluye significados adicionales. El juego de significados directos y figurados genera el efecto estético de un texto artístico, hace que un texto sea figurativo y expresivo. Cualquier texto es potencialmente capaz de influir en el lector debido a su expresividad, por lo que muchos estudiosos determinan que no existen textos no expresivos. Algunos investigadores (Vinogradov, 1972; Shmelev, 2008) creen que la fuente más importante de emotividad de un texto es su contenido. El texto emotivo, según el pensamiento de Babenko (1989), está representado por dos niveles: el nivel del personaje y el nivel del autor:

> Un contenido emotivo completo implica una interpretación obligatoria del mundo de las emociones humanas. En la imagen de los personajes pueden encontrarse muchos significados emotivos. La totalidad de las emociones en

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> el texto (en la imagen del personaje) es un conjunto dinámico peculiar, cambiante a medida que se desarrolla la trama que refleja el mundo interior del personaje en diferentes circunstancias, en las relaciones con otros personajes (Babenko, 1989: 124)[177].

El autor de una obra de ficción siempre intenta decir al lector cómo debe percibir al héroe. En diferentes obras narrativas, dependiendo de la intención del autor, es posible que prevalezca una u otra propiedad emocional del personaje. En este sentido son indicativas, por ejemplo, las obras de Nothomb, en las que la caracterización del personaje suele estar representada por un vocabulario emotivo. Con su ayuda, el autor divide a los personajes en dos polos, positivos y negativos.

En general, en un texto narrativo pueden emplearse diversos medios para describir los sentimientos internos de los personajes: entonativos, morfológicos, sintácticos, estilísticos y léxicos. Sin embargo, el papel principal en la revelación de los estados emocionales de los personajes corresponde, ya ha quedado anunciado, a estos últimos, porque contribuyen a plasmar no solo una determinada intención del autor, sino también su concepción individual del mundo, incluidas las ideas sobre el mundo emocional del ser humano.

[177] Целостное эмотивное содержание предполагает обязательную интерпретацию мира человеческих эмоций. В образах персонажей можно обнаружить множество эмотивных смыслов. Совокупность эмоций в тексте (в образе персонажа) - своеобразное динамическое множество, изменяющееся по мере развития сюжета, отражающее внутренний мир персонажа в различных обстоятельствах, в отношениях с другими персонажами.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

# PARTE II: ANÁLISIS DE LAS OBRAS QUE COMPONEN EL CORPUS

# 5 EXPRESIÓN DE LAS EMOCIONES EN LAS OBRAS DE AMÉLIE NOTHOMB: AMOR, CELOS Y ODIO. ESTUDIO CUANTITATIVO Y CUALITATIVO

## 5.1 AMOR, CELOS y ODIO

### 5.1.1 Tipo de discurso y distribución del léxico de las emociones

Además de examinar la distribución de las palabras como medios lingüísticos de expresión de los sentimientos en los textos de nuestro corpus, en nuestro estudio también hemos investigado el léxico emotivo en función del tipo de discurso al que recurre la autora en cada de sus novelas.

Como hemos visto en el apartado 3.1.4, la expresión verbal de un personaje se clasifica convencionalmente en habla externa, es decir, hablada, y habla interna, no hablada. El habla interna puede considerarse derivada del habla externa. Sin embargo, como señala el lingüista Bodnaruk (2010), a diferencia del habla externa, el habla interna del personaje tiene un carácter autodirigido, ya que no está destinada a participar en el acto comunicativo. Una de las funciones del habla interna del personaje es la descripción de su mundo interior, del cual la parte emocional constituye una parte importante. En general, el discurso del personaje representa una tipificación del habla coloquial, viva, es decir, refleja rasgos que no son accidentales sino tipológicos, entre los que los investigadores destacan la forma oral, la dialogicidad, la espontaneidad, la condicionalidad situacional, el carácter creativo, la expresividad (Kovtun, 1969; Liguta, 1976).

Tal como hemos señalado en el apartado 1.2.3, Nothomb es conocida por ser una maestra del diálogo. No obstante, nos gustaría poner de relieve como un rasgo diferencial con otras novelas de Nothomb que, en las obras estudiadas, el discurso del narrador constituye la totalidad de los textos, salvo algún discurso puntual de los personajes. Por otro

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lado, el narrador no se presenta en el texto como un personaje. Está fuera del espacio de la fábula, fuera del mundo de los personajes y, por lo tanto, sabe lo que piensan y sienten. El discurso del narrador desempeña un gran papel en la comprensión por parte del lector de la situación comunicativa de los personajes. Revela indicios explícitos de tal o cual estado emocional de los personajes mucho más a menudo que el discurso de éstos. Sin embargo, el discurso de los personajes no siempre va acompañado del discurso del narrador. Cuando no existe el acompañamiento del narrador se observa que el contexto muestra a quién pertenece la réplica. Algunas réplicas en los breves diálogos que encontramos, sin intervenciones del narrador, transmiten la tensión de la situación emocional descrita y añaden dinamismo a la historia.

El discurso del narrador se diferencia del discurso del personaje por sus características estructurales: no está orientado al diálogo y no puede ser espontáneo. Estas características nos permitieron suponer en una primera etapa del estudio que se utilizarían diferentes formas para la representación lingüística del estado emocional al nombrar un sentimiento en el discurso del narrador y en el discurso del personaje, lo que hubiera podido reflejarse en la distribución de las palabras que expresan los sentimientos en diferentes clases sintácticas.

Al analizar la distribución de las palabras que nombran los sentimientos de amor, celos y odio por tipo de discurso, hemos observado que el discurso de los personajes incluía palabras y signos utilizados en el discurso directo (frases de una sola oración, interjecciones, exclamaciones, guiones y puntos suspensivos como signos de pausas de duda, incluidos los casos de personajes que citaban palabras ajenas), así como en el discurso indirecto con presencia de signos formales de dicho discurso. Además, las palabras de los personajes pueden aparecer en la narración del autor encerradas entre comillas, acompañadas de una

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

indicación de a quién cita la autora, o bien sin comillas, como ocurre en este ejemplo: “Elle répétait, possédée, des comme je taime, mon bébé d’amour” (*FTLC*, 2017: 50).

Tras el estudio de la distribución de las palabras estudiadas por tipos de discurso en los textos hemos llegado a la conclusión que el número de palabras que identifican el sentimiento de amor, celos y odio en el discurso del narrador es superior al indicador correspondiente del discurso de los personajes en los cuatro textos, tanto en general como para cada tipo de emoción. Llama la atención el claro predominio del uso de verbos de emoción en el discurso narrativo, seguido del uso de sustantivos y finalmente de adjetivos. El uso de sustantivos en el discurso del narrador y en el de los personajes es hasta cierto punto similar al de los adjetivos, pero, en el discurso del narrador, los sustantivos que nombran el estado emocional de una persona se utilizan con más frecuencia que en el discurso de los personajes: “Son moteur carburait a un mélange explosif de haine et d'amour” (*FTLC*, 2017: 129).

El estudio de los tipos discursivos nos permite afirmar que el narrador suele hacer una descripción del estado emocional que experimentan los personajes, por lo cual nombra directamente la emoción correspondiente, sea positiva o negativa, utilizando una construcción verbal: “La seule personne qu’elle avait aimée d'amour était sa mère : en se tuant, elle obéissait à celle qui ne l’aimait plus” (*RNP*, 2003: 179). Un personaje, en cambio, suele caracterizar el estado emocional en el que se encuentra él mismo o la persona de la que habla o a quién habla y, por regla general, no le interesa la emoción como tal, sino el estado de la propia persona. En estos casos aparece el Nsent: “Mon amour,  je ne pourrai jamais assez te remercier pour notre fille” (*FTLC*, 2017: 22) o el Adjsent: “Ici, on exige de nous ce qui est surhumain: se sacrifier pour un art haï de nos maîtres, trahi cent fois par jour par la petitesse de leur esprit” (*RNP*, 2003: 129).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Creemos que el mayor número de palabras que nombran directamente los sentimientos en el discurso del narrador se explica por el hecho de que el volumen del discurso del narrador en las novelas que describen la esfera afectiva y el estado psicológico relacionado con un sentimiento vivido por un personaje es superior al indicador correspondiente al discurso de los personajes. Nos parece interesante la afirmación de Solganik en este caso:

> […] el papel principal en cualquier estilo pertenece al discurso del autor, que constituye el cuerpo principal de los textos y resuelve las principales tareas informativas, comunicativas y estéticas. Los elementos del discurso ajeno tienen el carácter de una especie de incrustación, que diversifica el discurso del autor, le da diversos matices estilísticos (Solganik 2001: 108).

No obstante, consideramos que un mayor porcentaje de palabras que nombran emociones en el discurso del narrador, como es en el caso de nuestro corpus, no puede ser una base suficiente para afirmar de forma generalizada que el discurso del narrador está más saturado de palabras que nombran emociones que el discurso de los personajes en las novelas que describen los estados afectivos. Para tal afirmación, es necesario calcular el porcentaje de palabras de emoción o sentimiento a partir del volumen total del discurso del autor y comparar el resultado con los datos correspondientes al volumen total del discurso de los personajes, tarea que no está entre los objetivos de nuestro estudio.

Por otro lado, el análisis ha revelado algunas otras diferencias que aún no se han explicado. Por ejemplo, sigue sin estar claro por qué todos los tipos de palabras que denotan emociones determinadas por la situación se utilizan en el discurso del narrador con mucha más frecuencia que en el de los personajes. La única excepción son los adverbios y las construcciones adverbiales, prácticamente ausentes en los textos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

### 5.1.2 Sustantivos que denominan sentimientos (Nsent)

**§ *amour***

Un aspecto crucial revelado por el estudio cuantitativo de los sentimientos realizado con la ayuda de la aplicación Tropes es que la expresión del amor predomina en las cuatro novelas analizadas, tal como se observa en los gráficos elaborados, uno para cada novela, que muestran un histograma de la distribución de cada una de las palabras estudiadas. Estos gráficos se construyen al dividir el texto en sectores que contienen igual número de palabras y calcular la frecuencia de aparición de la palabra seleccionada dentro de cada sector. Las barras del histograma muestran cada sector siguiendo el orden narrativo, de izquierda (inicio del texto) a derecha (final del texto). La línea de puntos indica el tamaño medio de las barras del histograma.

De este modo observamos que en la novela *RNP* el sustantivo *amour* es menos frecuente que en el resto de las novelas estudiadas, pues está identificado solamente 15 veces. Está más presente al principio y sobre todo al final de la novela, aunque se halla representado en la mitad del relato también:

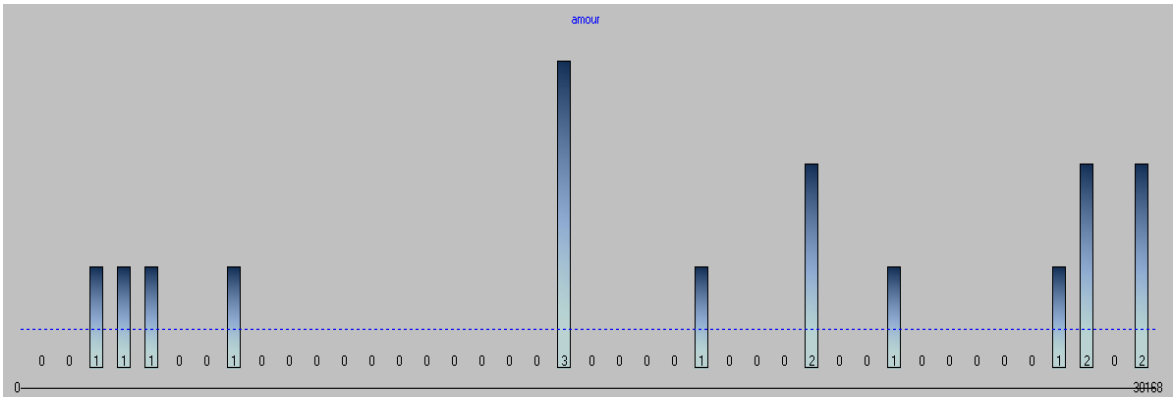


Figura 3. Frecuencia de la palabra *amour* en la novela *Robert de noms propres* (2003)

La novela que presenta más frecuencia en la utilización del sustantivo *amour* es *RH*, dado que aparece 54 veces y presenta aproximadamente el mismo patrón que en la novela *RNP*, pues es más frecuente al principio y al final del texto:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

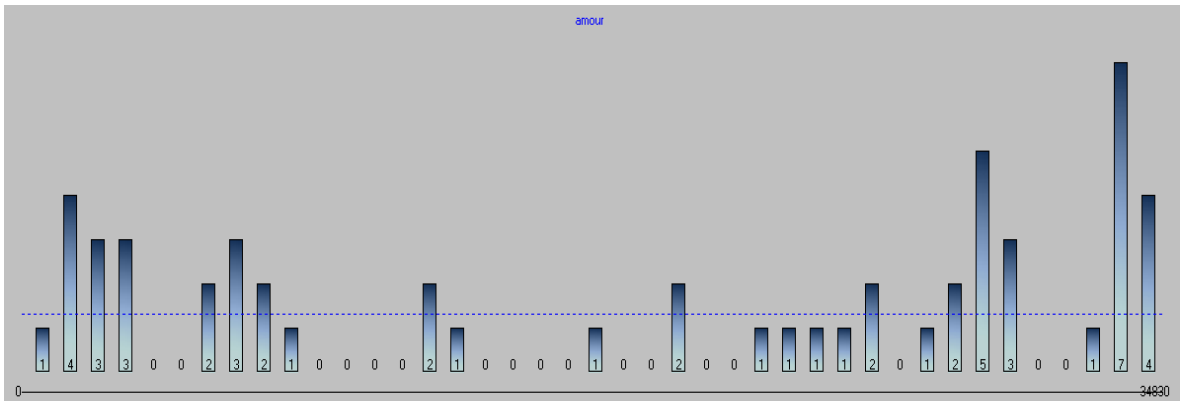


Figura 4. Frecuencia de la palabra *amour* en la novela *Riquet à la houppe* (2016)

En la novela *FTLC* el sustantivo *amour* utilizado un total de 34 veces, se identifica sobre todo al principio de la narración:

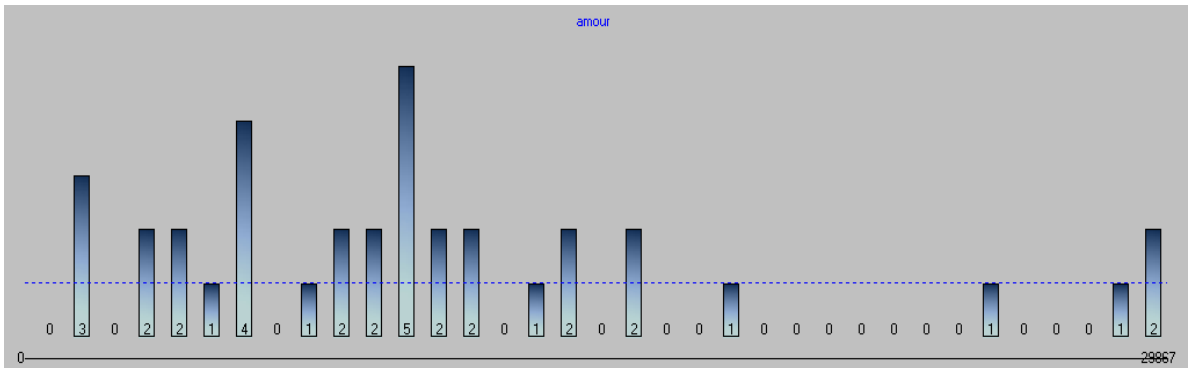


Figura 5. Frecuencia de la palabra *amour* en la novela *Frappe-toi le coeur* (2017)

Mientras que en la novela *LLDS* la frecuencia de la utilización del sustantivo *amour* es sobre todo al final de la novela, con un total de 52 veces para todo el texto:

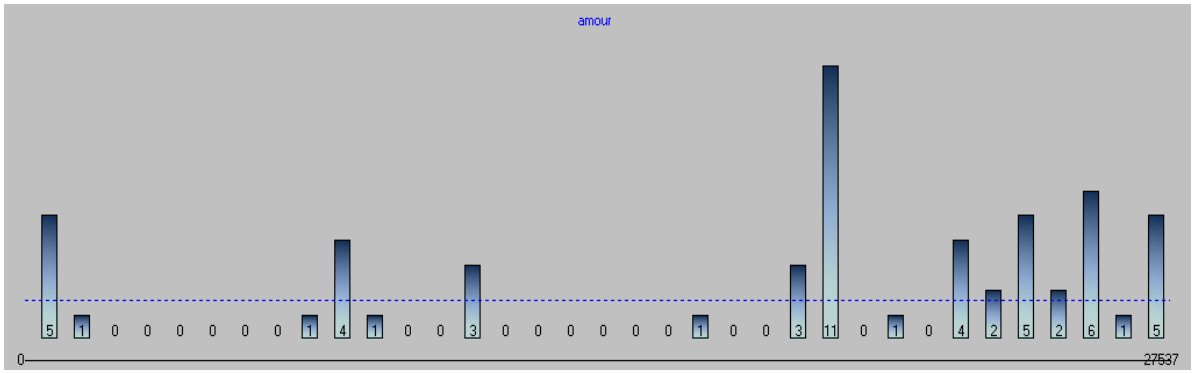


Figura 6. Frecuencia de la palabra *amour* en la novela *Le livre des soeurs* (2022)

En estas consideraciones sobre la frecuencia del sustantivo *amour*, hemos incluido también el plural *amours*, que es muy escaso, encontrado en *RH* (2), *FTLC* (1) y *LLDS* (1).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El lexema *amour* deriva del latín *amorem* (forma acusativa de amor "amor, pasión"). En francés antiguo, la influencia del latín eclesiástico dio al lexema el significado religioso de amor a Dios, así como el significado de "amor familiar, fraternal, paternal". Con el paso del tiempo se actualizó el significado de "amor de personas de distinto sexo" y, como resultado de la expansión de este significado, adquirió dos acepciones: "amistad leal, fidelidad" y "enamoramiento".

En la versión electrónica del diccionario del Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (*CNRTL)* se destacan los siguientes componentes de la estructura semántica del concepto:

1. Attirance, affective ou physique, qu'en raison d'une certaine affinité, un être éprouve pour un autre être, auquel il est uni ou qu'il cherche à s'unir par un lien généralement étroit. Sinónimos: passion, désir, flamme, plaisir, intérêt.

2. Intérêt, goût très vif manifesté par quelqu'un pour une catégorie de choses, pour telle source de plaisir ou de satisfaction.

Sinónimos: amusement, engouement, enthousiasme, faible, fanatisme, fantaisie, ferveur, folie, goût, grâce, inclination, intérêt, ivresse, maladie, penchant, pulsion, tendance.

3. L'amour comme principe d'union et de cohésion de l'univers, de la terre, etc.; avec ou sans coloration religion.

Sinónimos: attraction, sympathie, préférence, attachement, tendresse.

4. Inclination envers une personne, le plus souvent a caractère passionnel, fondée sur l'instinct sexuel mais entraînante des comportements.

Sinónimos: admiration, adoration, affect, affection, ardeur, attraction, bouillonnement, chaleur, concupiscence, coup de foudre, délicatesse, désir, feu, fièvre, flamme, passion, sens, sensibilité, sentiment, tendresse.

5. Liaison, aventure amoureuse, sentimentale, galante.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Sinónimos: amourette, bagatelle, caprice, concubinage, entente, fleurette, flirt, galanterie, hyménée, hymen, intrigue, passade, passionnette, relation, toquade, union.

6. Relations sexuelles.

Sinónimos: accouplement, baise, coït, débauche, lascivité, libertinage, luxure, plaisir.

7. Communion intime avec l'univers et disposition à vouloir le bien d'un autre que soi (Dieu, le prochain, l'humanité, la patrie) et se dévouer à lui.

Sinónimos: altruisme, amitié, attachement, charité, culte, dévotion, dévouement, dilection, fraternité, idolâtrie, philanthropie.

Nuestro estudio sobre el sentimiento amoroso está focalizado solamente en cuatro de las acepciones que recoge este diccionario para la palabra *amour*, dado que coinciden con la clasificación de los tipos de amor presentados en el apartado 2.1.1.1 de este trabajo (Sentimientos. Definiciones, clasificaciones y perspectivas) y, más concretamente, la definición número 1 que contempla el amor como "atracción física o emocional, apetencia basada en el gusto de una persona por otra con la que desea tener una relación estrecha"; la definición número 4: "atracción hacia una persona, en la mayoría de los casos de carácter pasional, basada en el instinto sexual, pero que conlleva diferentes comportamientos"; la definición número 5: "relación sensual, aventura amorosa"; la definición número 7: "sentimiento de estrecha conexión con el mundo y disposición a desear el bien de otro y a dedicarse a él". El componente cognitivo del tipo de amor que constituye el objeto de nuestro estudio es un sentimiento íntimo y profundo, deseo pasional por otra persona, que ocupa un lugar central en el sistema de valores personales de nuestros personajes, con elección motivada o sin motivo del receptor de este amor, su idealización y el deseo de su bienestar.

**§ *jalousie***

El concepto de *jalousie* en francés abarca dos afectos distintos, aunque intrínsecamente relacionados: el primero se refiere a anhelar algo que otro posee y que el

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

*locus* psicológico (el experimentador) no tiene, mientras que el segundo se manifiesta en una situación en la que el experimentador posee algo y teme perderlo. Notamos que el uso del Nsent *jalousie* en francés contemporáneo tiende a especializarse en la articulación de ambos afectos, aunque esta tendencia no es absoluta. A modo de ejemplo, el adverbio (en adelante *Adv*) *jalousement* suele aludir a situaciones en las que el sujeto teme perder algo que ya posee, como se evidencia en la colocación dada por *TFLi* "garder jalousement un secret"[178].

El diccionario *CNRTL* propone, entre las definiciones que coinciden con las del *TFLi,* entender *jalousie* como: "sentiment de crainte d'avoir à perdre ou à partager avec autrui un avantage dont on aimerait garder la propriété exclusive"[179]. Precisamente, esta acepción es la que define el sentimiento de celos en nuestro corpus. Ponemos de relieve que, en las novelas que contituyen nuestro corpus, el Nsent *jalousie* no está relacionado con la pasión amorosa, sino que es un sentimiento provocado por el egoísmo y el orgullo, tal como lo define Beaumarchais "la jalousie n'est qu'un sot enfant de l'orgueil, ou c'est la maladie d'un fou"[180] (Beaumarchais, 1949: 348, Acto IV, escena XII).

En cuanto a la frecuencia de la palabra *jalousie*, la aplicación Tropes no proporciona los gráficos para los casos cuando esta palabra aparece menos de 2 veces, como es el caso de las novelas *RNP* y *RH*. *LLDS* supera solamente con una ocurrencia las dos novelas anteriormente citadas (3 veces), aparece utilizada en la segunda parte de la novela:

[178] Guardar celosamente un secreto.
[179] Sentimiento de temor a perder o tener que compartir con otros un beneficio del que se desearía conservar la propiedad exclusiva.
[180] Los celos son solo un hijo tonto del orgullo, o es la enfermedad de un loco.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

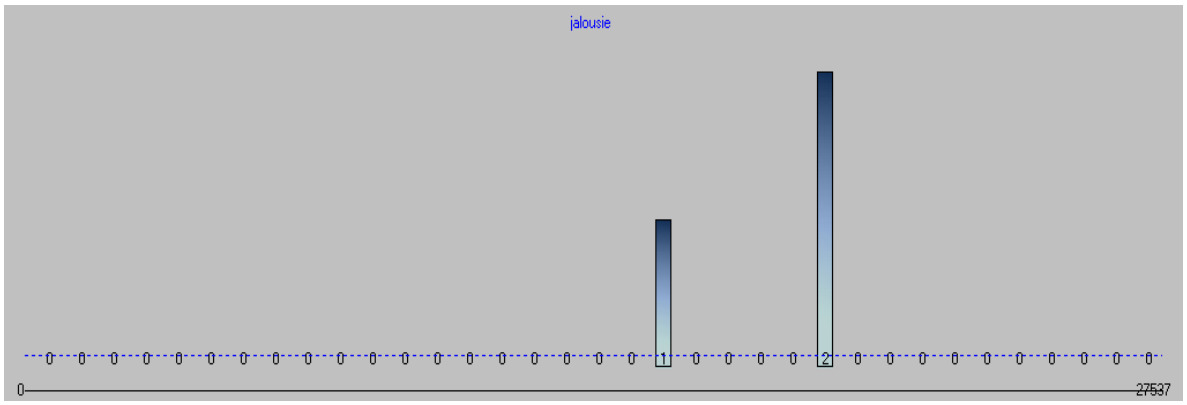


Figura 7. Frecuencia de la palabra *jalousie* en la novela *Le livre des soeurs* (2022)

En la novela *FTLC*, la palabra *jalousie* está más presente. Aparecen 15 ocurrencias que predominan en la primera parte de la novela, en la que se narra la infancia de la protagonista y los celos de su madre hacia ella:

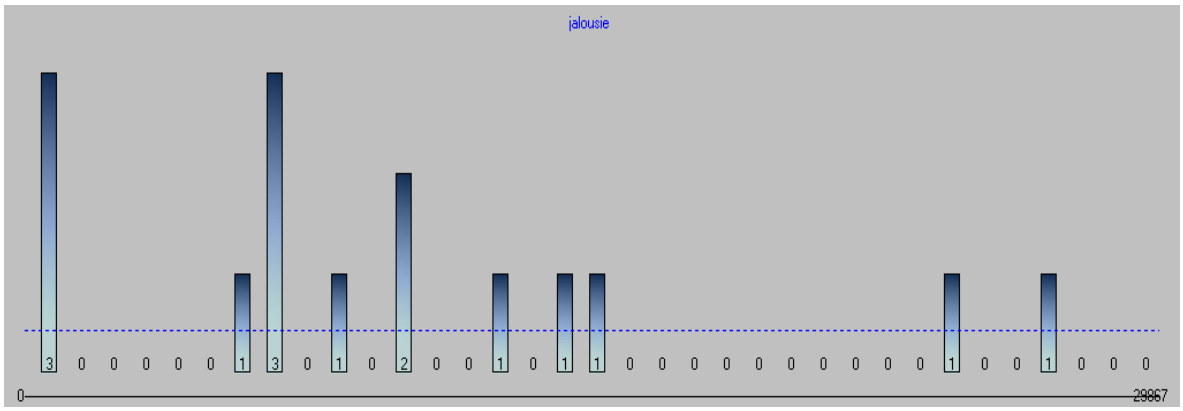


Figura 8. Frecuencia de la palabra *jalousie* en la novela *Frappe-toi le coeur* (2017)

El experimentador de los celos en nuestro corpus vive el sentimiento de forma interiorizada, en ocasiones su amor proprio obstruye la capacidad de ser consciente de que encarna el *locus* psicológico y de que experimenta este sentimiento según su propia voluntad, tal como expresan Greimas y Fontanille (1991: 227):

> On est amené [...] à considérer le jaloux à la fois comme un sujet individuel et comme un sujet social: le sujet social, en constituant son objet comme

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> "aimable", comme objet modal inscrit dans un système de valeurs, fait le malheur du sujet individuel exclusif [...][181].

En nuestra opinión y hasta donde hemos alcanzado en nuestra investigación, los celos que se manifiestan en los discursos motivados por el amor propio y desvinculados de la pasión amorosa, han sido escasamente explorados en los textos literarios. Este vacío en la literatura nos llevó a encontrar particularmente interesante la focalización que ofrece Amélie Nothomb sobre todo en la novela *FTLC* (2017). Nothomb aborda una forma de celos que trasciende el amor incondicional y se centra específicamente en los celos maternos de Marie hacia su propia hija, que, a pesar de su deseo, quita protagonismo a su madre y se convierte, de esa manera, en su rival. Esta perspectiva no solo amplía el entendimiento de los celos más allá de los contextos románticos tradicionales, sino que también ilumina las complejas dinámicas emocionales y psicológicas que pueden existir en el seno de las relaciones materno-filiales. La obra de Nothomb proporciona así una valiosa contribución a la exploración literaria de los celos y ofrece un análisis profundo y matizado de un sentimiento que, hasta ahora, ha recibido una atención limitada en la narrativa literaria.

**§ *haine***

Deseamos resaltar que, en el proceso de estudio de las fuentes teóricas, hemos observado la abundancia de investigaciones sobre sentimientos como el amor, los celos, el desprecio o la cólera, hecho que contrasta notablemente con la escasez de estudios dedicados al sentimiento específico del odio.

Los diccionarios consultados distinguen el sentimiento de odio como un sentimiento de profunda antipatía hacia alguien o algo:

[181] Nos vemos abocados [...] a considerar al celoso a la vez como un sujeto individual y como un sujeto social: el sujeto social, al constituir su objeto como "amable", como objeto modal inscrito en un sistema de valores, causa la desgracia del sujeto individual exclusivo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

*CNTRL:*

1) Sentiment de profonde antipathie à l'égard de quelqu'un, conduisant parfois à souhaiter l'abaissement ou la mort de celui-ci.

Sinónimos: exécration, ressentiment.

2) Sentiment de profonde aversion pour quelque chose.

Sinónimos: horreur, répulsion.

*TLFi*: Sentiment de profonde antipathie à l'égard de quelqu'un, conduisant parfois à souhaiter l'abaissement ou la mort de celui-ci.

Sinónimos: exécration, ressentiment; antónimos: amour.

En nuestro trabajo identificamos los ejemplos de odio de los personajes como profunda antipatía acompañada por el deseo de rebajar al objeto de este sentimiento.

En lo referente a la frecuencia de la palabra *haine*, debemos poner de relieve que no aparece ni una sola vez en *RNP* (2003) y *LLDS* (2022). En *RH* (2016) aparece 2 veces y tal como hemos mencionado anteriormente, la aplicación Tropes no genera gráfico de frecuencia. En *FTLC* (2017) es utilizada 7 veces sobre todo en la segunda parte del texto:

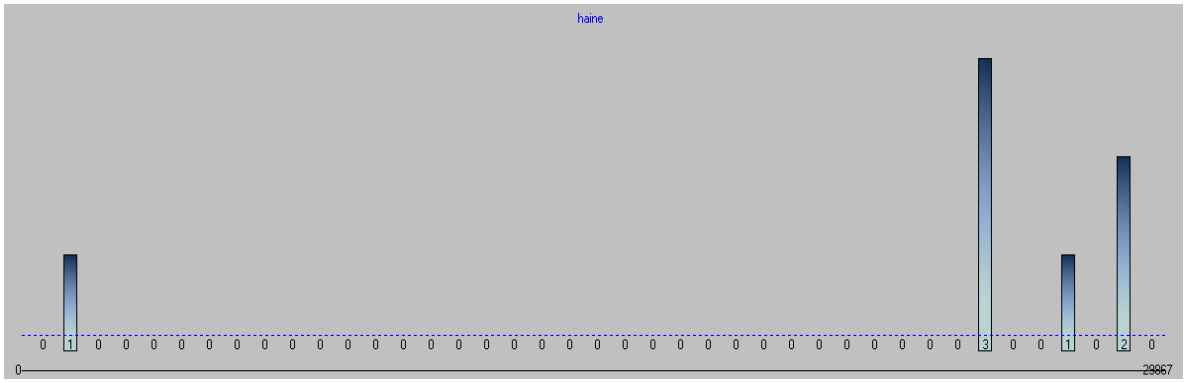


Figura 9. Frecuencia de la palabra *haine* en la novela *Frappe-toi le coeur* (2017)

5.1.2.1 Determinante (D) + Sustantivo de sentimiento (Nsent)

El determinante, junto a un sustantivo de sentimiento en nuestro caso, desempeña un papel crucial en la sintaxis del discurso, ya que define la forma en que se utiliza dicho nombre

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

y, en consecuencia, la relación con el personaje y con la narración en general que se establece mediante esta determinación. Tal como hemos expuesto en la parte teórica de nuestro trabajo en el apartado 3.1.2.1, al constituir el primer elemento del grupo nominal (en adelante *GN*), el determinante construye la referencia del GN, que oscila entre el singular numérico y la máxima extensión del sustantivo. Las distintas clases de determinantes (artículos, posesivos, demostrativos, interrogativos, exclamativos, relativos, numerales e indefinidos) permiten establecer una referencia precisa o imprecisa del sustantivo afectivo. La manera en que se determina el nombre de un sentimiento revela mucho sobre cómo se percibe al personaje.

En nuestro estudio cuantitativo hemos realizado una clasificación de la palabra *amour* en función del determinante. Para obtener una estadística más precisa, no hemos incluido en el cómputo del artículo definido aquellas palabras que estaban precedidas por una preposición, se han clasificado en una rúbrica aparte:

| **Categoría** | **RNP** | **RH** | **FTLC** | **LLDS** |
|---|---|---|---|---|
| **Artículo Definido**<br>- L'amour | 5 | 25 | 13 | 19 |
| - Les amours | 0 | 0 | 1 | 0 |
| **Artículo Indefinido**<br>- Un amour | 1 | 3 | 5 | 4 |
| **Determinantes Posesivos** | | | | |
| - Leur amour | 0 | 0 | 0 | 2 |
| - Leurs amours | 0 | 0 | 0 | 1 |
| - Mon amour | 0 | 1 | 1 | 2 |
| - Ton amour | 0 | 0 | 1 | 0 |
| - Son amour | 1 | 2 | 6 | 4 |
| - Ses amours | 0 | 2 | 1 | 0 |

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

| **Categoría** | **RNP** | **RH** | **FTLC** | **LLDS** |
|---|---|---|---|---|
| - Notre amour | 0 | 0 | 0 | 3 |
| **Adjetivo Demostrativo** | | | | |
| - Cet amour | 1 | 4 | 4 | 2 |
| **Adjetivo Indefinido** | | | | |
| - Autre amour | 0 | 0 | 0 | 1 |
| - Aucun amour | 1 | 0 | 0 | 0 |
| **Preposiciones** | | | | |
| - De (d'amour) | 6 | 14 | 13 | 14 |
| - À l'amour | 0 | 3 | 0 | 3 |
| - Par l'amour | 1 | 0 | 0 | 1 |
| - En amour | 0 | 1 | 0 | 3 |
| - Avec amour | 0 | 1 | 0 | 0 |
| - Sans amour | 0 | 1 | 0 | 0 |
| - Sur l'amour | 0 | 0 | 0 | 1 |
| **Determinante Cuantitativo** | | | | |
| - Tout amour | 0 | 0 | 0 | 2 |
| **Locuciones Nominales** | | | | |
| - Premier amour | 0 | 0 | 1 | 1 |
| - Nouvel amour | 0 | 0 | 1 | 1 |

Tabla 5. Determinantes del Nsent *amour* en el corpus

Al estudiar los resultados obtenidos, hemos constatado que en la mayoría de los casos el sustantivo *amour* aparece acompañado por el artículo definido singular *l'* (en adelante *Ddef*) (70), en segundo lugar, precedido por el artículo indefinido *un* (en adelante *Dind*) (13), seguido del determinante demostrativo *cet* (en adelante *Ddem*) (11).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En cuanto a las palabras *jalousie* y *haine*, se observa una visible limitación en el uso de los determinantes, tal como presentamos en la tabla 6, y notamos la ausencia del artículo indefinido para ambos Nsent:

| **Categoría** | **RNP** | **RH** | **FTLC** | **LLDS** |
|---|---|---|---|---|
| **Artículo Definido** | | | | |
| - La jalousie | 0 | 2 | 6 | 2 |
| - La haine | 1 | 0 | 4 | 0 |
| **Artículo Indefinido** | 0 | 0 | 0 | 0 |
| **Determinantes Posesivos** | | | | |
| - Leur jalousie | 1 | 0 | 0 | 0 |
| - Leur haine | 1 | 0 | 0 | 0 |
| - Ta jalousie | 0 | 0 | 2 | 0 |
| - Sa haine | 1 | 0 | 6 | 0 |
| **Adjetivo Demostrativo** | 0 | 0 | 0 | 0 |
| **Adjetivo Indefinido** | | | | |
| - Aucune jalousie | 0 | 0 | 0 | 1 |
| **Preposiciones** | | | | |
| - De jalousie | 1 | 0 | 3 | 0 |
| - De la jalousie | 0 | 0 | 4 | 0 |
| - De haine | 1 | 1 | 2 | 0 |
| - De la haine | 0 | 0 | 2 | 0 |
| - À la haine | 0 | 0 | 1 | 0 |

Tabla 6. Determinantes del Nsent *jalousie* y *haine* en el corpus

En las cuatro obras de nuestro corpus, el uso del Ddef y del Ddem plantea interrogantes sobre los sustantivos que designan sentimientos no causados o volitivos dirigidos hacia un objeto, como el amor, los celos y el odio, tal como hemos visto en la clasificación de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Goossens (2005) en el apartado 3.1.2.1, lo que facilita el establecimiento de una relación entre este estado afectivo y el *locus* psicológico, es decir, el sujeto que experimenta, ya sea de manera activa o pasiva. La generalización o particularización introducida por el determinante elegido por Nothomb en sus textos, así como la distinción entre plural y singular, nos conduce a entender, sobre la base de un juicio de categorización o comparación, según lo que hemos enunciado en los apartados correspondientes a la formulación teórica, la forma en que ella designa un sentimiento en concreto, dado que el uso del artículo nunca es arbitrario.

§ ***un amour – l'amour***

En las obras teóricas de Gak (1970), Référovskaia y Vassiliéva (1973) y sobre todo en *Le problème de l'article et sa solution dans la langue française de Guillame* (1919), considerada como obra de psicología lingüística, se describe el Dind como el medio de individualización y el Ddef como el de generalización. Esta generalización se aplica en la designación de los sentimientos estudiados en nuestro corpus: amor, celos y odio. Sin embargo, solo en el caso del sentimiento amoroso encontramos en nuestro corpus el uso del Dind: "Il s'en exalta et eut l'intuition d'un amour différent de celui qu'il éprouvait pour sa mère : un amour autre, sans mesure, qui s'éveillerait à la vue de la plus extrême beauté, et dont l'enchantement enivrerait comme la fragrance des fleurs" (*RH*, 2016: 31). El uso específico del Dind en el contexto del sentimiento amoroso destaca la capacidad de este artículo para introducir una individualización que permite una mayor especificidad en la relación entre el sujeto que experimenta el sentimiento y el objeto hacia el cual se dirige dicho sentimiento. Observamos que en el primer caso tenemos la construcción con la preposición *d'* (en adelante *Prep*) + Dind + Nsent *amour* + adjetivo calificativo (en adelante *Adjq*) *différent*.

El diccionario *TFLi* presenta las siguientes definiciones para el Adjq *différent*:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Au sing. ou au plur., adj. qualificatif. Qui diffère de, qui présente des caractères distinctifs par rapport à un autre être, à une autre chose.
>
> Sinónimos: distinct, dissemblable.
>
> En particular : Qui offre un aspect nouveau, inédit ou inconnu.

En nuestro caso, consideramos que la segunda definición se ajusta al uso elegido por Nothomb para el Adjq *différent*, que destaca la cualidad única y aún desconocida del sentimiento de amor anhelado por el experimentador, Déodat, y refuerza la individualización del sentimiento de amor indicada por el Dind.

La segunda construcción, Dind + Nsent *amour* + adjetivo indefinido (en adelante *Adjind*) *autre* en postposición, nos indica su valor de adjetivo epíteto, tal como señala *TFLi:*

> [Emploi adj. épithète (peut-être par ell. du verbe être) postposé au subst.] Qui s'est modifié, qui est devenu différent.

que especifica el tipo de amor comparado y establece un contraste entre el amor materno que recibe de su madre Énide y el amor perfecto de pareja, con lo que se subraya la alteridad y singularidad de este sentimiento en el *locus* psicológico (el agente de este sentimiento), es decir, el protagonista de la novela *RH*. La construcción *sans mesure* la analizaremos más adelante, en el apartado 5.1.2.8: Sustantivo de sentimiento + Sintagma adverbial (Nsent + SyntAdv).

Los dos adjetivos coordinados, *différent* y *autre*, se convierten en sinónimos contextuales que califican el sustantivo *amour*, aumentan la intensidad descriptiva y resaltan la especificidad y la intensidad del nuevo amor que Déodat intuye y desea experimentar, de tal modo que lo diferencian claramente del amor filial y le otorgan una dimensión única y exaltada.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En contraste, el artículo definido tiende a generalizar la relación, al tratar el sentimiento en términos más amplios o universales, sin enfocarse en las particularidades del sujeto, experimentador o agente, o del objeto específico involucrado en la experiencia afectiva, tal como podemos observar en el siguiente ejemplo: "«L'amour de mes enfants passe avant le reste». La fillette l'observait quand elle se lançait dans ce genre de déclaration : sa mère croyait ce qu'elle disait" (*FTLC*, 2017: 60). En este caso observamos que el amor aparece como un concepto amplio, no se focaliza en un evento o manifestación específica del amor materno, sino en una comprensión global, pero sin aportar ningún indicio sobre la intensidad o la cualidad del estado afectivo del *locus* psicológico. El artículo definido evita detallar las particularidades del sujeto activo (Marie, la madre) y del objeto (la hija mayor, Diane) de la experiencia afectiva. Así, Nothomb recurre a la frase utilizada por los progenitores, que comunica una verdad generalizada sobre las prioridades del emisor de la declaración, pero sin aportar ningún argumento en cuanto a la situación emocional objetiva, máxime al entrar en contradicción con la percepción de Diane, que es también la del receptor final del mensaje, quien lee.

No obstante, al tomar en consideración todas las ocurrencias analizadas en nuestro corpus, la expresión referencial que forman los determinantes junto al sustantivo en el discurso tiene la capacidad de definir, en el sentido de delimitar o determinar, el conjunto de sentimientos, el experimentador y el objeto o los objetos a los que se refiere el sustantivo. De este modo, a la expresión Ddef + Nsent, del mismo modo que a la expresión Dind + Nsent, se le puede dar una interpretación específica. Cuando la interpretación es específica, la diferencia entre la expresión definida (*l'amour*) y la indefinida (*un amour*) reside en la relación entre el contexto y la situación de enunciación. En consecuencia, encontramos ocurrencias en las que la autora utiliza el Ddef (*l'*) con una función transformada de generalización para indicar el sentimiento único e individualizado del amor gracias a la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

particularización presentada por el complemento de nombre introducido por la preposición "de", como se puede observar en el siguiente ejemplo: "L'amour de la fillette pour sa mère était si grand qu'elle pourrait aller jusqu'à concevoir ce que sa naissance avait représenté pour Marie : la fin de son espoir d'idéal, la résignation" (*FTLC*, 2017: 44). El uso de un conjunto de referentes compartidos es necesario para la interpretación del determinante artículo definido: el enunciado supone que el destinatario es capaz de identificar al *locus* psicológico y al objeto del sentimiento en cuestión, así, por ejemplo, se subraya su naturaleza unidireccional y su cualidad con la ayuda del Adv *si* que intensifica el Adjq *grand*, e indica que la magnitud del amor filial en este contexto es considerablemente alta.

En cambio, el indefinido permite acceder a un referente, independientemente del contexto: "Le garçon éprouvait pour la petite fille un amour et une estime sans bornes" (*LLDS*, 2022: 140). El enunciado indica el sentimiento amoroso caracterizado, como vemos en el ejemplo, no tomado como esencia, sino como existencia, se trata de una coyuntura, de un estado en la posible evolución del sentimiento, pero que no se puede identificar con ningún rasgo individualizador. Como ocurre en la lengua general, en las obras de Nothomb los contextos en los que aparecen el Ddef y Dind son cruciales para comprender las sutilezas del lenguaje afectivo utilizado por la escritora y cómo se representan las relaciones emocionales en diferentes contextos discursivos dentro de las novelas analizadas.

§ ***la jalousie – la haine***

La primera observación que queremos poner de relieve es que, en nuestro corpus, los usos de los Nsent *jalousie* y *haine* son más limitados en comparación con los del Nsent *amour* dado que estos dos Nsent se presentan más frecuentemente en construcciones con verbos (en adelante *Vbsupp*), que son de manera privilegiada *avoir* o bien causativos neutros, como *susciter* o *provoquer*: "Il y avait une joie encore beaucoup plus puissante : il s'agissait de susciter la jalousie des autres" (*FTLC*: 2017: 9). En este ejemplo es evidente que el núcleo

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

semántico *la jalousie* y su colocativo verbal *susciter* se influyen mutuamente. La combinación de ambos términos no solo intensifica el significado del enunciado, sino que también refuerza la relación entre la acción descrita y el sentimiento provocado, con lo que se subraya la naturaleza activa y manipuladora de la emoción.

En el análisis de las obras de Nothomb, hemos observado que, al referirse a los Nsent *jalousie* y *haine*, emplea predominantemente el Ddef (*la*), con una sola excepción en la novela *RNP* (2003). En esta obra, encontramos el uso del Dposs (*sa haine, leur jalousie, leur haine*), lo cual es una variación notable en comparación con el uso general del Ddef. Entendemos que el uso del Ddef para *jalousie* y *haine* en la mayoría del corpus sugiere que Nothomb presenta estos sentimientos como conceptos generales, universales o colectivos, sin necesidad de especificar un experimentador o *locus* psicológico concreto. En este contexto, los sentimientos de celos y odio son representados como emociones abstractas, desligadas de un individuo en particular y más cercanas a un fenómeno generalizado de la vida afectiva de un ser humano.

Sin embargo, la excepción encontrada en *RNP* (2003), en la que se emplean determinantes posesivos, introduce una personalización del sentimiento al vincularlo directamente con los personajes. Expresiones como *sa haine* o *leur jalousie* indican una apropiación de estos sentimientos por parte de los personajes, de forma que destacan el hecho de que forman parte de su experiencia personal y emocional. Consideramos que el uso del Dposs sugiere una relación más íntima y subjetiva con el sentimiento, al subrayar la implicación emocional directa de los personajes.

En nuestra opinión, esta variación en el uso de los determinantes puede explicarse como una estrategia estilística que permite a Nothomb diferenciar entre los sentimientos que son abordados de forma abstracta y aquellos que adquieren una dimensión más personal dentro de la narrativa. En *RNP* (2003), la elección de los Dposs enfatiza la apropiación y la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

internalización de estas emociones, con lo que se refleja una conexión más profunda entre los personajes y los sentimientos que experimentan.

Como hemos visto en los apartados teóricos, los estudios demuestran que los celos no surgen de manera espontánea. Una persona empieza a experimentar celos solo bajo ciertas condiciones, al darse cuenta de la imposibilidad de alcanzar lo deseado o de perder la atención o el protagonismo debido a la presencia de otra persona. En cuanto al aspecto causativo, los Nsent *jalousie* y *haine*, al poseer en nuestro corpus una denotación muy general, como cualquier emoción que pueda suscitar un estado psicológico, no se suele indicar la causa que los provocan: "La haine, c'était plus compliqué. « Comment sait-on si on haït quelqu'un ? » se demandait-elle parfois en présence d'Olivia" (*FTLC*, 2017: 130). Observamos que el Nsent *la jalousie* se integra en varios tipos de construcciones específicas para indicar que el experimentador mantiene una relación duradera con el objeto, al igual que en el caso del Nsent *l'amour,* mientras que *la haine* indica una relación puntual con el experimentador.

Dado que los dos Nsent se asocian con emociones negativas, nuestro interés se centra en su intensidad y aspecto. En comparación con la expresión lingüística del sentimiento amoroso en las novelas analizadas, para los sentimientos de los celos y el odio, observamos modificaciones de la frase que son conocidas como modificaciones divididas. Estas modificaciones se caracterizan por la división del lexema principal, la palabra que expresa el estado emocional, en dos partes gracias a la utilización de un verbo que expresa emoción o sentimiento. En esta división, la escritora incorpora a la frase términos auxiliares específicos, tales como los Nsent *amour*, *haine* y los verbos *éprouver*, el que más frecuentemente es utilizado en nuestro corpus, y *sentir*. Estos términos auxiliares sirven para describir situaciones diferentes, aunque en cierto sentido similares, y, por lo tanto, no están en relación de sinonimia. De este modo, se genera una variante analítica del modelo

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sintáctico básico. Por ejemplo, en el caso de “elle éprouva de la haine”, hallamos el resultado de la transformación del verbo que nombraría directamente la acción emocional “elle haït”.

La combinación con un Vbsupp como *éprouver, sentir* o *resentir* es un fenómeno lingüístico especialmente significativo en el análisis semántico de los Nsent, sobre todo para los que indican sentimientos que carecen de extensión espacial y temporal. Estos sustantivos, que a menudo se asocian con estados emocionales, sentimientos o experiencias internas, encuentran en los Vbsupp una forma de expresar su actualización en la experiencia subjetiva. Los Nsent, como amor, alegría, deseo, tristeza, miedo, ira o celos, designan realidades que no se manifiestan físicamente en el mundo exterior, sino que pertenecen al ámbito de la interioridad humana. Su naturaleza abstracta los distingue de los sustantivos que se refieren a objetos o acontecimientos concretos en el tiempo y el espacio. En consecuencia, para expresar la forma en que estos sentimientos son experimentados o percibidos por sus personajes, Nothomb utiliza con frecuencia los Vbsupp. Como elementos sintácticos y semánticos, estos verbos no modifican el significado propio de los Nsent a los que acompañan, sino que sirven para expresar la relación entre el *locus* psicológico y el estado emocional que experimenta.

En cuanto a los Vbsupp aspectuales, nuestro estudio ha revelado que la presencia de estos verbos en relación con el Nsent *jalousie* es muy limitada. Identificamos únicamente dos verbos relevantes: *éprouver* y *susciter*. Este último es el único que pertenece a la categoría de verbos incoativos, mientras que no encontramos ningún verbo de las clases de verbos durativos o terminativos. Además, ninguna de estas combinaciones alcanza un nivel de relevancia estadística según nuestros criterios.

En lo que respecta al verbo *susciter*, Shakhovskiĭ (1988) afirma que es un verbo causativo y se caracteriza por ser un predicado autónomo, ya que no tiene una forma nominal ni adjetiva asociada. La distinción clave entre *susciter* y, por ejemplo, *provoquer* radica en

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que, *susciter* se vincula frecuentemente con sustantivos relacionados con sentimientos o estados psicológicos (como preocupación, interés, emoción, etc.) y con actitudes o comportamientos (como reacción o indignación). En nuestro corpus, el verbo *susciter* destaca, dado que se asocia con el 73% de las ocurrencias del Nsent *jalousie*. Sin embargo, su uso no alcanza un umbral de relevancia estadística, lo que sugiere que su impacto en la representación verbal de los celos es limitado en términos cuantitativos, aunque su función semántica sigue siendo significativa. Este hecho pone de relieve una tendencia general en el corpus y nos hace afirmar que la manifestación lingüística de los celos en nuestro corpus parece evitar construcciones verbales que indiquen aspectos prolongados o culminativos del sentimiento, por lo que deducimos que Nothomb favorece una representación más puntual del mismo.

En los estudios del léxico emotivo, el Nsent *jalousie* se incluye generalmente en la categoría de los sentimientos puntuales, lo que implica una percepción de los celos como sentimiento episódico y no prolongado en el tiempo, con lo que se descarta el aspecto durativo. En este sentido, debemos considerar el enunciado que sigue: "[…] non que Marie ait cessé d'éprouver des bouffées de jalousie à chaque commentaire flatteur adressé à son aînée, mais parce que leur lien faisait de chacune une spectatrice et en aucun cas une interlocutrice" (*FTLC*, 2017: 73). La combinación de los verbos *cesser* y *éprouver* con el complemento indirecto (en adelante *COI*) en su uso metafórico *les bouffées de jalousie* (ráfagas de celos) sugiere una tensión entre el aspecto terminativo del verbo *cesser* y el carácter puntual del sentimiento de celos. Normalmente, *cesser* denota la finalización o interrupción de una acción, en este caso la de sentir episodios de celos. Sin embargo, en esta frase, la construcción está negada por el uso de *non que*, indicando que Marie no ha dejado de sentir celos, aunque tan solo los siente en episodios esporádicos. Esto plantea una contradicción implícita: el aspecto terminativo del verbo *cesser* se ve modificado por la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

estructura negativa de la frase. La negación “non que Marie ait cessé” elimina la posibilidad de una verdadera finalización del sentimiento, subrayando la idea de que los celos de Marie no desaparecen, sino que siguen manifestándose en circunstancias específicas. Esto contrasta con la clasificación de *jalousie* como un sentimiento puntual, ya que el hecho de que las *bouffées de jalousie* continúen sugiere que el sentimiento tiene un componente recurrente, reflejado en la metáfora de las ráfagas (*bouffées*). Cada comentario dirigido a la hija mayor de Marie actúa como un desencadenante, activando el sentimiento de celos de manera momentánea pero repetitiva. El hecho de que tanto el *locus* psicológico como el objeto estén en posición de espectadoras y no de interlocutoras refuerza la idea de que los celos permanecen latentes, sin ser discutidos o abordados de manera directa. Esto convierte el sentimiento en estado afectivo que sigue existiendo en la dinámica entre la madre y su hija, alimentado por la observación constante y la falta de confrontación. Así, aunque el sentimiento sea puntual en su manifestación, su permanencia a lo largo del tiempo queda asegurada por esta estructura relacional.

En nuestra opinión, a pesar de que el Nsent *jalousie* está clasificado como un sentimiento puntual, este análisis revela cómo el sentimiento puede ser, de hecho, más complejo. Consideramos que lo que intenta transmitir Nothomb es que los celos, aunque se experimenten en momentos puntuales, no son un sentimiento que se disuelva completamente. El aspecto durativo del sentimiento no reside en su manifestación continua, sino en su capacidad de resurgir en diferentes momentos, lo que implica una forma de permanencia subyacente.

Aunque pensamos que el abuso de las construcciones verbo + Nsent puede hacer que el discurso sea menos expresivo y dinámico en comparación con el uso directo del verbo que indica un sentimiento (en adelante *Vbsent*), observamos, sin embargo, en las novelas de Nothomb, que estas construcciones resultan ser la mejor forma, y a veces la única, de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

transmitir y describir estados mentales complejos, con lo que se ilustra la capacidad del lenguaje para modular y refinar la expresión de estados emocionales en ocasiones internamente contradictorios.

Lo que nos llama la atención en las cuatro novelas es que la escritora no recurre a la construcción Nsent *jalousie* o *haine* + Adjq, de modo que en ninguno de los ejemplos analizados hemos detectado Adjq específicos para estos sentimientos. Entendemos que esta falta de adjetivos se debe a que la autora hace una clara diferencia entre los celos amorosos y los celos de rivalidad. Como hemos mencionado anteriormente, en el ámbito de la literatura y la psicología, los celos suelen ser analizados principalmente en el contexto de las relaciones de pareja, lo que deja fuera de consideración otras formas de rivalidad, como en el caso de nuestros personajes femeninos Marie, la madre, y Diane, la hija, que, normalmente, deberían estar vinculados por un lazo de amor materno-filial. Sin embargo, estos celos de rivalidad, que son percibidos por los personajes secundarios, podrían ser interpretados bajo la categoría general de celos. Esto sugiere que, aunque existen manifestaciones de rivalidad que no se inscriben en el marco de los celos románticos, dichas manifestaciones pueden ser agrupadas bajo un concepto más amplio de celos. No obstante, es necesario distinguir entre esta clase de celos por rivalidad y aquellos que se producen en el seno de la pareja, ya que en los primeros no intervienen los mismos factores emocionales que caracterizan a los segundos.

Consideramos que *jalousie* en nuestro corpus es una palabra con connotaciones particulares, Nothomb cambia su significado según la situación y le da su propria definición, ya que, cuando aparece, es omnipresente: “l'envers de la jalousie équivalait à de la jalousie […] il n'y avait pas de sentiment plus laid […] pour instaurer son règne, la jalousie n'a aucun besoin d'un motif” (*FTLC*, 2017: 10, 128).

Las frases en las que aparecen el Nsent *jalousie* o *haine* son las que nombran directamente los celos y el odio como sentimientos dominadores del sujeto humano, pero

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

nunca implican una pérdida de control: "[…] elle éprouva envers la petite la haine qu'un esprit moyen ressent vis-à-vis d'un esprit supérieur" (*RNP*, 2003: 40). El Vbsupp *éprouver* realiza la denotación del sentimiento de odio, que, según la clasificación desde el punto de vista psicológico, es un odio razonable, basado en la repugnancia y el rechazo de algo o alguien que destaca por ser particular.

5.1.2.2 Determinante artículo definido plural (Ddefpl) / Determinante posesivo (Dposs)+ sustantivo de sentimiento (Nsent)

**§ *les amours - ses amours – leurs amours***

"Elisabeth se plaignait de ne plus passer de temps avec son amie et se tourna vers les amours ordinaires de son âge" (*FTLC*, 2017: 83).

En el diccionario *Larousse* encontramos la definición para el plural de *amour* "vie amoureuse ; (littéraire) inclination d'un être pour un autre"[182]; mientras que el *TLFi* lo define como "les épisodes successifs d'un même amour ; série des expériences d'amour avec ou entre des partenaires différents"[183]. En nuestro corpus hemos detectado que el uso del Ddef plural en la novela *FTLC* (2017) corresponde a la primera definición, mientras que Dposs plural, en las novelas *RH* (2016) y *LLDS* (2022), se ajustan a la segunda.

Shakhovskiĭ (2008) afirma que, cuando los sustantivos afectivos se utilizan en plural en el discurso, se observa un cambio claro en su significado, aunque las modalidades de este cambio varían según el tipo de significado involucrado. Sin embargo, nuestra investigación sugiere que, en el caso de los sustantivos afectivos, el plural no actúa simplemente como un multiplicador numérico, sino como un mecanismo que intensifica y diversifica la carga emotiva y las experiencias emocionales que dichos sustantivos representan. Así, esta amplificación puede manifestarse de diversas formas. Por ejemplo, cuando un sustantivo

[182] Vida amorosa; (literatura) inclinación de un ser por otro.
[183] Episodios sucesivos de un mismo amor; serie de experiencias amorosas con o entre diferentes parejas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

como *amour* se utiliza en plural, no hace referencia simplemente a múltiples etapas del amor, sino que se evoca una gama más amplia y rica de experiencias relacionadas con el sentimiento de amor, cada una con sus propios matices. Esta transformación permite a Nothomb capturar la complejidad y la diversidad del sentimiento, que rara vez se limita a una única manifestación o contexto. Consideramos importante subrayar que esta amplificación semántica no es uniforme, sino que varía según el tipo de Nsent y el contexto discursivo en el que la escritora lo emplea. Así, en las novelas estudiadas, la aparición del plural acentúa distintos aspectos de la emoción: mientras en algunos casos puede poner de relieve la intensidad, en otros puede destacar la diversidad o la frecuencia de la experiencia emocional.

En nuestra opinión, Nothomb invita a reconsiderar las interpretaciones tradicionales de la introducción del plural en el ámbito de los sustantivos afectivos, al sugerir que el plural no transforma la naturaleza del afecto, sino que magnifica su expresión. Si tenemos en consideración la afirmación de Van de Velde de que el plural está unido "al simple hecho de que la pluralidad implica discontinuidad, y la discontinuidad rompe una continuidad, es decir, una extensión, que solo puede ser espacial o temporal" (1999: 71), podemos pensar que la escritora no concibe el plural de *amours* como la contrapartida del singular, sino como la multiplicación que puede ser del *locus* psicológico, del objeto hacia quien va dirigido el sentimiento o de la experiencia afectiva. Un ejemplo ilustrativo es la frase: "Elisabeth […] se tourna vers les amours ordinaires" (*FTLC*, 2017: 83), que sugiere la existencia de una pluralidad de objetos del amor, con lo que se enfatiza la multiplicidad de experiencias afectivas.

En la novela *LLDS* (2022) Nothomb recurre al plural del Nsent *amours* para describir el encuentro de Tristane con Indira, después de una relación apasionada seguida por una separación brusca provocada por Tristane: "Elle retrouva Indira dans la rue et leurs amours

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

reprirent aussitôt" (*LLDS*, 2022: 170). En la segunda parte de la frase, la estructura Dposs + Nsent *leurs amours* funciona como sujeto y es central en la acción descrita, indicando que la relación misma es activa y dinámica y confiere a la relación una cualidad propia y viviente, es casi como un personaje por derecho propio en la narración. La elección de la palabra en plural, en contraste con su forma singular más común *amour*, sugiere una complejidad y una riqueza de experiencias y sentimientos compartidos entre Tristane e Indira durante su breve pero intensa primera relación. En este sentido consideramos que Nothomb utiliza el plural con la función de amplificación. Este plural contribuye a la evocación de las diversas dimensiones de su relación, tales como los altibajos, los momentos de alegría y tristeza, los conflictos y las reconciliaciones que no son descritos directamente por la narradora, pero que también pueden sugerir diferentes facetas o momentos de esta relación, así como su complejidad. Esta multiplicidad da cuenta de la naturaleza evolutiva y dinámica de su vínculo amoroso, que no se reduce a una simple emoción unidimensional o a un simple amor singular. Al personificar la relación amorosa como un sujeto activo, la frase confiere una dinámica viva al amor entre Tristane e Indira. El uso del determinante posesivo plural *leurs* refuerza la idea de que ambos personajes están activa y equitativamente involucrados en la relación. Así, la construcción *leurs amours* sintetiza y representa el estado emocional de los dos personajes y funciona como un símbolo de su vínculo afectivo profundo y recíproco. Al describir el amor como una entidad compartida, Nothomb sugiere al lector la igualdad y el compromiso emocional mutuo de ambos personajes, aunque sea por un breve periodo. *Leurs amours* es el sujeto del verbo *reprendre* que lleva a la noción de volver a comenzar, reanudar, a la idea de repetición. Asociado con el Adv *aussitôt,* el verbo indica que esta reanudación del amor es instantánea y subraya la urgencia y la espontaneidad de los sentimientos renovados. El valor emocional que otorga la escritora gracias al uso de este adverbio es mostrar que, a pesar de la separación, había un vínculo latente en el nivel del subconsciente,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

tanto de Tristane como de Indira, con lo que se destaca la facilidad de revivir su amor mutuo no consumido hasta sus últimas consecuencias durante la primera relación.

Desde nuestro punto de vista, el uso del plural *amours* en lugar del singular *amour* puede tener también un efecto poético, al enriquecer la frase con matices de profundidad y complejidad en la relación de Tristane e Indira, encapsula esta vivencia amorosa con todas sus dimensiones de afecto, pasión y continuidad.

En contraste con la novela *LLDS* (2022), en la que, como hemos dicho, el uso del plural *leurs amours* subraya una unión compartida de los sentimientos amorosos entre ambos personajes, destacando una relación dual y simétrica, en *RH* (2016) nos encontramos con la singularidad del sentimiento que es atribuido al personaje de Déodat únicamente por el determinante posesivo en la tercera persona del singular *ses amours*: "Cependant, Déodat se demandait pourquoi ses amours ne duraient pas plus longtemps" (*RH*, 2016: 108). En el contexto de la novela, esta construcción pone de relieve la idea de que las relaciones vividas por Déodat no implican necesariamente que exista un sentimiento de amor recíproco. El posesivo *ses amours* implica la existencia, por el contrario, de diferentes objetos del sentimiento.

La reflexión sobre la duración de estas relaciones revela una introspección del personaje sobre su vida amorosa e implica una conexión profunda con sus sentimientos y su carácter introvertido. En este sentido, para Déodat, se ajusta a la segunda acepción del *TLFi*, dado que a lo largo de la narración estamos viendo cómo pasa por una serie de relaciones amorosas con diferentes personas, hasta que conoce a Trémière, en la que encuentra su pareja ideal. El uso de *ses amours* individualiza y personaliza las vivencias sentimentales de Déodat, mientras que, como hemos señalado, en *LLDS* (2022), *leurs amours* denota una mutualidad y reciprocidad en el amor entre Tristane e Indira.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En los textos que analizamos, los sustantivos de afecto interpersonal se caracterizan por su capacidad de aparecer en plural, en función de la pluralización del experimentador. El análisis de nuestro corpus confirma que las formas plurales de los Nsent *les amours / ses amours / leurs amours* pueden dar lugar a diversas interpretaciones. Pueden entenderse de dos maneras distintas: o bien como episodios sucesivos de un mismo amor, o bien como aventuras amorosas del mismo experimentador con objetos diferentes. Por otro lado, en nuestro análisis hemos podido ver que los posesivos *son amour, notre amour, leur amour* remiten sistemáticamente al *locus* psicológico y no admiten ninguna lectura subjetiva.

En nuestro estudio hemos llegado a la conclusión que Nothomb utiliza el plural del Nsent, en ciertos momentos de la narración, como sinónimo enfático del singular que tiene una función aumentativa o hiperbólica para expresar la intensidad particular o la magnitud del sentimiento descrito, como demuestra la expresión *leurs amours*.

De este modo, consideramos que la determinación de la interpretación adecuada del plural se encuentra intrínsecamente ligada al contexto en el cual se utiliza. La significación precisa de las formas plurales de los nombres de afecto no es estática ni universal, sino que varía en función de los elementos discursivos, lo que subraya la necesidad de un análisis contextualizado para desentrañar la riqueza semántica y pragmática inherente al plural del Nsent.

#### 5.1.2.3 Sustantivo de sentimiento (Nsent) + adjetivo (Adj)

§ ***amour sacré***

"Mais rien jamais ne put égaler *l'amour sacré* que Clémence lui voua" (*RNP,* 2003 : 26).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Romero (2005: 456) clasifica el adjetivo *sacré* dentro de los adjetivos con intensidad inferida y lo ubica en el ámbito semántico de los tabúes. Considera dos tipos de construcciones sintácticas con diferente valor semántico:

1. El adjetivo *sacré* se construye generalmente después del sustantivo y se entiende en ese caso como lo que "appartient à un domaine séparé, inviolable, privilégié par son contact avec la divinité et inspirant crainte et respect"[184].

2. Cuando *sacré* aparece delante del sustantivo, es decir, como epíteto, sirve para reforzar un término.

En nuestro ejemplo el Adj *sacré* se postpone al sustantivo *amor*, pero desempeña una función intensificadora similar a la de los adjetivos superlativos. En el análisis de las novelas de nuestro corpus, hemos llegado a la conclusión de que el Adj *sacré* en la construcción con el Nsent *amour* podría ser sinónimo de adjetivos tales como *exalté, fou, hors du commun*, podemos, de hecho, considerar que el sintagma nominal posee el mismo sentido que el Nsent *vénération* para describir el sentimiento de Clémence por su hija adoptiva: "Pléctrude lui inspirait de la vénération" (*RNP*, 2003: 26). El verbo *inspirer*, que en el léxico emotivo tiene la función de denotación de un sentimiento, al ser aplicado al personaje de Clémence, la convierte en *focus*, es decir, en el objeto del sentimiento suscitado.

*TLFi* propone para el sustantivo *vénération* dos definiciones:

> A. Sentiment, culte religieux rempli de respect et d'adoration.
>
> Sinónimos: dévotion, piété.
>
> Grande, profonde, tendre vénération; sentiment de vénération; être en grande vénération; être un objet de vénération; (avoir de la) vénération pour Dieu, pour la Vierge, pour un(e) saint(e), pour une relique, pour une statue.
>
> B. Attachement profond et admiratif.

[184] Pertenece a un dominio separado e inviolable, privilegiado por su contacto con la divinidad e inspirador de temor y respeto.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Sinónimos: déférence, dévotion, respect, révérence.

En nuestro contexto, entendemos que la palabra está utilizada con la segunda acepción, se trata de una unión espiritual profunda, en la que la admiración de la madre hacia su hija es evidente y consideramos que Nothomb recurre a esta unión sintáctica del verbo *inspirer* y el sustantivo *vénération* como la expresión del grado más elevado de amor que Clémence siente por Plectrude.

Volviendo al Adj *sacré*, consideramos que la autora no utiliza el Adj *fou* en lugar de *sacré* en esta frase para eliminar la connotación negativa atribuida a la locura, a pesar de que, en ciertos momentos, especialmente durante la infancia de Plectrude, la actitud de Clémence podría haber sido descrita en tales términos. Ejemplos de esta actitud incluyen el que trate a Plectrude como una figura de cuento de hadas, con chucherías como comida y vestidos de princesa, la decisión de retirar a la niña de la escuela infantil por considerarla inadecuada y la obsesión de Clémence por realizar en Plectrude su sueño frustrado de convertirse en bailarina. En contraste, la elección del Adj *sacré* en este contexto subraya la pureza del sentimiento materno hacia la hija adoptiva en la primera parte de la novela. En esta dinámica, el Adj *sacré* actúa como un marcador de la idealización y la pureza inicial del vínculo materno, con lo que se crea una percepción positiva del amor de Clémence hacia Plectrude. Este uso subraya una visión casi reverente desde una perspectiva religiosa incluso del afecto materno en la primera parte de la novela. A medida que avanza la trama, el contraste se vuelve evidente cuando, en la segunda parte, el amor de Clémence se transforma en desprecio y odio. La inversión del sentimiento pone de manifiesto el carácter efímero y volátil de los sentimientos humanos y se subraya la tensión entre la devoción y la aversión. Con esta metamorfosis en el comportamiento de Clémence, Nothomb no solo resalta la complejidad de su carácter, sino que también refleja una crítica más amplia sobre la fragilidad y las contradicciones inherentes a las relaciones humanas. El cambio a un

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sentimiento de rechazo acentúa la ironía, tan propria de la escritura de Nothomb, y el conflicto dentro de la narrativa, por lo que recoge una profunda reflexión sobre la naturaleza del amor y sus potenciales transiciones hacia sentimientos opuestos.

#### 5.1.2.4 Adejtivo (Adj) + sustantivo de sentimiento (Nsent)

"Leur bonheur amoureux les empêchait de remarquer qu'ils délaissaient leur fille" (*LLDS*, 2022: 48).

En nuestro corpus hemos observado que los adjetivos *amoureux-se*, *jaloux-se* y *haï-e* son escasamente utilizados como adjetivos en sintagmas nominales, y aparecen con mayor frecuencia en construcciones verbales, atributivas o no, o adquiriendo la calidad de sustantivos. Desde nuestra perspectiva, esta tendencia se explica por varios factores lingüísticos y pragmáticos. Primero, el valor semántico de estas palabras está estrechamente ligado a estados emocionales dinámicos y complejos, lo que favorece su uso en estructuras verbales que reflejan procesos o acciones, más que características estáticas. Por ejemplo, en expresiones como *être amoureux-se* o *devenir jaloux-se*, el énfasis recae en la experiencia o la transformación emocional, lo que explica la prevalencia de estos términos en contextos verbales. Segundo, cuando se emplean como sustantivos, *amoureux-se* y *jaloux-se* no solo nombran a personas que experimentan estas emociones, sino que también encapsulan la identidad del sujeto en relación con ese estado afectivo. Esto permite un uso más versátil en el discurso, ya que tales sustantivos pueden aportar mayor riqueza expresiva.

Por otro lado, *amoureux-se* y *jaloux-se* también aparecen en frases como epítetos o en construcciones con Vbsupp. Cuando se utilizan como epítetos, actúan como calificativos que añaden una dimensión afectiva o evaluativa al sustantivo al que acompañan, intensificando o matizando su significado. Por ejemplo, en expresiones como *bonheur amoureux* (*RH*, 2016: 181) o *un art haï* (*RNP*, 2003: 130), el adjetivo aporta una carga

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

emocional que enriquece la descripción y subraya la conexión íntima entre el sujeto y la emoción que experimenta.

En cuanto a las construcciones con Vbsupp, tales como *être/tomber/avoir l'air amoureux-se* o *être /devenir /se sentir jaloux-se*, los Nsent *amoureux-se* y *jaloux-se* se combinan con los Vbsupp para formar locuciones verbales que expresan estados o procesos emocionales, fenómenos que estudiaremos más adelante. Estas construcciones permiten una mayor flexibilidad sintáctica y contribuyen a una expresión más precisa de las dinámicas afectivas, al destacar la transición o la intensidad del sentimiento. Así, el uso de *amoureux-se* y *jaloux-se* como epítetos y en construcciones con verbos soporte refleja la necesidad de matizar la expresión de los estados emocionales en el discurso, permitiendo que estos términos funcionen tanto con un valor descriptivo como en estructuras que capturan la evolución o intensidad del afecto.

Desde nuestro punto de vista, la escasa frecuencia de *amoureux-se* y *jaloux-se* como adjetivos en nuestro corpus parece ser una consecuencia natural de su carga semántica y de las necesidades expresivas del discurso, porque entendemos que Nothomb tiende a privilegiar estructuras que reflejan mejor la dinámica emocional y la identidad afectiva de sus personajes.

**§ *fou amoureux – amour fou – fou d'amour***

"Olivier tomba fou amoureux d'elle" (*FTLC*, 2017: 10).

El intensificador se define como un marcador formal, ya sea sintáctico o morfológico, que cumple la función de intensificación. Por ejemplo, el verbo *brûler* funciona como intensificador en *brûler d'amour*; *immense* es un adjetivo intensificador en *un amour immense*; *éclair* es un sustantivo intensificador en *un amour éclair*; las locuciones adverbiales *à la folie, à mourir* intensifican el sentido del verbo en expresiones como *aimer à la folie*. Según Polguère (2018), el Adv neutro *très* también debe incluirse en el conjunto

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de colocativos que intensifican el Adj *amoureux* porque este adverbio "no es compatible con todos los adjetivos" (Polguère, 2018: 275). La construcción *très amoureux-se* es, en cierto modo, idiomática.

La identificación de los intensificadores que acompañan a los Adjsent puede contribuir a destacar el grado de subjetividad inherente al discurso en el que se encuentran. En efecto, estos elementos modifican los Adjsent y pueden actuar como verdaderos indicadores de subjetividad, al sugerir cómo el emisor o el narrador asume y se apropia del enunciado:

> Les adjectifs qui expriment un jugement subjectif portent tous sur le haut degré atteint par une propriété, un état ou un procès : le locuteur affirme que ce degré est inoubliable, inouï, appréciable, effrayant, etc. C'est un cas de catégorisation subjective (Marque-Pucheu y Nakamura, 2020: 66)[185].

En nuestro estudio hemos observado la predilección de Nothomb por la construcción Adj + Nsent *fou amoureux*, ya que es aquella a la que más recurre. *Fou*, a diferencia de otros términos emotivos que indican la intensidad de un sentimiento, no solo señala una mayor fuerza emocional, sino que indica que el estado emocional de una persona alcanza un grado extremo de intensidad y sus acciones parecen escapar al control consciente: "Fou. Qui est dans un état psychologique de trouble intense ou d'exaltation causé par une forte émotion ou un sentiment poussé au paroxysme. Synon. bouleversé, égaré, enthousiaste, hors de soi"[186] (*TLFi*). La palabra *trouble*, utilizada en la definición del *Dictionnaire Vivant de la langue française* (*DVLF*) para describir el estado psicológico indicado por la expresión *fou de* + Nsent, corresponde a un estado de pesadez, de angustia incontrolable por la conciencia. En

[185] Los adjetivos que expresan un juicio subjetivo se refieren todos al alto grado alcanzado por una propiedad, un estado o un proceso: el hablante dice que ese grado es inolvidable, inaudito, apreciable, aterrador, etc. Se trata de un caso de categorización subjetiva.
[186] Fou (loco). Persona que se encuentra en un estado psicológico de intensa agitación o exaltación causado por una fuerte emoción o sentimiento llevado al extremo. Sinónimo: alterado, perdido, entusiasmado, fuera de sí.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la frase: “Ce jeune homme de dix-sept ans, rond de corps et d’esprit, était tombé fou d’amour pour l’enfant chétive” (*RH*, 2016: 11), el Nsent *amour*, mediante la construcción preposicional, parece actuar, según esta definición, como un complemento de intensidad del Adj *fou*. La relación entre la máxima intensidad emocional y la pérdida de control sobre las acciones del sujeto la hemos visto en el trabajo de Apresyan (1995: 360), quien define la noción de perder el control sobre el comportamiento como un límite natural en el desarrollo de ciertos aspectos internos emocionales. En la unión de los dos adjetivos *fou amoureux,* Adj *fou*, al anteponerse a *amoureux*, se convierte en un intensificador, teniendo de este modo el valor de magnitud: locamente enamorado.

La construcción *fou amoureux* transmite, pues, una intensidad significativa que llega casi a lo hiperbólico. Nothomb, gracias a esta locución, no solo describe un estado emocional extremo de enamoramiento, sino que también intensifica la expresión afectiva del *locus* psicológico. En términos semánticos, *fou amoureux* se emplea para subrayar una pasión desmesurada, sugiriendo una devoción o atracción que trasciende los límites del amor común. Su uso en el discurso literario, también en el coloquial, realza el dramatismo y la vehemencia de los sentimientos descritos y otorga una dimensión emocionalmente rica y profunda a la narración.

En nuestro análisis de las cuatro novelas, hemos observado que la construcción adjetiva *fou amoureux* aparece habitualmente en masculino singular y se encuentra únicamente en el discurso del narrador. La única excepción identificada se encuentra en la novela *FTLC* (2017), en la que *fous amoureux* se utiliza en plural durante un diálogo clave en el que Olivier intenta convencer a Marie de que se casen: “Ils ont vu, tous autant qu'ils sont, que nous sommes fous amoureux” (*FTLC,* 2017: 12), sugiere que la escritora es consciente de esta construcción y la emplea estratégicamente para subrayar la reciprocidad del sentimiento entre los personajes de Olivier y Marie.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Curiosamente, en ninguna de las novelas del corpus hemos encontrado la construcción equivalente en femenino, *folle amoureuse*. Entendemos que este patrón sugiere una tendencia discursiva en la que Nothomb evita describir a personajes femeninos en un estado de amor de pareja tan intenso que roce la locura. Interpretamos este fenómeno como una elección estilística o temática de la escritora, por la que el estado de *fou amoureux* es atribuido predominantemente a personajes masculinos, e implica, quizá, una licencia narrativa que Nothomb se concede a sí misma para explorar la locura amorosa en los hombres. Esta licencia estaría vinculada al estereotipo de que los hombres deben mantener una cierta compostura o racionalidad, incluso en sus emociones más intensas, que, según la tradición literaria en la que nos situemos, son presentadas de manera más contenida o diferente en su naturaleza. La ausencia de *folle amoureuse* nos invita a reflexionar sobre el hecho de que Nothomb pueda querer plasmar en sus novelas la idea de que las emociones extremas son narrativamente igualmente aceptables o frecuentes en personajes masculinos y femeninos.

En cuanto a los casos en los que *fou* se utiliza como adjetivo cumpliendo una función de magnitud, es esencial comprender su papel en la intensificación del Nsent con el que se asocia. Según la definición del *TFLi*, *fou* como adjetivo marca un grado extremadamente alto de intensidad, una fuerza que es incontrolable o imposible de contener. Este uso subraya la naturaleza desbordante e irracional del estado que describe y acentúa la idea de que la emoción alcanza un nivel que escapa a la razón. Por otro lado, *Le Petit Robert* (1970) aporta una perspectiva histórica relevante, al indicar que el desarrollo semántico final de *fou* como adjetivo en francés se consolidó a principios del siglo XIX. En este período, *fou* adquiere el significado de *puro*, actuando como sinónimo contextual de adjetivos como *muy*, *gran*, *inmenso*, entre otros. En esta acepción, el adjetivo se coloca después del sustantivo, lo que enfatiza aún más su función intensificadora. En este caso, *amour fou* no describe un amor

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

irracional o fuera de control, sino que destacan su carácter extraordinario, inmenso y desbordante: "Entre la grand-mère et la petite-fille, ce fut l'amour fou" (RH, 2003: 40). Aquí, *amour fou* indica un amor profundo entre los dos personajes, de una magnitud extraordinaria, casi inabarcable. La colocación del adjetivo *fou* después del sustantivo adquiere una función que va más allá de la descripción, es enfática y categórica, por lo que destaca la naturaleza extraordinaria del sentimiento en cuestión.

§ ***aucun amour***

"Elle fermait les yeux de plaisir : aucun amour, pensait-elle, ne pourrait lui plaire autant que celui de sa mère" (*RNP*, 2003: 93).

Examinemos el contexto en el que aparece el adjetivo negativo (en adelante *Adjneg*) *aucun*. En su sentido semántico inicial, este adjetivo denota la ausencia total de cualquier sentimiento de amor. La narradora emplea *aucun* para descartar la posibilidad de la existencia de un equivalente del amor tan intenso que podría recibir por parte de otros experimentadores que no sea su madre. Este uso del Adjneg no solo subraya la negación absoluta del sentimiento, sino que también introduce una dimensión de ignorancia por parte del experimentador sobre las emociones de los demás. Esta doble negación, tanto del sentimiento como del conocimiento, intensifica el aislamiento emocional del *locus* psicológico, que en nuestro ejemplo es Plectrude, con lo que se crea un contraste agudo entre su percepción y la realidad afectiva que la rodea. El Adjneg *aucun*, por tanto, opera en múltiples niveles dentro del contexto de la frase.

Por otro lado, la negación del verbo *égaler* añade una dimensión adicional a la relación emocional descrita. La hija, como *locus* psicológico del sentimiento, utiliza la negación de *égaler* para colocar en una posición de superioridad el objeto de su afecto, que, en este caso, es su madre. Esta construcción verbal no solo refleja la intensidad del sentimiento de la hija, sino que también establece una jerarquía afectiva en la que la madre

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ocupa una posición de preeminencia insuperable. La imposibilidad de igualar el sentimiento hacia su madre destaca la singularidad y la profundidad del vínculo afectivo que la hija experimenta, y subraya la centralidad de la madre en su mundo emocional.

#### 5.1.2.5 Verbo (Vb) + sustantivo de sentimiento (Nsent)

La clasificación en nuestro corpus de las diversas construcciones asociadas a los Nsent *amour*, *jalousie* o *haine* ha sido posible sobre la base de las propiedades sintácticas de éstos, lo que nos condujo al estudio de la combinación entre los verbos y estos Nsent. De hecho, existe una serie de construcciones que pertenecen todas al mismo paradigma sintáctico y se diferencian únicamente por modalidades aspectuales, intensivas, estilísticas, etc. En nuestro estudio combinatorio hemos tenido en cuenta los parámetros semánticos del aspecto, la intensidad y la expresión verbal o manifestación. De este modo, hemos observado que el aspecto incoativo, trasladado a las emociones, indica el paso de un estado emocional a otro estado: "L'adolescente ressentit une fabuleuse bouffée d'amour en le découvrant" (*RNP*, 2003: 179), que, en ocasiones, puede hallarse en oposición al primero: "Elle ne pleura pas : elle ressentit une crise de haine […]" (*RNP*, 2003: 164). El aspecto continuativo o durativo indica que un estado o actividad perdura: "Vivre le parfait amour avec Mathieu Saladin […] avait donné à Plectrude le courage de devenir chanteuse" (*RNP*, 2003: 188), mientras el terminativo indica el paso de lo existente a lo inexistente (vaincre sa haine) (Shakhovskiĭ, 2008).

En nuestro análisis ha sido un desafío establecer unos límites claros entre los diferentes grados de intensidad, así como distinguir entre las fases incoativas y durativas de los sentimientos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En cuanto a los verbos que componen el léxico emotivo en las novelas analizadas, podemos afirmar que solo aquellos asociados con sentimientos de amor, pasión, celos y odio permiten el uso de construcciones intensivas.

5.1.2.6 Verbo (Vb)+ sustantivo de sentimiento (Nsent) / adjetivo de sentimiento (Adjsent)

**§ *être amoureux-se / être jaloux-se – tomber amoureux -se***

Los adjetivos de sentimiento (en adelante *Adjsent*) también puede intensificarse en la construcción Vb + Adjsent, en la que Vb corresponde a un verbo de soporte enriquecido semánticamente, que transmite, además del contenido gramatical (persona, tiempo, modo, etc.), información sobre la naturaleza intensa y durativa del adjetivo que lo acompaña. La interpretación intensiva de esta estructura se basa en un razonamiento que infiere la intensidad de la causa a partir de la intensidad de la consecuencia (Romero, 2005). Así, diversas manifestaciones observables, a menudo metafóricas y a veces hiperbólicas, constituyen una prueba de la intensidad del sentimiento que las provoca.

Wierzbicka y Harkins (2001) postulan que los predicados afectivos, es decir, las emociones y los sentimientos, funcionan como "abreviaturas" de las situaciones en las cuales se manifiestan. Dicho de otro modo, una expresión que alude a un afecto encapsula, de manera figurada, la percepción y la evaluación de una situación por parte del hablante. Asimismo, es importante destacar que los Adjq están específicamente adaptados en el lenguaje para expresar cualidades, pero, según Gak: "una cualidad limitada en el tiempo pasa a otra categoría semántica: un estado" (Gak 1970: 785) y esta transformación se realiza con la unión de un Vb + Adjsent. En nuestro análisis hemos detectado que, para el 75% de los Adjsent de nuestro corpus, el aspecto continuativo o durativo se indica mediante construcciones con el Vb de estado *être*. Así, la expresión *être jalouse*, que es la más frecuente en nuestro corpus, puede denotar una cualidad inherente a una persona de forma

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

permanente, pero también puede tratarse de una situación determinada. Si consideramos las definiciones proporcionadas por los diccionarios, observamos que la expresión atributiva *être jaloux-se* en uso absoluto, así como *être jaloux-se de Nhum* (refirida a un individuo específico vinculado al sujeto), que en este último caso puede tratarse de una situación, no de un estado permanente, suele aludir más frecuentemente a lo que podrían denominarse celos conyugales, aunque también abarca celos familiares, entre amigos o compañeros.

Como ya hemos mencionado, los celos que predominan en nuestro corpus no están relacionados con el amor en el seno de una pareja, sino que se refieren a los celos entre dos personas unidas por lazos de sangre. Estos celos se manifiestan con mayor frecuencia en los diálogos de los personajes, como se evidencia en las conversaciones entre los padres de Marie: "Elle est maladivement jalouse de sa fille" (*FTLC*, 2017: 24). El locus psicológico que experimenta los celos, representado por el pronombre personal *elle*, que actúa como sujeto y hace referencia contextualmente a Marie, puede aparecer explícitamente o no en el enunciado; sin embargo, el objeto de los celos, designado aquí por el COI *sa fille*, debe estar presente en la frase o en el contexto inmediato para evitar que la expresión *être jaloux-se* se interprete en términos de celos conyugales. Es importante destacar que el objeto no puede aparecer de manera aislada, lo que demuestra claramente que dicho objeto solo puede ser afectado en la medida en que se encuentra dentro del campo de atención del experimentador. El experimentador, según su sistema de creencias, y tal como muestran los enunciados estudiados, la mayoría de las ocasiones, desea de forma inconsciente que el objeto de sus celos desaparezca o que su presencia sea reducida al mínimo. En todos los casos, se trata solo de un deseo, el experimentador no realiza ninguna acción directa para eliminar al objeto. Finalmente, este último es quien da solución a dicha coyuntura afectiva, tal como observamos en la novela *FTLC*, en la que el objeto, Diana, se marcha de la casa de sus padres para instalarse en la casa de sus abuelos maternos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Este análisis subraya la importancia de la estructura sintáctica en la interpretación de los celos en nuestro corpus. La aparición del objeto es crucial para establecer los tipos de celos. Este fenómeno sugiere que la construcción lingüística de los celos no solo depende del léxico empleado, sino también del contexto discursivo y la estructura de la oración, lo que influye en la manera en que el lector percibe y comprende los sentimientos expresados en la narración.

Nuestro análisis del corpus revela una preferencia de la escritora por la construcción *être jaloux-se* en lugar del uso del Vbsent *jalouser*. Esto puede explicarse por el hecho de que el Vb *jalouser* ha caído en desuso en el francés contemporáneo, como demuestra nuestro análisis cuantitativo de la frecuencia de los verbos emotivos, en el que *jalouser* aparece solamente 6 veces en todo el corpus.

Por lo que se refiere a los verbos soporte, después de las construcciones *être amoureux-se* o *être jaloux-se* la semántica léxica de los Vbsupp más frecuentemente asociados a estos dos sentimientos sugiere un desarrollo en torno a la duración. Los verbos soporte cumplen la función de proporcionar un marco gramatical a un Nsent, sin añadir un significado pleno propio. Son esenciales para entender las construcciones que expresan sentimientos complejos como el amor y los celos, los cuales, debido a su naturaleza subjetiva y prolongada, se asocian frecuentemente con Vbsupp en tiempos que reflejan su dimensión durativa, como el imperfecto.

En las expresiones como *être amoureux-se* o *être jaloux-se*, así como en la construcción Vb + Prep + Nsent *avoir de la jalousie* o *avoir de la haine*, los verbos soporte actúan como ejes sintácticos que permiten que estas emociones se anclen temporalmente en la narración. El imperfecto, tiempo verbal más utilizado en los textos analizados para estas construcciones, es particularmente adecuado para describir estados emocionales debido a su capacidad para expresar acciones o estados no concluidos, repetidos o continuos en el

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

pasado. La relación entre los sentimientos duraderos y la forma verbal del imperfecto se ejemplifica con Vbsupp en construcciones pronominales, como en el caso de *se croire*. La frase "Elle était si heureuse qu'elle se croyait amoureuse" (*FTLC*, 2017:11) muestra cómo el verbo soporte *croire*, en su forma pronominal y conjugado en imperfecto, subraya la duración y la progresividad del estado emocional descrito. Aquí, la acción de creerse enamorada no es un evento instantáneo, sino un estado que se extiende en el tiempo, lo cual es coherente con la naturaleza del sentimiento amoroso y, para ser más exacto, del enamoramiento, que, al menos en la percepción de quien lo experimenta, se desarrolla gradualmente y puede persistir. Por otro lado, al recurrir al Vb *se croire*, Nothomb realiza la descripción de la experiencia subjetiva del sentimiento por parte del personaje, y hace que el lector reflexione sobre si se trata de un amor verdadero o solamente de una impresión del personaje.

Consideramos que el componente durativo es clave en la semántica léxica de los Vbsupp asociados a los sentimientos en nuestro corpus, ya que no solo describen la intensidad o la calidad de la emoción, sino también su extensión en el tiempo. Así, la elección del imperfecto por Nothomb en estas construcciones no es arbitraria, sino que responde a la necesidad de reflejar la naturaleza continua y a menudo prolongada de los sentimientos de los personajes, dado que la escritora en ningún momento proporciona un indicio concreto del fin del estado emocional que analizamos.

La clara preferencia de Nothomb por las formas adjetivas sobre las verbales indica que considera el estado emocional de sus personajes no como un proceso de experimentación de una emoción, sino como un hecho ya consumado de transición a ese estado, como resultado del proceso. Las propiedades de los estados transitorios, en nuestro caso *tomber amoureux-se* (enamorarse), son similares a las de los verbos de acción, sin ser completamente idénticas a ellas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Según la clasificación de los verbos realizada por Dubois et Dubois-Charlier en su diccionario en versión online (2013), la definición del verbo *tomber* en la entrada 23 indica un estado psicológico: "tomber amoureux : passer dans l'état d'amour pour une personne, une chose ou une entité abstraite". *Tomber amoureux-se* es una locución construida a partir del Vb *tomber*, cuyo significado básico se refiere a un movimiento descendente y un contacto. Considerando la connotación negativa del Vb *tomber*, percebimos una incongruencia semántica entre el significado asociado a *tomber* y el sentimiento que la expresión *tomber amoureux/-se* intenta transmitir. Dado el sentido del Vb *tomber*, que se puede asociar con locuciones que indican sumirse en un estado físico o psíquico, *tomber amoureux/-se* comparte connotaciones negativas similares a las de caer en coma, en letargo, en desesperación o en abatimiento. Son estados que se caracterizan por la falta de control, es decir, el experimentador pasa a un estado físico o psíquico sin poder controlar ni el cambio de estado ni su transformación posterior. El esquema semántico-sintáctico que representa estos estados es sustantivo que pertenece a la clase humana (en adelante *Nhum*) + Vb *tomber* + Adjsent *amoureux-se*.

Si analizamos *tomber amoureux-se* como expresión predicativa, vemos que implica un cambio de estado. Tutin (2013) formula una opinión similar al tratar *tomber* como un "colocativo de adjetivo que expresa el cambio brusco de estado" (Tutin, 2013: 54), con lo que tiene la misma función que en *tomber malade* o *tomber enceinte*, por ejemplo. De aquí resulta que el Vb *tomber* no impone su significado al Adj *amoureux/-se*, por lo que se elimina la connotación de caída de la expresión. El Adj *amoureux/-se* mantiene su significado habitual y modula el del verbo con el que se asocia. Dada la estructura compleja de la invariante semántica de *tomber*, que implica en su base un movimiento descendente o contacto, este último aspecto es el que se activa cuando el verbo se combina con el adjetivo que aquí nos ocupa. Así, no implica sumirse en un estado psíquico negativo, como sucede

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

con la caída en el abatimiento (un movimiento abstracto con dirección negativa), sino que se refiere al contacto del *locus* psicológico con un sentimiento, representado en nuestro caso por el Adj *amoureux-se*. Dado el significado que da *TLFi* del adjetivo *amoureux*:

> qui s'est pris d'amour pour une autre personne et en éprouve ou manifeste tous les signes: être, tomber, se montrer amoureux;
>
> qui éprouve un vif attachement à, un goût prononcé pour: amoureux de l'oeuvre d'un écrivain, d'un pays, des animaux

la expresión *tomber amoureux* expresa un cambio en el estado emocional del experimentador, la transición a un estado de amor por una persona, cosa o entidad abstracta: "Énide, à sa surprise, ne tarda pas à tomber éperdument amoureuse du garçon rond" (*RH*, 2016: 12). La negación del verbo *tarder* transforma en positivo su valor semántico de retraso o aplazamiento de la acción, indicando la velocidad de cambio del estado emocional mientras que el Adv superlativo de intensidad *éperdument* + Adjsent *amoureuse* afirma en su totalidad el hecho de que el sujeto se encuentra en el estado de enamoramiento. Al hablar de las formas de expresar las características emotivas del sujeto, Shakhovskiĭ (2008) señala que una característica puede atribuirse al sujeto de dos maneras, dependiendo de cómo se entienda la relación entre la característica y el sujeto. Si el atributo es inherente al sujeto de forma permanente y se percibe como su parte integrante, entonces en el lenguaje dicho atributo se representará atributivamente. La forma predicativa de atribuir el atributo al sujeto implica considerar el atributo como separado y separable del sujeto, no inherente a él internamente. Aparentemente, no se trata de la percepción subjetiva del narrador del atributo como inherente o separado del objeto, sino de la diferencia en la naturaleza de la percepción de ese atributo. Si el atributo en sí se percibe como algo estático, que no es el resultado de ninguna acción o proceso, se expresa mediante el uso atributivo de palabras con valor adjetivo. Si, a pesar de su carácter estático, se percibe como el resultado de alguna acción o

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

proceso, como el resultado de una transición a ese estado, aumenta la probabilidad del uso predicativo de la forma adjetiva, que nos indica la duración de ese estado emocional.

Consideramos que el análisis de las construcciones presentadas en este apartado posibilita la comprensión de cómo el significado de la colocación se integra con el significado sintético de la locución verbal y dota de este modo el discurso de una carga emocional incrementada. Desde una perspectiva pragmática, la utilización del referente del amor tiene como objetivo transmitir al lector la grandeza de una relación destinada a ser permanente y sólida, como la de Nora y Florent en *LLDS* (2022) o la de Énide y Honora en *RH* (2016).

#### 5.1.2.7 Verbo (Vb) + preposición (Prep) + sustantivo de sentimiento (Nsent)

**§ *verdir de jalousie***

A lo largo de nuestro análisis, hemos constatado que las construcciones Vb + Nsent presentes en el corpus se refieren, en su mayoría, a sentimientos experimentados internamente por los personajes, sobre todo con la utilización del Vb *éprouver*: “Le garçon éprouvait pour la petite fille un amour et une estime sans bornes” (LLDS, 2022: 140), contextos en los que el Nsent aparece muy frecuentemente como COD. En ejemplos como estos, el sujeto (N0) se interpreta como el portador del sentimiento, mientras que el Nsent, solo o acompañado por Prep, actúa como un complemento causal (Leeman, 1991). Este complemento puede aparecer con un Ddef, Dindef o un pronombre posesivo obligatorio (Pposs) que es correferente con el Nhum de la oración, o bien sin determinante.

Sin embargo, existen verbos que permiten la exteriorización de dichos sentimientos, ya sea gracias a la expresión verbal o mediante el comportamiento físico. Además de la construcción mencionada, se observa una estructura sintáctica que permite la exteriorización de sentimientos: sustantivo con función de sujeto (en adelante *N0*) + Vb + Dposs / Prep +

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Nsent. En este sentido, se agrupan oraciones que emplean verbos como *déclarer*, *exprimer*, o *(ne pas) cacher*, entre otros. Estos verbos suelen estar asociados a la expresión de sentimientos negativos: "L'institutrice ne perdit plus une occasion d'*exprimer sa haine* envers Plectrude" (*RNP*, 2003: 61), aunque también aparecen en contextos en los que se manifiestan emociones positivas: "[…] maman délirait de joie et *debordait d'amour* pour Célia" (*FTLC*, 2017: 50). En esta construcción la sintaxis permite ver que el verbo conecta al sujeto (N0), el *locus* psicológico, con el sentimiento (Nsent), que aquí es un COI conformado por el objeto hacia el cual se dirige la emoción. Esta forma es especialmente relevante para entender cómo los personajes no solo experimentan emociones, sino que también las canalizan hacia otros, con lo que se subraya la influencia de estas emociones en sus interacciones y relaciones.

Por ejemplo, en la frase "[…] elle *éprouva* envers la petite *la haine* qu'un esprit moyen ressent vis-à-vis d'un esprit supérieur" (*RNP*, 2003: 40), el Vb *éprouver* articula el sentimiento interno de odio (Nsent) del sujeto (N0) hacia otra persona (Nhum), en este caso, COI. Aquí, la sintaxis no solo señala la existencia de la emoción, sino que también sugiere una dirección o un objeto hacia el cual se proyecta el sentimiento.

De manera similar, en frases como "[…] elle *ressentit une crise de haine* qui dura des heures" (*RNP*, 2003: 164), el Vb *ressentir* subraya que el sentimiento de odio no se restringe a una experiencia interna para Plectrude (N0), sino que evoluciona y se intensifica en relación con otro personaje, Clémence, quien, aunque no es mencionado explícitamente, se sugiere en el contexto.

Esta variabilidad en la expresión sintáctica de los sentimientos revela la complejidad con la que se articulan las emociones en el discurso. Mientras que algunas construcciones subrayan la manifestación directa de un sentimiento hacia un receptor específico, otras permiten una descripción más introspectiva, focalizada así en la experiencia interna antes de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que ésta se exteriorice. Este análisis sintáctico, por lo tanto, no solo pone de relieve cómo los personajes expresan sus emociones, sino también cómo estas expresiones configuran las dinámicas narrativas y las interacciones entre los personajes en el texto.

El amor, sentimiento positivo, puede manifestar su contraparte negativa, si determinamos la perspectiva de quien lo experimenta, al igual que los celos, que son intrínsecamente negativos. En efecto, cuando el experimentador valora la situación en la que, por ejemplo, el foco de sus celos es poseedor de algo o alguien a quien desea, vive un sentimiento desagradable, que, a veces, puede adoptar la forma de aflicción. Lo mismo ocurre con el sentimiento de amor cuando se convierte en una obsesión del *locus* psicológico, que traspasa los límites personales del objeto hacia quien va dirigido el sentimiento.

Una forma especial de expresar el estado mental del experimentador que puede denominarse metafórica se halla muy extendida, principalmente en el discurso artístico. Así lo ilustra la expresión *vert/e de jalousie*, en la que el color verde simboliza el proceso mórbido asociado a los celos y, más concretamente, a los celos enfermizos. Los giros metafóricos de las palabras para obtener un efecto lingüístico más impactante sobre el lector representan hallazgos especiales independientes del autor. El examen de las metáforas no corresponde el ámbito de nuestro estudio, por lo que nos limitaremos solo al giro dado por Nothomb que conserva la frescura y la novedad de su estilo en la frase: “Karine, qui verdissait de jalousie, lui dit que la place était déjà prise” (*FTLC*, 2017: 76). En ella, el Vb de acción *verdir*, según *CNRTL*, se puede combinar solamente con Nsent de ira o miedo: “*Verdir* [Sous l'effet de l'émotion ou d'un affect] Verdir de colère, de peur”. Desde una perspectiva lingüística, los verbos de color son un pequeño grupo de verbos semánticamente homogéneos, que solo se combinan con ciertos sustantivos de sentimiento negativo. Como explica Leeman, para expresar este significado, el Nsent no puede suprimirse ni desplazarse:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

"algunos verbos forman una entidad semántica con N tal que N no puede suprimirse sin cambiar completamente la interpretación del verbo" (Leeman, 1991: 81).

El Vb *verdir* implica el color verde, que en diversas culturas se asocia con la envidia y los celos. Esta asociación puede tener raíces en antiguas creencias y simbolismos, en los que el color verde, ligado a la bilis en la medicina humoral, representaba desequilibrios emocionales y físicos. En la literatura, encontramos la sintomatología de los celos asociados al color de la hierba, es decir, el color verde, en el poema de la escritora Safo, que se sitúa en la isla de Lesbos en el siglo VII-VI a. C: "más que la hierba pálida estoy" o en el *Oda* de Horacio en el siglo I a.C.: "en mi hígado hierve dolorosa la bilis, mi mente se extravía, de color cambio".

Consideramos que, desde el punto de vista sintáctico y semántico, *verdir de jalousie* es una forma de intensificar la expresión lingüística de los celos, que ya es considerado un sentimiento intenso, de modo que podríamos entender que Nothomb recurre al uso del Vbsupp *verdir* como verbo negativo en una súper intensificación del estado emocional, para sugerir una transformación visible e involuntaria que refleja el poder de la emoción experimentada. La expresión, por tanto, no solo describe un sentimiento, sino que lo intensifica gracias a la metáfora del color. Desde el punto de vista psicológico, *verdir de jalousie* evoca un estado emocional intenso que se manifiesta físicamente. Los celos, una emoción compleja que combina inseguridad, miedo y envidia, pueden generar reacciones fisiológicas, como cambios en el tono de la piel o la tensión muscular, que se refleja en la idea de ponerse verde. Esta metáfora también sugiere la naturaleza invasiva y casi tóxica de los celos, que pueden consumir y alterar tanto el cuerpo como la mente del individuo. Así, la expresión encapsula la idea de que los celos no solo se sienten, sino que se evidencian, casi como una enfermedad visible para los demás. En la elección de este tipo de colocaciones influyen los factores tanto lingüísticos como extralingüísticos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Nothomb utiliza la expresión *verdir de jalousie* para los personajes secundarios en contextos de rivalidad, específicamente en relaciones de amistad, en las que existe la posibilidad de perder el rol de amigo o amiga del personaje principal. La elección del Vb *verdir* en lugar de una forma más estática, como *être jaloux/-se*, introduce un matiz de transformación progresiva. La envidia no es retratada como un estado pasajero o momentáneo, sino como un proceso en curso que se intensifica con el tiempo. Este matiz aspectual, de carácter durativo, implica que el sentimiento de celos es algo que crece, evoluciona y, en cierto sentido, consume a los personajes secundarios a medida que se desarrollan los eventos narrativos. Desde una perspectiva psicológica y simbólica, el color verde asociado a la envidia sugiere una sensación de insatisfacción prolongada, alimentada por la comparación constante con el personaje principal. La autora, al emplear *verdir*, enfatiza la transformación interna de estos personajes, mostrando cómo la envidia se convierte en un rasgo definitorio de su identidad a lo largo de la narración.

El uso exclusivo de esta expresión para los personajes secundarios revela un patrón de jerarquización emocional en la obra. La autora construye una dinámica en la que la protagonista es el centro de atención y, a su alrededor, se generan conflictos emocionales derivados de la lucha por su cercanía. Así, el sentimiento de envidia expresado por *verdir de jalousie* subraya la importancia del personaje principal como figura de deseo social y afectivo. Además, el hecho de que Nothomb reserve esta expresión para personajes secundarios sugiere que la envidia es percibida como una emoción inferior o periférica, algo que nunca afecta directamente al personaje principal, sino que solo se manifiesta en quienes la rodean. De esta manera, se refuerza la superioridad emocional de los personajes principales, quien permanecen ajenos a tales sentimientos negativos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5.1.2.7.1 Enfásis *vs* Elisión de verbo (Vb) + sustantivo/ adjetivo de sentimiento (Nsent/Adjsent)

La naturaleza de los ejemplos vistos en *être amoureux-se* o *être jaloux-se* está condicionada por la doble membresía (sujeto o *locus* psicológico - estado) de la situación significativa a la que se refieren. Los componentes sintácticos con el significado de estado y con el significado de sujeto que experimenta este estado son los elementos nucleares, es decir, principales o centrales, de la oración. Su combinación representa una construcción mínima capaz de funcionar independientemente. En una oración que contiene elementos periféricos junto a los elementos nucleares, los elementos nucleares desempeñan el papel de base estructural, de marco constructivo de la oración. La ausencia de cualquiera de los componentes nucleares en una oración indica, por regla general, su carácter incompleto.

El análisis del corpus revela una estrategia narrativa particular en la obra de Nothomb, en la cual la disposición de los elementos oracionales no es un mero vehículo de comunicación, sino una herramienta clave para amplificar la expresividad y la resonancia afectiva del discurso. El uso del orden enfático y la elisión verbal, como veremos a continuación, no solo transforma el estilo, sino que también redefine la experiencia del lector al involucrarlo activamente en la construcción de significado.

La elección de Nothomb de alterar el orden convencional de las palabras, en particular de colocar determinados elementos claves por lo que a nuestro estudio se refiere al final de la oración, les confiere un peso particular, como ocurre con el sustantivo *amour* en la frase al aparecer detrás de dos puntos: “Diane baigna dans ce parfum d’une suavité ineffable et elle connut l'ivresse la plus intense de l'univers : l'amour” (*FTLC*, 2017:30). Aquí observamos que el enunciado se desarrolla mediante una progresión acumulativa, más acusada gracias a las metáforas, las construcciones hiperbólicas y contradictorias, que culmina en el Nsent destacado, *l'amour*. Esta colocación final rompe con la estructura

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

tradicional sujeto-verbo-complemento, con lo que el sustantivo no solo cierra la oración, sino que la carga de sentido y emoción.

Este desvío sintáctico tiene un efecto retórico significativo, dado que Nothomb manipula la estructura para maximizar no solamente el impacto emocional de la palabra final, sino también aumentar su carga semántica, enmarcada por una serie de adjetivos e imágenes que preparan al lector para este clímax. La frase, además, emplea una acumulación de adjetivos antes de llegar al Nsent final, una técnica que genera una anticipación emocional. Las construcciones "*un parfum d'une suavité ineffable*" y "*l'ivresse la plus intense de l'univers*" construyen una atmósfera de progresión sensorial y preparan la entrada del Nsent *amour* como el núcleo semántico y afectivo del enunciado. La intensidad acumulativa, unida a la manipulación del orden habitual de las palabras, resalta cómo el lenguaje de Nothomb está cuidadosamente calibrado para intensificar el impacto emocional del discurso.

Por otro lado, el uso de la elisión verbal representa otra dimensión crítica de este estilo enfático. Nothomb, a menudo, omite deliberadamente el verbo o incluso frases completas, lo que implica una operación de condensación del discurso que obliga al lector a inferir el contenido elidido. Este procedimiento tiene un doble efecto: por un lado, otorga mayor peso a las palabras restantes y, por otro, involucra al lector en el proceso de reconstrucción semántica. Al recurrir a la elisión verbal, Nothomb invita al lector a completar el significado a partir del contexto, creando así un diálogo implícito entre el texto y quien lo lee. La omisión del verbo genera una sensación de inmediatez y dinamismo, al tiempo que fuerza a focalizar la atención en los sustantivos y adjetivos que sobreviven a la elisión. Este tipo de economía expresiva no solo refleja una estilización del lenguaje, sino que también genera una tensión productiva, en la que el sentido de la oración depende de la participación del lector.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En este sentido, la elisión no es simplemente un recurso formal o un ejemplo de brevedad estilística, sino que responde a un impulso más profundo de intensificación emocional. La supresión de ciertos elementos gramaticales contribuye a despojar la frase de todo lo superfluo, dejando solo el núcleo afectivo. De esta forma, la escritura de Nothomb se orienta hacia la creación de un discurso densamente cargado de significado, en el que lo que no se ha dicho adquiere tanta importancia como lo expresado explícitamente. En estas situaciones, el contexto discursivo o situacional, en ocasiones ambos simultáneamente, suple la información elidida, lo que permite que la oración se mantenga completa desde una perspectiva comunicativa. Un ejemplo ilustrativo es la frase: "Eh bien non : je l'ai vue, de mes yeux, *jalouse* de sa fille" (*FTLC*, 2017: 24). En este ejemplo, la ausencia explícita del verbo *être* y del sujeto no impiden la comprensión de la frase, ya que el contexto sugiere claramente que el adjetivo *jalouse* describe al sujeto tácito *elle* y quien lee recupera el verbo atributivo. Este tipo de elisión es bastante frecuente en los textos analizados, en los que la inmediatez y la economía expresiva priman sobre la rigidez gramatical, máxime en contextos en los que se reproducen intervenciones orales de los personajes. Al eliminar elementos gramaticales que podrían parecer redundantes en el contexto dado, el discurso se vuelve más directo y enfático, lo que puede intensificar la implicación emocional del lector. La frase "Je l'ai vue, de mes yeux, *jalouse* de sa fille" refuerza la percepción inmediata y personal del emisor, que es la madre de Marie, y subraya la certeza de la observación mediante la repetición enfática "de mes yeux" y la economía de la elisión verbal.

Otro tipo de elisión que hemos detectado podría denominarse elisión situacional. Se produce cuando la situación descrita en la oración coincide o se superpone con la situación del discurso, de modo que ambos contextos convergen en uno de sus componentes. Así, hemos observado que, cuando en una oración narrativa el *locus* psicológico describe su propio estado o condición (es decir, cuando el sujeto del discurso y el sujeto del estado son

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la misma persona), es común que el componente sintáctico correspondiente a ese significado sea omitido. Un ejemplo de ello es la frase: "*Jalouse*, moi ? Le monde à l'envers !" (*FTLC*; 2017: 65). La omisión de elementos sintácticos, en un contexto diferente, podría llevar a que la oración perdiese su capacidad de funcionar como una unidad comunicativa completa. Sin embargo, en el contexto adecuado, la elisión situacional no solo es gramaticalmente aceptable, sino que también puede añadir un matiz expresivo o enfatizar una reacción emocional. La frase: "*Jalouse*, moi ? " pone de relieve la incredulidad o la negación enfática del hablante, algo que Nothomb logra con mayor efecto gracias a la elisión del verbo que si lo hubiera hecho con una formulación completa como "Suis-je jalouse ?". Aquí, la economía lingüística, que se hace eco, asimismo, de un uso habitual en la lengua oral, refuerza la implicación personal y emocional del hablante, mientras que el contexto suple la información elidida. Por lo tanto, la elisión situacional, lejos de ser una deficiencia, se convierte en un mecanismo que enriquece la interacción comunicativa, haciendo que las oraciones sean no solo completas en su contexto, sino también más potentes y expresivas.

Entendemos que el fenómeno de la elisión en nuestro corpus no solo es un reflejo de las dinámicas pragmáticas y contextuales del lenguaje, sino que también enriquece la comunicación al permitir formas de expresión más compactas, eficaces y emocionalmente resonantes. Este tipo de construcciones muestra cómo el lenguaje puede adaptarse a las necesidades comunicativas del hablante al utilizar la elipsis no como un defecto, sino como una herramienta estilística que contribuye a la expresividad y a la eficiencia del discurso.

Consideramos que la interacción entre el orden enfático y la elisión verbal no debe ser contemplada de manera aislada. De hecho, ambas estrategias se complementan en el estilo de Nothomb para crear una narrativa caracterizada por la tensión y la concentración semántica. Al usar el orden enfático para resaltar ciertas palabras clave, Nothomb otorga a la elisión un papel crucial: lo que se omite enfatiza aún más lo que se pone de relieve.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Por ejemplo, en el caso de las frases citadas, si consideramos que la elisión también implica una simplificación de la estructura oracional, podemos ver cómo el foco en el Nsent *amour* o *jalousie* se ve amplificado tanto por la economía verbal como por la prominencia sintáctica. Las palabras que permanecen no están solo determinadas por su orden, sino también por el vacío creado por la elisión. Así, la escritora produce un discurso que al mismo tiempo es intensamente evocador y formalmente minimalista.

Nuestro análisis más profundo de estas estrategias estilísticas en el corpus de Nothomb revela una construcción consciente de la sintaxis para lograr efectos semánticos y emocionales específicos. Para la escritora, la manipulación del orden de las palabras y la elisión verbal no son meros artificios formales, sino mecanismos poderosos que transforman el discurso, potenciando su capacidad expresiva. La combinación de técnicas que Nothomb consigue en su escritura genera una narrativa caracterizada por una alta intensidad afectiva, en la que los Nsent no solo comunican significados literales, sino que también construyen una experiencia emocional profunda para el lector.

#### 5.1.2.8 Sustantivo de sentimiento (Nsent) + sintagma adverbial (SyntAdv)

**§ *amour sans bornes – amour sans mesure***

"Le garçon éprouvait pour la petite fille un amour et une estime sans bornes" (*LLDS,* 2022: 140).

La intensidad del sentimiento amoroso en el ejemplo que proponemos está representada por la locución adverbial con valor adjetivo *sans bornes,* cuya semántica evoca una proximidad considerable a la figura retórica de la hipérbole. El diccionario *TFLi* propone la siguiente definición de dicha locución adverbial: "Au fig. [Domaine moral] Les (dernières) limites (de quelque chose). Locution adverbiale. Sans bornes. Sans mesure; au plus haut degré".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El sinónimo para *sans mesure* es utilizado por Nothomb, tal como hemos mencionado en el análisis de la construcción *Dind + Nsent*, en la novela *RH*: […] un amour autre, sans mesure […]" *(RH,* 2016: 31), cuyo significado, al igual que en el primer ejemplo, es el de otorgar una intensidad exagerada al Nsent que determina.

Tanto *sans bornes* como *sans mesure* poseen un valor intensivo que amplifica el significado sintético de la locución adverbial y genera un efecto de exageración. Estas construcciones, empleadas por la escritora, aluden a la imposibilidad de establecer los límites del sentimiento en cuestión. Nos gustaría señalar que, a pesar de la partícula negativa *sans*, las dos construcciones contienen en su semántica una connotación positiva. El sentido figurado de estas locuciones se basa en su raíz semántica de límite en el espacio para el sustantivo *borne* o estándar de medición para el sustantivo *mesure,* de manera que ambas locuciones evocan la dificultad de imponer restricciones espaciales, temporales o cuantitativas al sentimiento de amor, ya que éste trasciende los límites que deberían delinear su expresión psicológica y lingüística.

5.1.2.9 Adverbio (Adv) + adjetivo (Adj) + sustantivo de sentimiento (Nsent)

§ ***trop grand amour***

"C'était un trop grand amour" (*RH,* 2016: 36).

El Adj *grand* funciona como intensificador y puede asociarse a otro adjetivo, a un sustantivo que exprese una cualidad o a una frase nominal. En nuestro ejemplo, *grand* tiene una función adjetiva asociada con un sentimiento y su significado de cualidad está ligado a la anteposición al segundo elemento, Nsent *amour*; según el diccionario *TLFi*:

> C. [Qualifiant un subst. désignant une action, une qualité, une caractéristique, un sentiment, un état, etc., avec valeur intensive]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> 1. Qui, par son importance, dépasse la mesure ordinaire. Grand silence, grande animation, grande cohue, grande confusion ; grande erreur ; grand carnage, grande tuerie ; grand sang-froid ; commettre un grand crime ; courir un grand danger, faire un grand voyage ; faire grand cas d'une chose.
>
> [Importance physiol., psychol., affective] Grand amour, grand bonheur, grand émoi, grand enthousiasme, grand étonnement, grand chagrin, grand trouble ; grande admiration, grande amitié, grande anxiété, grande déception, grande douleur, grande fatigue, grande indifférence, grande inquiétude, grande joie ; éprouver un grand soulagement, ressentir une grande amertume, avoir de grands ennuis ; avoir une grande peur du feu.

En consecuencia, el Adjq *grand* pierde su significado básico de cualidad de grandeza, referida al tamaño, y no solamente actúa como intensificador del significado del Nsent determinado, sino que conlleva también el valor de un superlativo e implica la magnitud del sentimiento amoroso. El valor de superlativo absoluto de la colocación *grand amour* está reforzado por la anteposición de *trop*, adverbio que señala una intensidad excesiva, tal como recoge la definición del *TLFi*, pudiendo ser sustituido por los sinónimos *exagérément, excessivement, au-delà de la mesure*.

Consideramos que Nothomb recurre a la expresión *trop grand amour* no solo como descriptor de la magnitud del amor que el *locus* psicológico puede experimentar, sino también como un indicador de un exceso emocional, su valencia positiva o negativa siendo determinada solamente por el contexto en el que se realiza dicha construcción. Este exceso, que es intrínsecamente subjetivo, transmite al lector la idea de que el amor descrito es tan poderoso y vasto que casi desafía la razón o la moderación. La elección de esta expresión por parte de la autora, según el contexto, puede estar dirigida también a enfatizar la intensidad del amor experimentado por los personajes o a reflejar la percepción de un amor

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

tan profundo que se convierte en algo incontrolable y potencialmente destructivo. Por otro lado, *trop grand amour* es una herramienta estilística que permite a la autora explorar los límites de la emoción humana, cuestionando si un amor tan inmenso es sostenible o si inevitablemente conducirá al conflicto o la tragedia en la narración. Es revelador en este sentido el diálogo entre Passerose y su hija, Rose, cuando ésta última le pide que le diga quién es su padre:

— Parle-moi de lui.

— Je ne peux pas. C'était un trop grand amour (*RH,* 2016: 36)

La expresión encierra un doble significado: por un lado, sugiere la magnitud inmensurable del amor vivido; por otro, implica la imposibilidad de hablar de él, como si su grandeza lo volviera inefable, inaccesible incluso para el lenguaje. En este sentido, consideramos que la elección de *trop* en lugar de *très* es clave en la carga semántica de la frase. Mientras *très grand amour* sugeriría simplemente una intensidad extrema, pero aún dentro de lo manejable, *trop grand amour* juega en la narración de *RH* con una tensión trágica, dado que el lector percibe que el amor de Passerose, quien lo vivió en su forma más intensa, pudo ser un motor de plenitud y felicidad durante un cierto periodo de su vida, pero también un factor de aislamiento o sufrimiento, para llegar a negarse a hablar de él. Consideramos que la autora recurre a la expresión *trop grand amour* para plantear un dilema fundamental y cuestionar si los sentimientos humanos, cuando se llevan al extremo, pueden encontrar un equilibrio o si inevitablemente desembocan en el conflicto y la pérdida.

5.1.2.10 Sustantivo (N) + preposición (Prep) + sustantivo de sentimiento (Nsent)

§ ***bouffée d'amour - transports d'amour - excès d'amour***

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La preposición más común encontrada para reunir el Nsent con otro sustantivo en nuestro corpus es la Prep *de*. Permite identificar quién experimenta el sentimiento que se expresa, es decir, el *locus* psicológico. La construcción: sustantivo (en adelante *N*) + Prep *d'* + Nsent *amour* permite a la escritora expresar una categoría unificada e indivisible, que abarca una vasta experiencia emocional y podría ser sustituida por el termino más específico del sentimiento, en nuestro caso *amour*. Consideramos que Nothomb recurre a esta construcción, en primer lugar, para evitar una abstracción del sentimiento, en segundo lugar, para plasmar en una expresión corta todas las emociones asociadas al amor que el experimentador transmite de forma exteriorizada al objeto de su afecto: "Sa mère continuait de l'aimer mais cela n'avait aucune commune mesure avec les transports d'amour qu'elle réservait à Célia" (*FTLC*, 2017: 54). Nos resulta interesante que Amélie Nothomb, experta en las sutilezas de la lengua francesa, opte por utilizar la expresión obsoleta *transports d'amour*.

La palabra *transport* procede del latín *transportare*, compuesta de *trans* (más allá) y *portare* (llevar). Originalmente, la palabra se refería al movimiento físico de un objeto o una persona de un lugar a otro. Con el tiempo, el uso figurado de la palabra se desarrolló para evocar un movimiento emocional intenso, como si la emoción llevara o alejara a la persona de su estado normal. La asociación con el amor dio lugar a la expresión *transports d'amour*, utilizada desde la época clásica para describir repentinos estallidos de pasión o ternura. En la literatura galante de los siglos XVII y XVIII existen numerosos ejemplos de esta expresión en todos los géneros, desde el epistolar a las novelas sentimentales, pasando por la poesía elegíaca, las memorias y las autobiografías, en las que la noción de *transport* entra en juego con toda naturalidad junto a *désir, passion, amour*.

Al consultar el término en los diccionarios hemos notado un punto que consideramos interesante, *TLFi*, *CNTRL*, *Larousse* y *Le Robert*, al presentar el sentido figurado y

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

emocional del término *transport*, recogen para su sentido en la dimensión psicológica, una "vive émotion, sentiment passionné qui émeut, entraîne ; état de la personne qui l'éprouve"[187] su carácter obsoleto en el lenguaje hablado y su uso únicamente literario:

> 3. Vieilli ou littér. Vive émotion, sentiment passionné ; manifestation d'une telle émotion, d'un tel sentiment.
>
> Sinónimos: effusion, élan, emportement, exaltation, ravissement.

Entendemos que este uso puede ser interpretado como un tributo de Nothomb a los escritores de los siglos XVII y XVIII, época en la cual esta expresión describía habitualmente emociones intensas o sentimientos apasionados. La palabra *transport* en la unión que Nothomb realiza con el Nsent *amour* permite que la expresión en su conjunto transmita el sentimiento apasionado que conmueve y mueve al *locus* psicológico que lo experimenta, Marie.

Por otro lado, el uso de la expresión *transports d'amour* en la novela *FTLC* (2017) lo observamos no solo en el plano emocional, sino también en relación con los procesos fisiológicos que acompañan la intensidad del sentimiento en cuestión. Así, la palabra *transport* representa un movimiento que consiste en la propulsión de la sangre desde el corazón que, en combinación con la adrenalina, llega a la cabeza, llevando consigo elementos que alteran la mente del *locus* psicológico. Como respaldo a nuestra afirmación, resulta relevante que *Littré* mencione como primera acepción figurada del término *transport*, sin referencia a su antigüedad, el "mouvement violent de passion qui nous met hors de nous-mêmes"[188]. En esta definición, todas las posibilidades semánticas están contenidas dentro de la noción de "pasión", que abarca no solamente un sentimiento que en su intensidad se convierte en violento, sino también la dimensión de la patología mental que se relaciona con el sufrimiento. Esta interpretación está sostenida por otras construcciones como *boufée d'amour*, que, utilizada en sentido figurado para las emociones o pasiones, hace referencia

[187] Le Robert en ligne: "Emoción viva, sentimiento apasionado (que conmueve, implica); estado de quien lo experimenta".
[188] Movimiento violento de la pasión que nos pone fuera de nosotros mismos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

a un acceso repentino y pasajero (*CNTRL*) o indica un sentimiento desmesurado, es decir, se convierte en el sinónimo de la expresión *excès d'amour*.

Esta visión limita la interpretación de *transports d'amour, bouffée d'amour* o *excès d'amour* a un marco conceptual que prioriza el sufrimiento y la pérdida de control sobre la exaltación emocional. Nothomb, al colocar estas expresiones dentro de un contexto negativo en la narración, reduce la posibilidad de interpretar la expresión como una fuente de inspiración creativa o como una experiencia que, aunque intensa y perturbadora, puede conducir a un enriquecimiento personal o emocional. Por ejemplo, en lugar de reconocer la dualidad de la expresión *transports d'amour*, que podría incluir tanto aspectos destructivos como constructivos, es confinada exclusivamente al ámbito de la locura, despojándola de su potencial para expresar la complejidad de las emociones humanas. Desde esta perspectiva, entendemos que todo lo que trasciende más allá de sí mismo queda atrapado en la categoría negativa de la esfera emocional. Desde nuestro punto de vista, la noción de circulación o movimiento sugerida por Nothomb gracias al uso del sustantivo *transport* en la narración de la novela es crucial: la escritora no solo alude a la unión del alma y del cuerpo interiormente, sino que también permite anticipar el desenlace de esta tormenta emocional, percibida como un acontecimiento fatal para el objeto de ese amor.

### 5.1.3 Sustantivo de sentimiento *amour, jalousie, haine* en la perspectiva del análisis sintáctico

A partir del análisis de las fuentes teóricas, hemos constatado que las clasificaciones existentes del léxico de los sentimientos, como el amor, los celos o el odio, se fundamentan mayoritariamente en criterios cognitivos, prestando escasa atención a sus características lingüísticas. Nuestro propósito en este trabajo es estudiar como los Nsent en las cuatro novelas de Nothomb reflejan su funcionamiento como elementos lingüísticos y sus

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

relaciones sintácticas y semánticas específicas con otras palabras dentro de la oración. De este modo, hemos identificado dos patrones principales de construcciones sintácticas del Nsent: cuando los Nsent se hallan en la posición de sujeto: “L'amour n'est pas une sinécure” (*LLDS*, 2022: 12) y cuando los Nsent son complemento del verbo: “[…] elle ressentait un amour véritable à l'égard de son enfant […]” (*LLDS*, 2022: 16), en las que el *locus* psicológico es sujeto: Nhum0 + Vb + Nsent.

En nuestro análisis de los Nsent, hemos constatado que la gran mayoría de éstos son biactanciales y, en ciertos casos, triactanciales. Ello significa que el afecto no puede existir sin la presencia de un *locus* psicológico que lo experimente, como en el caso de *amour*; el afecto siempre se orienta hacia un objeto (*jalousie*) y/o se origina a partir de una causa (*haine*). También hemos considerado otros parámetros: la posibilidad de que los Nsent sean endógenos, aquellos en los que el origen se entrelaza con el *locus* psicológico, dado que este último es quien está en el origen del sentimiento, o bien son exógenos, cuando “l’origine est vue comme extérieure au lieu psychologique” (Anscombre, 1995: 47)[189]; así como parámetros aspectuales relacionados con la duración y la naturaleza interpersonal del sentimiento (Tutin et al., 2006). De este modo, después de analizar nuestro corpus, hemos obtenido los siguientes datos:

| **Nsent** | **Relación** | **Parámetros aspectuales** | **Estructura** | **Tipo** | **Ejemplo** |
|---|---|---|---|---|---|
| Amour | Interpersonal | No causado (volitivo); Puntual o Durativo | *Amour de* Nhum (*lócus* psic.); *pour* Nhum/ -Nhum (objeto) | Endógeno | L'amour de Diane pour ses grands-parents n’avait cessé de croître […] (*FTLC*, 2017 : 73) |

[189] El origen se percibe como externo al lugar psicológico.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Jalousie | Interpersonal | Causado | *Jalousie (de)* Nhum (*locus* psic.); *envers/pour* Nhum (objeto); *pour/à cause de/du fait de* N (causa) | Endógeno | […] comment ai-je pu prendre pour une marque d'amitié ce qui n'était que de la jalousie envers sa fille ? (*FTLC*, 2017: 140) |
| Haine | Interpersonal | Causado | *Haine (de)* Nhum (*locus* psic.); *envers/pour/de* Nhum/ -Nhum (objeto); *pour/à cause de/du fait de* N (causa) | Endógeno | […] elle éprouva envers la petite la haine qu'un esprit moyen ressent vis-à-vis d'un esprit supérieur. (RNP, 2003: 40) |

Tabla 7. Parámetros de los Nsent *amour, jalousie* y *haine* en las cuatro novelas del corpus

Hemos de poner de relieve que *amour* está clasificado como un sentimiento no causado. No obstante, existe la posibilidad de que se produzca una confusión en el caso de algunas de sus realizaciones sintácticas en las que se combina con otro actante humano. En nuestra opinión este último no se interpreta como una causa, como lo es en el caso de *jalousie*, sino que se convierte en la fuente/objeto de este sentimiento para el *locus* psicológico.

En el inicio de nuestro análisis sintáctico, nos hemos planteado la hipótesis de que los Nsent endógenos causados, *jalousie* y *haine*, tenderían que ocupar con mayor frecuencia la posición de sujeto en contextos en los que el sentimiento se manifiesta en un estado activo y afecta al *locus* psicológico, mientras que *amour*, a pesar de ser un Nsent endógeno, pero

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

no causado, había de aparecer menos en posición de sujeto, la cual debería ser preferentemente ocupada por el experimentador. La comparación global de los resultados nos mostró que esta hipótesis no se confirma, dado que tanto los Nsent causativos como los no causativos aparecen de forma más frecuente en posición de complemento directo, salvo en la novela *RH* (2016), en la que predominan como sujeto. Los datos de los gráficos que hemos elaborado para el análisis de nuestro corpus nos permiten obtener una visión más clara sobre las variaciones en el uso de los Nsent en diferentes contextos lingüísticos:

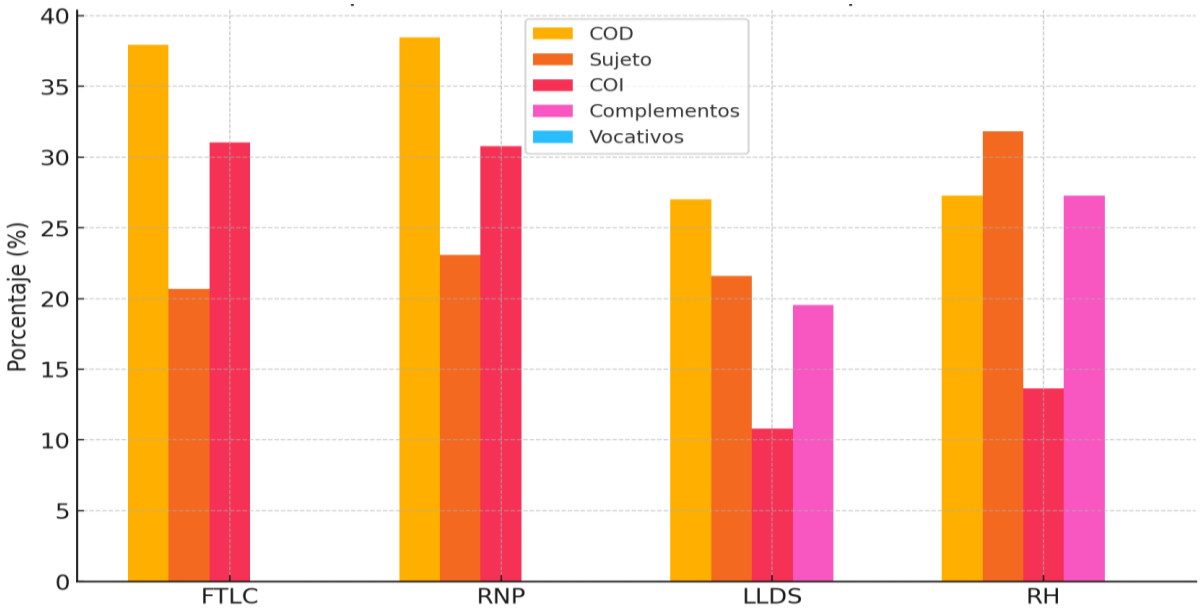


Figura 10. Función sintáctica del Nsent *amour* en el corpus

Así, los datos muestran que el COD es la función más frecuente de Nsent *amour*: *FTLC* (37.93%) y *RNP* (38.46%); en *RH* (27.27%) y *LLDS* (27.03%), lo que también tiene un valor significativo, sugiere que el sentimiento del amor es tratado como un estado afectivo experimentado por los personajes. El Nsent0, es decir, en la función de sujeto, es la segunda más frecuente en todo el corpus, especialmente en *RH* (31.82%), seguido de *RNP* (23.08%), *LLDS* (21.62%) y *FTLC* (20.69%). El COI es más frecuente en *FTLC* (31.03%) y *RNP* (30.77%), pero está menos presente en *RH* (13.64%) y *LLDS* (10.81%). Esto sugiere que, en las dos primeras novelas, Nothomb enfoca el amor como un sentimiento que actúa de manera más compleja, influenciando a los personajes de manera indirecta, que se halla vinculado

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

más a los contextos narrativos en los que el amor tiene una influencia sutil pero profunda. En cuanto a otros tipos de complementos, no se encuentran en *FTLC* y *RNP*, mientras que *RH* y *LLDS* presentan un uso significativo de complementos circunstanciales de modo y lugar, que suman un 27.27% en *RH* y un 19.54% en *LLDS*. Entendemos que esto se debe al hecho de que el amor en estas dos novelas no es una emoción abstracta o aislada, sino que se contextualiza dentro de circunstancias específicas de tiempo, lugar o modo, lo que aporta una dimensión adicional de complejidad narrativa y estilística. Los vocativos, con valores inferiores al 5% en todos el corpus, reflejan un uso limitado del Nsent *amour* en posiciones en las que la palabra se dirige explícitamente a un interlocutor. Esto sugiere que, en el corpus, el amor rara vez es una palabra que los personajes utilizan directamente para apelar o dirigirse al otro, sino que es más comúnmente un sentimiento que viven de forma interiorizada. En conjunto, estos datos reflejan cómo el amor, a pesar de ser un sentimiento universal, se manifiesta de maneras distintas según el contexto discursivo en el que la escritora lo plasma.

Para el Nsent *jalousie* y *haine* los datos son casi idénticos:

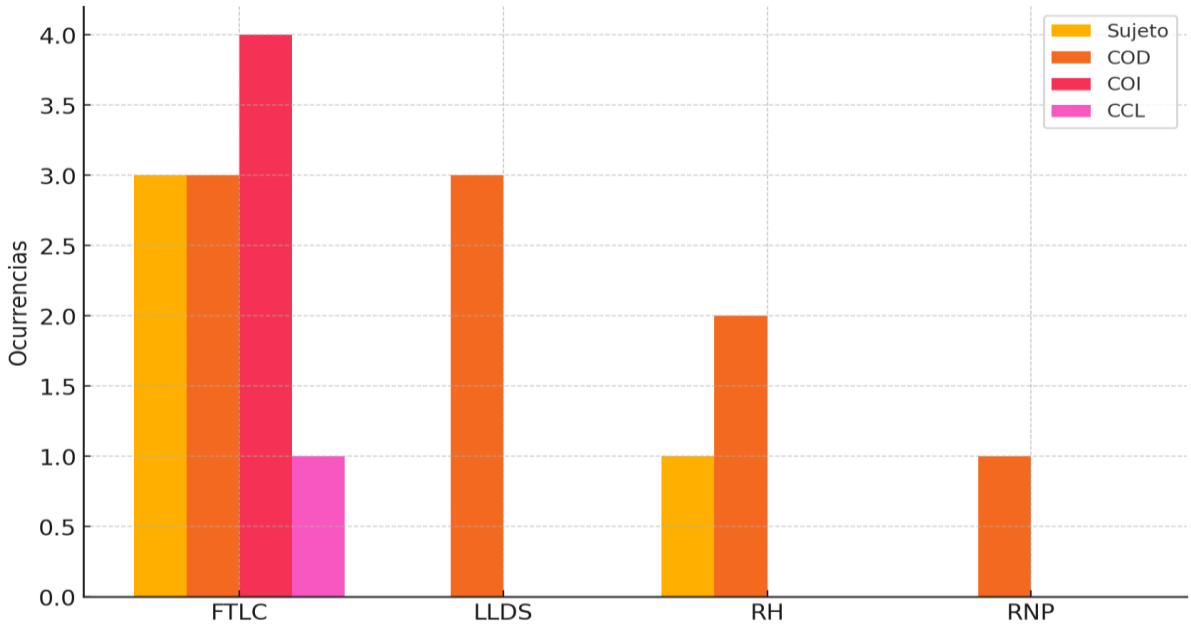


Figura 11. Función sintáctica del Nsent *jalousie* en el corpus

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Los datos del gráfico con la diversidad de funciones sintácticas en las que aparece *jalousie* evidencia patrones que revelan tanto las propiedades estructurales del lenguaje afectivo como la particularidad de cada obra. *FTLC* (2017) se presenta como la obra más diversa en términos de las funciones sintácticas del Nsent *jalousie*, distribuyéndose entre sujeto, COD, COI y CC. Esto sugiere que, en esta novela, los celos son explorados desde múltiples perspectivas, como una emoción que afecta, pero que también es experimentada. *LLDS* (2022), en cambio, tiene una mayor frecuencia del Nsent *jalousie* como COD, lo que se debe, en nuestra opinión, a que Nothomb opta por un enfoque más centrado en las acciones provocadas por los celos, sin darle tanto protagonismo como sujeto o agente de la acción. *RH* (2016) muestra un uso equilibrado del Nsent *jalousie* como sujeto y COD, lo que podría sugerir un tratamiento más matizado de los celos, de modo que este sentimiento es tanto un agente activo como una experiencia pasiva, tal como se puede observar en la evolución de la vida sentimental del personaje de Déodat. En *RNP* (2006), con una frecuencia general menor del Nsent *jalousie* y su predominancia como COD, este sentimiento es tratado de manera secundaria.

En cuanto al Nsent *haine*, el gráfico de la figura 12 revela que su posición sintáctica varía considerablemente entre las cuatro novelas de nuestro corpus; destaca en *FTLC* (2017) y *RNP* (2003), en las que el odio se conceptualiza de manera activa y pasiva. *RH* (2016) presenta un uso más implícito del odio, mientras que en *LLDS* (2022) se evita el término por completo.

En posición de Nsent0 no hay ocurrencias ni en *LLDS* (2022) ni en *RNP* (2003), lo que indica que en estos textos el odio rara vez se presenta como el protagonista de la acción o como una fuerza explícita que impulsa los eventos. En cambio, *RNP* (2003) destaca con 3 ocurrencias de *haine* como COD, lo que indica que, en esta novela, el odio tiene una cierta

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

importancia, mientras *FTLC* (2017) y *RH* (2016) tienen una ocurrencia cada uno de *haine* como COD, lo que implica que el odio es tratado de manera más esporádica.

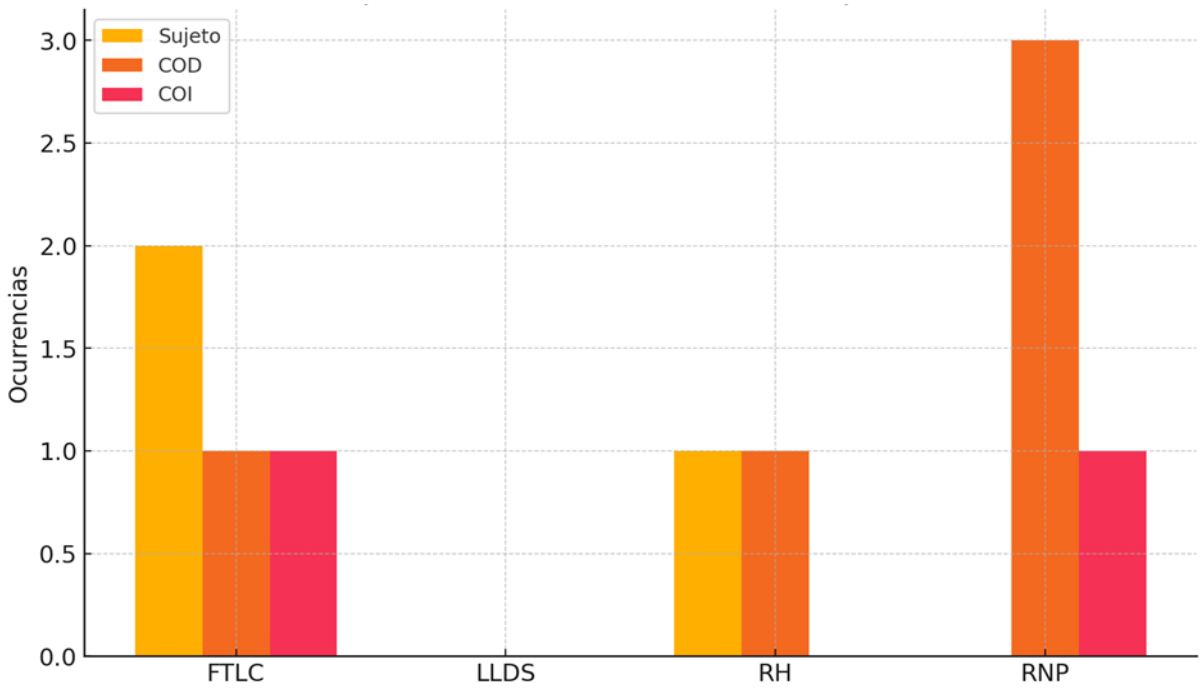


Figura 12. Función sintáctica del Nsent *haine* en el corpus

Este tipo de análisis permite observar cómo los Nsent se estructuran gramaticalmente en diferentes tipos de textos, con lo que se revelan no solo patrones sintácticos, sino también enfoques semánticos y estilísticos en el tratamiento de un sentimiento o estado afectivo.

#### 5.1.3.1 Sustantivo de sentimiento con función de sujeto (Nsent0)

"L'amour de Florent fut le premier événement de la vie de Nora" (*LLDS*, 2022: 7).

El análisis de la frecuencia del Nsent *amour* en la posición de sujeto en nuestro corpus nos proporciona una visión de cómo el amor es conceptualizado y utilizado en diversos contextos lingüísticos. El hecho de que el amor tenga posición de sustantivo con función de sujeto (en adelante *Nsent0*) indica que, en las novelas analizadas, el amor no solo es un sentimiento experimentado, sino también un motor de acciones, relaciones y eventos. Sin embargo, las variaciones en la frecuencia de su aparición en esta posición reflejan diferencias interesantes en cómo se percibe y trata este concepto en cada texto.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

*RH* (2006) muestra la mayor frecuencia del Nsent0 *amour* (23,08%), por lo que interpretamos que en este texto el amor se presenta como un agente de cambio y es percibido como una fuerza motriz central, activa y transformadora, por lo que deviene el factor decisivo en el cambio del destino de los personajes. Esta alta frecuencia implica que el amor, más allá de ser un mero sentimiento interno, es un sujeto que inicia, protagoniza e influye directamente en las acciones importantes dentro del discurso narrativo. Por otro lado, al tratarse de una reescritura del cuento de Charles Perrault con el mismo título, pensamos que el uso frecuente del amor como Nsent0 en *RH* (2016) también puede estar vinculado a una concepción más idealizada del amor. De este modo, el amor se convierte casi en un personaje por derecho propio, que tiene un impacto activo en la narración, una fuerza incontrolable que determina el destino de los personajes.

En *RNP* (2003), *amour* aparece con una frecuencia significativa como sujeto (21,62%), aunque menor que en *RH* (2016). En nuestra opinión, esto se debe a que, aunque el amor sigue siendo una fuerza activa, tiene otro carácter, se trata del amor materno-filial, de modo que en este contexto el enfoque esta más centrado en las relaciones personales madre-hija y menos en el amor como un sentimiento idealizado, asimilado a lo que se ha dado en llamar, amor romántico. Así pues, a diferencia de *RH* (2016), en el que el amor tiene una dimensión externa y abstracta, en *RNP* (2003) Nothomb representa el amor en un plano más cotidiano y realista, en el que el sentimiento afecta y transforma principalmente el mundo emocional del personaje principal, Plectrude.

*LLDS* (2022) presenta una frecuencia moderada de Nsent0 *amour* (21,62%), lo que indica una distribución más equilibrada en las funciones sintácticas. Entendemos que, el hecho de que *amour* aparezca como sujeto en este porcentaje refleja un enfoque narrativo o discursivo en el que el amor es concebido por la autora tanto como un sentimiento activo, si hablamos de la relación de Nora y Florent, como un sentimiento que es recibido y/o

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

experimentado, como, por ejemplo, el amor que Laetitia recibe de su hermana Tristane. De este modo, Nothomb enfoca el amor como un motor de acción en ciertos momentos en la narración, pero también lo presenta como un factor que influye en los personajes de manera más pasiva, más emocional, en otros contextos. En nuestra opinión, Nothomb realiza en *LLDS* (2022) una exploración del amor desde múltiples perspectivas (amor de pareja, amor entre hermanas, amor altruista, etc.), reflejando tanto su fuerza como sus limitaciones, y roza a veces las fronteras tras las que el amor puede convertirse en un elemento perturbador y en ocasiones nocivo, por lo que afecta profundamente la vida afectiva de algunos personajes.

En *FTLC* (2017), el amor aparece con menor frecuencia como Nsent0 (20,69%), lo que indica que Nothomb tiende a representar el amor de manera más pasiva en esta novela. En este contexto, el amor es más frecuentemente algo que se desea experimentar o recibir, en lugar de ser un motor activo de la acción. Desde nuestro punto de vista, el uso limitado del Nsent0 *amour* está relacionado también con un enfoque más introspectivo o contemplativo, en el que el sentimiento se representa como un fenómeno sobre el que los personajes reflexionan o por el que se hallan afectados, en lugar de un sentimiento que actúa de manera directa. Dicho de otro modo, el amor está asociado más con la exploración de los efectos emocionales que tiene sobre los personajes que con su papel como fuerza activa en la narrativa. De ahí, lógicamente, que los verbos para el Nsent *amour* en la posición de sujeto sean más estáticos o reflexivos (como *être*, por ejemplo), lo que refleja un tratamiento más filosófico o existencial del amor.

A partir de la clasificación que hemos realizado para los determinantes que preceden a los Nsent (tablas 5 y 6), hemos observado que el Ddef se coloca sistemáticamente antes del Nsent0 cuando se busca una interpretación psicológica específica. El uso del Ddef en estos casos no es arbitrario, más bien cumple una función clave al delimitar y precisar el sentimiento como una entidad concreta y reconocida dentro del discurso. Este patrón

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sintáctico ilustra cómo, en la construcción del discurso emocional en las novelas de Nothomb, el Ddef no solo introduce el Nsent, sino que también facilita la interacción entre el Nsent0 y el Nhum en función de complemento, creando una interpretación psicológica más profunda y matizada del sentimiento expresado.

En cuanto a los verbos que rigen el Nsent *amour* en posición de sujeto, *FTLC* (2017) muestra una mayor diversidad: *être* (2 ocurrencias), seguido de *exister*, *passer*, *cesser* y *répondre* con 1 ocurrencia cada uno de ellos. En *LLDS* (2022), *être* también aparece, pero con una sola ocurrencia (además de la construcción *être possible*), mientras que solo *servir* aparece también. *RH* (2016) también presenta una cierta variedad, con verbos como *faire*, *être*, *sévir* y *s'appeler* (todos con una sola ocurrencia), lo que refleja una cierta flexibilidad en los verbos usados con el Nsent *amour* en esta obra. *RNP* (2003) presenta la menor cantidad de verbos: *être* (2 veces), *pouvoir* y *plaire*.

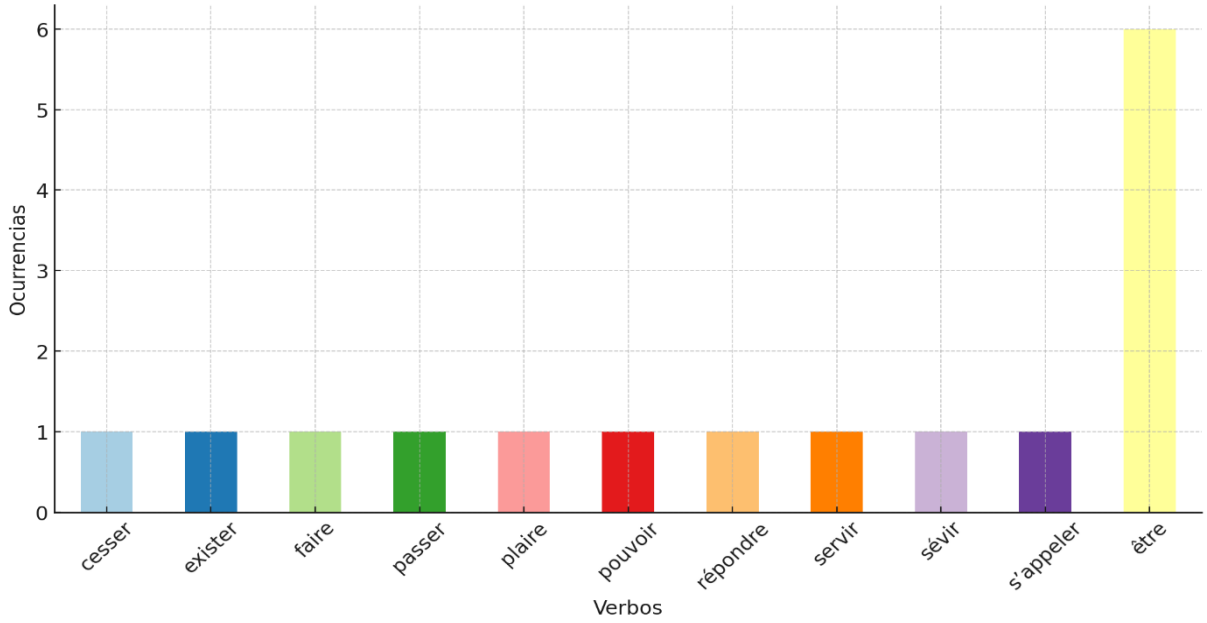


Figura 13. Verbos que rigen el Nsent *amour* como sujeto en las cuatro novelas del corpus

De estos datos podemos deducir que no existe un verbo universal o preferente que rija *amour* como sujeto en nuestro corpus. Aunque *être* es un verbo recurrente, su presencia no es suficiente para concluir que es el más significativo o preferente en todas las novelas. Nothomb, en cada texto, emplea una gama diferente de verbos para expresar las diversas

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

maneras en que el amor actúa como sentimiento, es experimentado por el *locus* psicológico o bien es el objeto hacia el que éste se dirige. En *FTLC* (2017), vemos una mayor variedad de verbos, lo que podría reflejar una visión más dinámica y multifacética del concepto de amor. La presencia de verbos como *exister*, *passer* y *cesser* sugiere que el sentimiento de amor está vinculado a procesos o estados transitorios, tal como hemos visto en la parte teórica, en función de cada etapa psicológica correspondiente a este sentimiento. En *RH* (2016), obra en la que el Nsent *amour* predomina en función de sujeto, también se observa una variabilidad con verbos como *faire, unir, sévir* y *s'appeler*, lo que lo convierte en una fuerza activa: "L'amour qui les unissait était si fort que le sommeil ne dérangea pas leur étreinte" (*RH*, 2003: 124). En esta frase se observa que el Nsent *l'amour* en su posición de sujeto está limitado por la elección léxica del verbo. Al ser precedido por el Ddef es un Nsent abstracto y se encuentra constreñido en su función, ya que el verbo define y orienta su interpretación. No obstante, para que esta construcción lingüística pueda evocar de manera más precisa el sentimiento, es fundamental la presencia de un Nhum, colocado en la posición de complemento verbal *les* (Trémière y su abuela, Passerose). Esto permite una mayor flexibilidad en la interpretación emocional, puesto que el complemento directo humano proporciona un anclaje que enriquece la dimensión afectiva de la frase, conectando el Nsent abstracto con una experiencia o *locus* psicológico específico. En otras palabras, el Vb y el Nhum en función de complemento colaboran para estructurar el sentido global del sentimiento, ya que el Nsent en su papel de sujeto queda incompleto.

Algunos verbos, como *servir* en *LLDS* (2022) o *sévir* en *RH* (2016), no aparecen en otros textos, lo que subraya el que Nothomb, en cada una de sus novelas, consigue enfocar el concepto del amor de manera particular. Esto refuerza la idea de que *amour*, como sujeto, no está vinculado a una única acción o estado predeterminado, sino que su significado se moldea de acuerdo con el contexto narrativo, emocional y temático.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

*FTLC* (2017), tal como nos indica la figura 11, destaca entre las cuatro novelas analizadas por una mayor frecuencia del Nsent *jalousie* en la posición de sujeto (3 ocurrencias). Esto sugiere que, en este libro, el término se utiliza en ocasiones para expresar que el sentimiento de los celos actúa como agente de la acción. Los verbos que rigen el Nsent0 *jalousie*, como *reposer*, *être* y *avoir*, indican que la palabra está implicada en oraciones descriptivas o existenciales, en las que los celos son recogidos como un sentimiento causativo volitivo que está dirigido o reposa sobre un objeto, en nuestro caso representado por el Nhum, Diane, la protagonista de *FTLC* (2017). *RH* (2016) muestra una frecuencia mucho menor (1 ocurrencia) de Nsent0 *jalousie*, lo que se puede explicar porque, en este texto, el término rara vez actúa como agente. En contraste, la ausencia de *jalousie* como Nsent0 en *LLDS* y *RNP* revela una preferencia por situarlo en funciones subordinadas, especialmente como objeto de la acción.

En nuestro análisis hemos tenido en cuenta la interpretación general que suele asignarse a los verbos "psicológicos" con los que los Nsent actúan como sujetos. Estos verbos, que describen procesos o estados internos, establecen una relación directa entre el sentimiento (representado por el Nsent) y el comportamiento o la reacción psicológica correspondiente. Así, los Nsent *amour*, *jalousie* y *haine*, al desempeñar el papel de sujetos, no solo indican emociones abstractas, sino que también adquieren un rol activo en la estructura verbal, contribuyendo a la expresión y comprensión del estado emocional del sujeto en cuestión.

Este vínculo entre Nsent y Vb psicológicos subraya cómo el lenguaje articula las emociones, de tal modo que el sujeto gramatical representa a quien experimenta o padece el sentimiento, mientras que el verbo refleja el proceso psicológico asociado. En consecuencia, esta construcción lingüística ofrece una interpretación global que integra tanto los aspectos sintácticos como los semánticos de los sentimientos y profundiza en la forma en que éstos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

se conceptualizan y expresan en el discurso. Al ubicar el sentimiento en una posición activa, se refuerza la idea de que el estado emocional es el catalizador de la acción, al otorgar agencia al propio sentimiento. En lugar de ser meros objetos de análisis o de contemplación, los Nsent desempeñan un papel central en la dinámica psicológica del individuo. Esto permite una lectura más profunda de la experiencia emocional, ya que el sentimiento no es solo una reacción a estímulos externos, sino un agente que moldea la realidad interna y externa del sujeto.

5.1.3.1.1 Inversion del verbo (Vb) + sustantivo de sentimiento sujeto (Nsent0)

"Là sévissait l'amour, qui n'était jamais aussi bon que dans cette solitude" (*RH*, 2003: 18).

La estructura de inversión Vb+Nsent0 introduce una forma estilística interesante que contribuye a resaltar el protagonismo del sentimiento en la narrativa. En esta construcción, la inversión de la fórmula verbal convencional, en la que normalmente el sujeto precede al verbo, tiene también implicaciones semánticas, especialmente cuando el sujeto es el Nsent *amour*. Consideramos la construcción Vb+Nsent0 como una estrategia de énfasis a la que recurre Nothomb para darle mayor relevancia al Nsent0 una vez se ha introducido la acción. En la frase: "Là sévissait l'amour, qui n'était jamais aussi bon que dans cette solitude" (*RH*, 2003: 18), el Vb *sévissait* (sévir), que connota la acción de manifestarse de manera intensa o violenta (*TLFi*)[190], aparece antes que el Nsent0 *amour*. El adelantamiento del predicado y la prominencia del complemento circunstancial generan un efecto expresivo que intensifica la percepción del estado emocional del *locus* psicológico. No se trata solo de una cuestión estilística, sino que responde a una intención específica en la construcción del significado. Al invertir el orden, el verbo adquiere una fuerza especial, pues se introduce de manera inmediata la idea de una acción que domina el espacio o la situación descrita. El Vb *sévissait*

[190] Exercer une action, une activité néfaste, détestable, difficile à supporter pour autrui.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

traduce la noción de una presencia poderosa y continua, que crea en el lector la impresión de un sentimiento que lo invade todo. La inversión también tiene un efecto de suspense o retardación, pues al aparecer el Nsent (en este caso, el amor) después del Vb, se genera una pausa en la interpretación de la oración. Esta pausa permite que el lector se concentre primero en la acción para luego descubrir qué es lo que domina ese espacio o situación. El retraso en la aparición del Nsent, al hallarse después del Vb, hace que su revelación sea más impactante. Por otro lado, al presentar primero el Vb y luego el Nsent, Nothomb otorga al *amour* un carácter más dinámico y tangible, casi como si se tratara de una fuerza activa e independiente, con vida propia, que domina la escena.

El uso del Vb *sévir*, que en otros contextos suele tener una connotación negativa, hace que el amor sea percibido como una emoción que, en lugar de ser suave o pasiva, actúa como una fuerza indomable, que invade y reina. El uso de la inversión resalta el carácter omnipresente y envolvente del amor en esa situación de soledad.

Además, la inversión y el Vb elegido por Nothomb, consiguen crear la personificación del sentimiento. El Nsent0 *amour*, en su posición posterior al Vb, refuerza esta imagen del amor como un ente autónomo que puede irrumpir y llenar el espacio de la soledad, transformándolo. De este modo, el amor se convierte en una fuerza que moldea la experiencia de soledad del *locus* psicológico, en este caso, Déodat.

Nos gustaría destacar que el contexto semántico en el que se introduce esta inversión es fundamental para comprender su pleno significado. Leemos que el amor “n’était jamais aussi bon que dans cette solitude”, lo que introduce una paradoja interesante entre dos conceptos que, en principio, se perciben como opuestos: el amor y la soledad, temas recurrentes en la escritura de Nothomb. En este contexto, la soledad no es presentada como la ausencia de emociones o de relaciones, sino como un espacio en el que el amor puede manifestarse en su forma más pura o intensa. La inversión verbal contribuye a crear esta

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

tensión semántica, ya que al resaltar primero el Vb *sévissait*, Nothomb introduce la idea de que el amor es capaz de dominar incluso en situaciones de aparente vacío o aislamiento. Al decir que el amor "nunca era tan bueno como en esa soledad", se nos sugiere que el sentimiento se intensifica precisamente porque está rodeado de silencio, de ausencia de otros. Este contraste refuerza la idea de que el amor, en lugar de desaparecer en la soledad, florece en ella, y la estructura invertida del verbo y el sujeto enfatiza esta revelación gradual de un sentimiento que, en vez de apagarse en el aislamiento, se manifiesta con mayor fuerza.

De este modo vemos que la inversión Vb+Nsent0 no solo tiene un impacto en el nivel gramatical, sino también en términos de la carga emotiva de la frase. Al relegar el sustantivo *amour* tras el verbo, el texto genera una mayor resonancia emocional, como si toda la oración se estuviera construyendo de una forma gradual ascendente: la revelación de que el amor domina la soledad. La estructura invertida genera un crescendo emocional y la expectativa que se crea con el Vb se ve satisfecha con la aparición final del amor como la fuerza que domina.

Consideramos que el uso de esta inversión está estrechamente vinculado a un estilo literario más poético o reflexivo, en el que la forma de la frase no solo transmite el significado literal, sino que también evoca la fuerza del sentimiento.

#### 5.1.3.2 Sustantivo de sentimiento con función de complemento directo (Nsent COD)

El análisis del Nsent *amour* en sus diversas posiciones sintácticas dentro de nuestro corpus (figura 10) revela no solo la versatilidad del uso de esta palabra, sino también cómo su representación varía según el discurso narrativo, el enfoque y el contexto de cada novela. La variedad de sus posiciones sintácticas muestra las diferentes maneras en que el amor es conceptualizado, ya sea como una fuerza activa, un sentimiento pasivo o bien condicionado por las circunstancias.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Como hemos señalado previamente, los Nsent tienden a aparecer con mayor frecuencia en la posición de objeto directo que en la de sujeto, una posición que suele asociarse predominantemente con el experimentador de la emoción, particularmente cuando se emplea un Vbsupp (por ejemplo, *éprouver de la haine*). Este predominio en la posición de COD se debe a que los Nsent suelen denotar el objeto que recibe o experimentan el impacto emocional, mientras que la posición de sujeto, más ligada al agente de la acción, se reserva para su papel causal o iniciador en la dinámica emocional. En otras palabras, como ya hemos señalado, cuando los Nsent ocupan la posición de sujeto, tienden a representar la fuente o el desencadenante de la emoción, en lugar de ser el elemento que la experimenta directamente. Esto se observa con mayor claridad en construcciones en las que el verbo utilizado sugiere una causación o una manifestación externa del sentimiento, como en expresiones del tipo "*La colère l'envahit*" (La ira lo invadió) o "*La peur le paralyse*" (El miedo lo paraliza). La presencia de un Vbsupp refuerza esta tendencia, actuando como vehículo para canalizar la carga afectiva del sustantivo, con lo que sitúa al experimentador como receptor central de la emoción expresada.

El predominio de los Nsent en la posición de COD se debe a su función semántica de representar el contenido emocional que afecta al sujeto gramatical, en lugar de desempeñar un papel activo en la acción. En cambio, cuando los Nsent aparecen en la posición de sujeto, tienden a conceptualizarse como entidades autónomas que poseen la capacidad de influir sobre un individuo o una situación, atribuyéndoles una cierta agencia metafórica. Desde una perspectiva sintáctica, esta distinción se refleja en la selección de los verbos. Los verbos transitivos de percepción y experiencia emocional, como *éprouver*, *ressentir* o *subir*, tienden a construirse con los Nsent en la posición de COD, y reflejan el proceso interno del experimentador. Por otro lado, los verbos intransitivos o pronominales que expresan cambios de estado emocional, como *monter*, *naître* o *se manifester*, favorecen

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el uso de Nsent en la posición de sujeto, ya que presentan la emoción como un fenómeno emergente o progresivo.

El hecho de que el Nsent *amour* aparezca con mayor frecuencia como COD subraya su importancia como un sentimiento sobre el cual los personajes (Nhum0) actúan. Esta perspectiva nos ha permitido emitir la hipótesis de que en nuestro corpus el amor se puede interpretar como objeto de deseo o conflicto. Los resultados de nuestro análisis nos indican que el amor, en la mayoría de los textos, es representado como un sentimiento que los personajes experimentan, sufren o buscan. Los Vb que rigen el Nsent *amour* en esta posición, como *éprouver*, *recevoir* o *vivre*, destacan el enfoque propuesto por Nothomb como una emoción que afecta profundamente al ser humano:

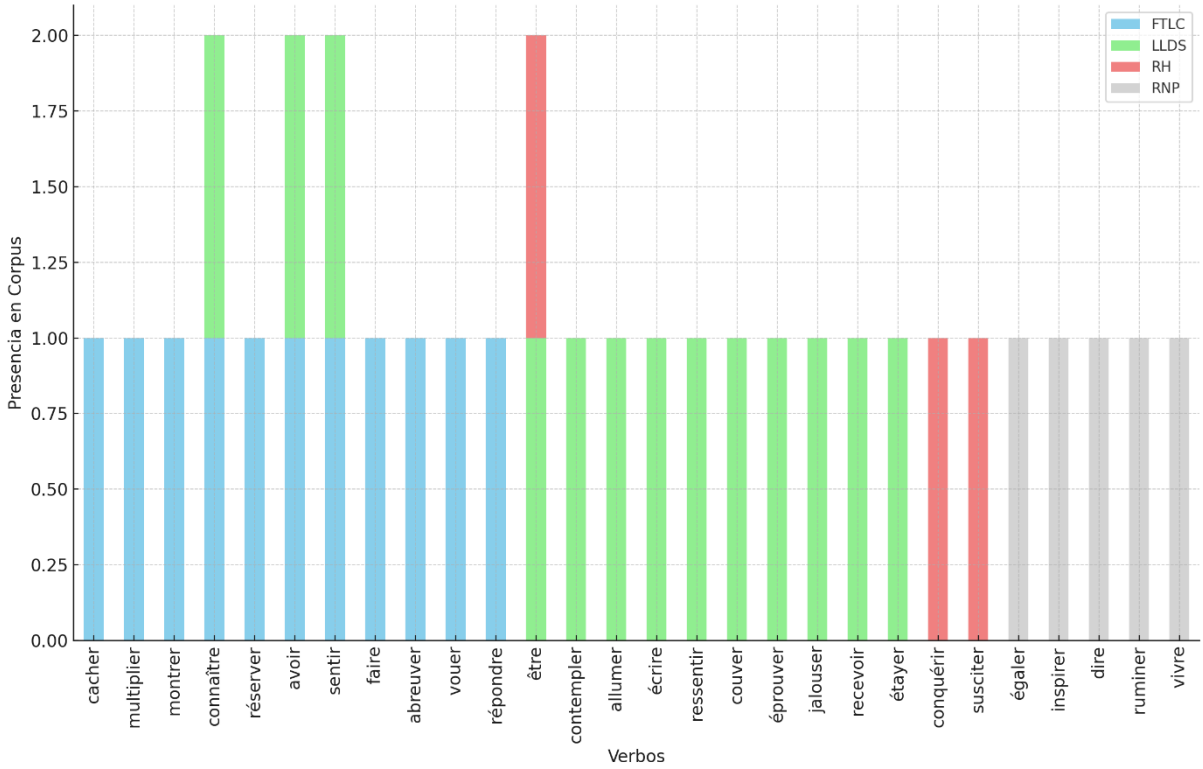


Figura 14. Verbos que rigen el Nsent *amour* COD en las cuatro novelas del corpus

Como podemos observar, en *FTLC* (2017), los Vb tienden a estar relacionados con acciones que se pueden interpretar como más concretas o físicas: *cacher, montrer, abreuver*. Esto nos indica que el amor se presenta como algo más activo, tangible o manipulable en este texto. En *LLDS* (2022), los Vb tienden a relacionarse más con la experiencia interna y la percepción

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

del amor: *éprouver, jalouser, couver*. En este caso, el amor es más abstracto y personal, ligado a emociones internas y a la percepción. En *RNP* (2003) y *RH* (2016), los verbos reflejan una relación más contemplativa o filosófica con el amor: *égaler, inspirer, ruminer*. Esto sugiere que el amor en estas obras tiene una naturaleza más reflexiva o abstracta.

De este modo podemos ver que los Vb que rigen Nsent COD *amour* en *FTLC* (2017) tienden a ser más directos y concretos en su significado, mientras que en *LLDS* (2022) y *RNP* (2003), son más abstractos y reflejan un tratamiento más subjetivo del amor. En *RH* (2016), por ejemplo, Vb como *conquérir* y *susciter* sugieren una visión del amor como un sentimiento que se obtiene o desencadena, lo que apunta a un enfoque más activo o externo de éste.

Por otro lado, la perspectiva pasiva del amor nos permite ver en nuestro corpus que el amor no es solo una emoción interna, sino que se presenta como un objeto externo que incide en las acciones de los personajes. Esto nos ha llevado observar los patrones semánticos de los Vb que rigen el Nsent COD *amour* para comprobar nuestra hipótesis de que la intención de Nothomb es indicar que el amor, aunque es un sentimiento deseado o buscado por los personajes, también puede ser motivo de sufrimiento, conflicto o reflexión profunda. A modo de ejemplo, en *FTLC* (2017) y *LLDS* (2022), en las que esta posición es especialmente fuerte, el amor está relacionado con situaciones narrativas en las que los personajes se enfrentan a dilemas o transformaciones por medio del amor que experimentan o sobre el que actúan, lo que los vincula a tramas de búsqueda, pérdida o conquista del amor.

La figura 15 representa el agrupamiento de los Vb en las cuatro novelas estudiadas según los patrones semánticos:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

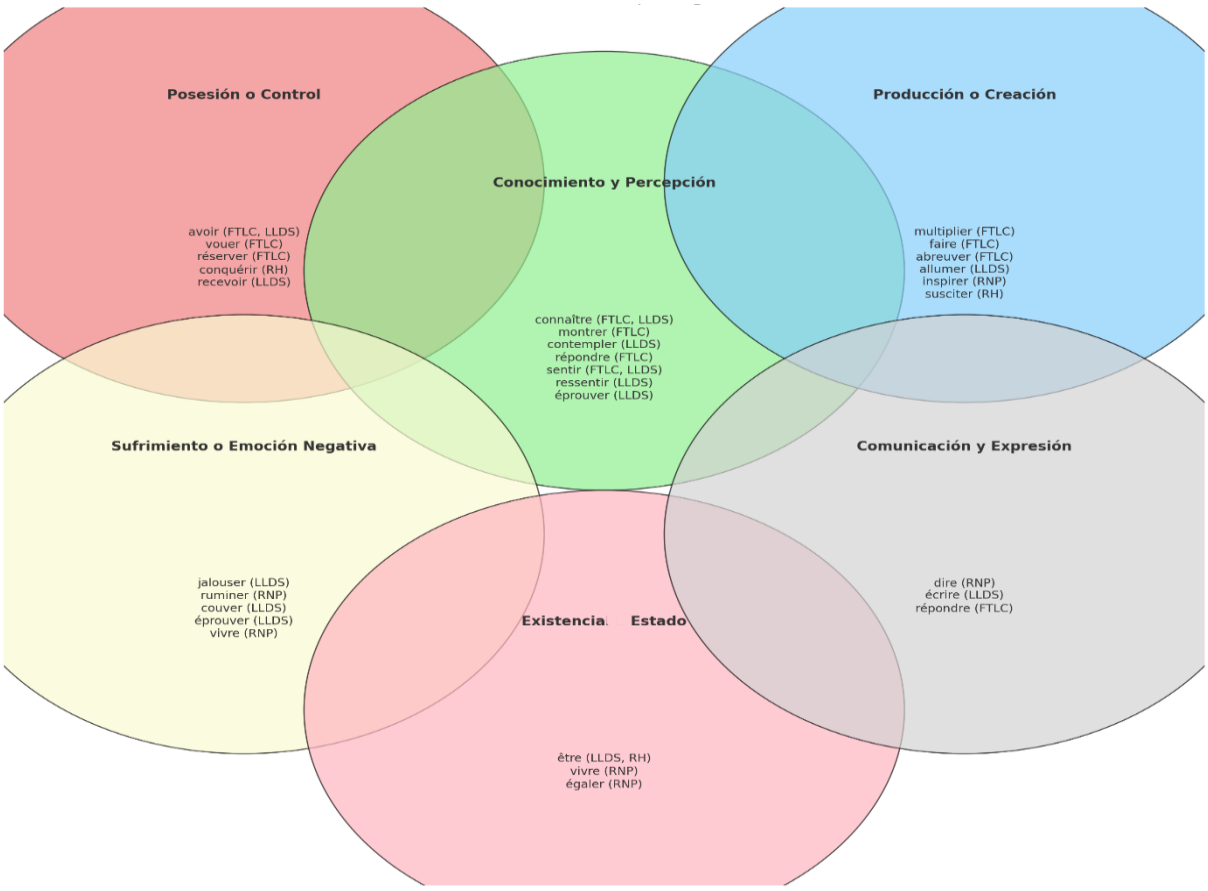


Figura 15. Patrones semánticos de los verbos que rigen el Nsent COD *amour* en el corpus

Este análisis presenta cada grupo de verbos desde diferentes perspectivas, incluyendo la intensidad emocional, la introspección que generan y el rol del amor en la estructura narrativa.

El primer patrón semántico, *Posesión o Control*, incluye los Vb: *avoir*, *vouer*, *réserver*, *conquérir*, *recevoir*. Este grupo de Vb muestra que el amor es visto como algo tangible que puede ser adquirido, poseído y controlado. Vb como *avoir* y *réserver* refuerzan la idea de que los personajes consideran el amor como un objeto que puede ser mantenido o guardado exclusivamente para ellos. El verbo *conquérir* introduce una dinámica de lucha y desafío, lo que confirma nuestra hipótesis de que el amor no solo es deseado, sino que también implica esfuerzo y, en muchos casos, enfrentamiento. La conquista del amor puede implicar obstáculos, lo que abre la puerta a un potencial sufrimiento. Si el objetivo no se alcanza, esto puede generar frustración, tensión e incluso angustia cuando los personajes no logran obtener

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

o retener ese amor deseado. Además, verbos como *vouer* implican un compromiso profundo con el amor, que, a menudo, supone un sacrificio. El amor no es solo un objeto de deseo, sino también una carga emocional que puede agotar a los personajes cuando su dedicación no es correspondida o es insuficiente, tal como es el caso de Diane en *FTLC* (2017) o de Tristane en *LLDS* (2022).

En el patrón de *Conocimiento y Percepción* entran los Vb: *connaître*, *montrer*, *contempler*, *sentir*, *ressentir*, *éprouver*, *répondre*. Este conjunto de Vb está centrado en la experiencia interna y en la percepción del amor como algo que se siente y se descubre gracias a la introspección. Verbos como *connaître* y *éprouver* sugieren que los personajes están profundamente involucrados en un proceso de autodescubrimiento y entendimiento del amor. *Sentir* y *ressentir* introducen la noción de que el amor es un sentimiento poderoso, que puede ser experimentado en los niveles físico y emocional. Este tipo de amor va más allá de la posesión, es algo que cambia la percepción del personaje y lo afecta profundamente. Entendemos que la introspección que estos verbos conlleva puede resultar en sufrimiento, ya que el amor en este contexto no siempre es algo feliz o placentero. *Éprouver* en particular, implica un tipo de experiencia que puede ser tanto positiva como negativa, dependiendo de las circunstancias. En este punto, la experiencia del amor puede transformarse en un conflicto interno, al generar dudas, angustia y dolor emocional.

El siguiente patrón, *Producción o Creación*, contiene los Vb: *multiplier*, *faire*, *abreuver*, *allumer*, *inspirer*, *susciter*. La semántica de estos Vb contempla el amor como algo que se puede generar, intensificar o crear. Verbos como *multiplier* y *abreuver* indican que el amor puede expandirse o proliferar, lo que sugiere una abundancia que puede ser tanto positiva como abrumadora. Por otro lado, verbos como *susciter* y *inspirer* sugieren que el amor puede ser desencadenado involuntariamente, a veces sin que los personajes lo deseen. Este tipo de amor puede ser destructivo, ya que no siempre puede ser controlado y puede

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

llevar a emociones no deseadas, conflictos inesperados y a una mayor complejidad en las relaciones interpersonales. El hecho de que el amor pueda ser intensificado también sugiere que los personajes se enfrentan a la posibilidad de verse superados por la intensidad de sus emociones. En este sentido, el amor puede ser una fuerza que sobrepasa la voluntad de los personajes, al generar situaciones en las que el amor se convierte en una carga.

El patrón *Existencia o Estado* está formado por los Vb: *être, vivre, égaler*. Los verbos existenciales muestran que el amor en las obras de Nothomb no es solo una emoción, sino un estado afectivo que influye profundamente en los personajes. *Être* y *vivre* sugieren que el amor está intrínsecamente ligado a la identidad de los personajes, lo que implica que, cuando el amor está en juego, afecta a todos los aspectos de sus vidas. Este tipo de amor, al estar tan profundamente arraigado en el ser de los personajes, puede generar crisis existenciales. El hecho de que el amor sea un estado que se vive constantemente implica que cualquier disrupción en el amor puede llevar a un sufrimiento significativo. En este sentido, el amor no solo es deseado, sino que también es una fuente de conflicto interno.

El último patrón, *Sufrimiento o Emoción negativa*, es el que más directamente confirma la hipótesis de que el amor, aunque constituye un sentimiento anhelado y valorado por los personajes, puede transformarse en una fuente de dolor, enfrentamientos internos y una introspección intensa. Vb como *jalouser* y *ruminer* muestran que el amor no solo es deseado, sino que también es una fuente de emociones negativas y conflictivas. Los celos son una de las manifestaciones más claras del sufrimiento asociado al amor, mientras que la reflexión obsesiva sugiere que los personajes no pueden escapar de los sentimientos de angustia y conflicto.

En nuestro análisis nos hemos planteado si es posible asociar de forma privilegiada el sujeto del Vb que rige el Nsent *amour* en posición de COD con un experimentador, pero esta hipótesis no siempre se ha mostrado válida, sobre todo cuando en la frase el sujeto es

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

impersonal, ya que el sujeto puede desempeñar otros papeles semánticos, en particular el de causa u objeto en las construcciones causales. En la figura 16 observamos el gráfico que muestra la distribución porcentual de los sujetos principales que rigen los Vb relacionados con *amour* en posición de COD. En el gráfico hemos indicado la frecuencia en la que aparecen como sujetos los protagonistas de cada novela. Mediante la comparación de estas frecuencias, hemos identificado los personajes más influyentes en las dinámicas del amor en cada obra, así como el uso de sujetos impersonales (indicados en el gráfico como *n/a*) que sugieren una representación más abstracta del sentimiento.

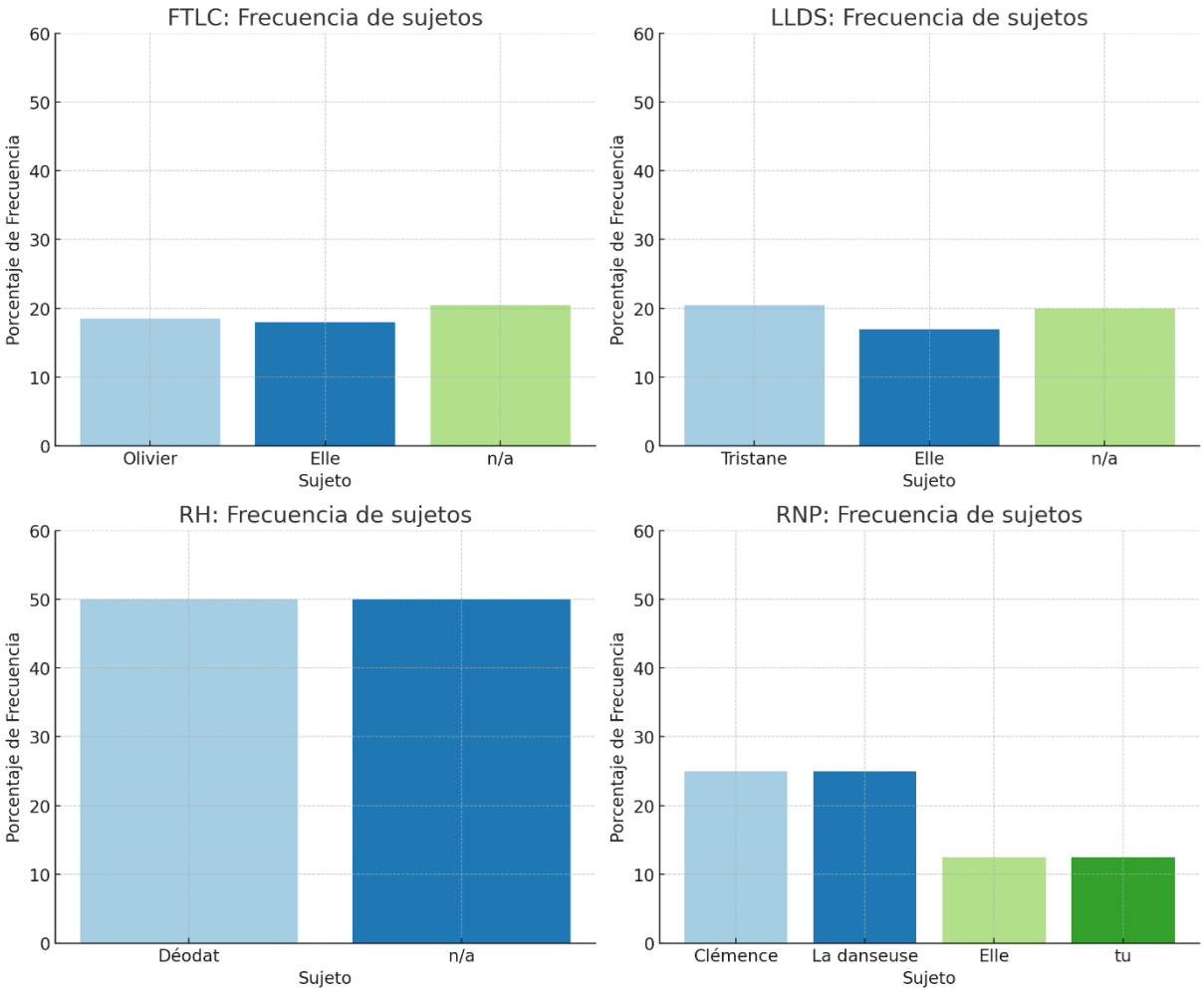


Figura 16. Frecuencia de sujetos para los verbos que rigen el Nsent COD *amour* en el corpus

En *FTLC* (2017) predominan los sujetos individuales específicos, en concreto Olivier (18,5%) y el pronombre personal *elle* (Marie) (18,0%). Los verbos que rige el sujeto Olivier, *multiplier*, *cacher* y *vouer*, sugieren que el personaje está directamente implicado en el

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

desarrollo del sentimiento amoroso que se expresa en sus interacciones personales. *LLDS* (2022) presenta una mayor diversidad de sujetos, aunque Tristane es el sujeto predominante, con un porcentaje considerablemente alto (más del 20%), lo que sugiere que este personaje tiene un papel central en las acciones relacionadas con el Nsent *amour* como COD e indica que muchas de las acciones relacionadas con el amor giran en torno a sus sentimientos o acciones hacia otras personas. Esto pone de relieve que el amor en esta novela está altamente personalizado, Nothomb explora sus efectos emocionales y físicos gracias a este personaje. Los Vb que se asocian con el sujeto Tristane, como *contempler*, *constater* y *couver*, sugieren una introspección del personaje, una mirada de la protagonista hacia el amor, que puede ser tanto reflexiva como protectora. La presencia de *je* y *le garçon* representan una narración que mezcla tanto la primera persona como la tercera, lo que nos sugiere una introspección personal combinada con observaciones de otros personajes en torno al sentimiento del amor. Por el contrario, en *RH* (2016) los sujetos que rigen los Vb para *amour* Nsent COD son menos variados y más abstractos, lo que indica un enfoque más conceptual o una reducción de la cantidad de actores en la narrativa. Déodat es el único sujeto explícito en esta obra, lo que señala que el relato se enfoca fuertemente en este personaje y sus experiencias o acciones relacionadas con el amor. En *RNP* (2003), Clémence y *la danseuse* son los sujetos principales, cada uno ocupa aproximadamente el 25%, lo que sugiere un enfoque en las relaciones interpersonales y las emociones intensas, especialmente vinculadas al amor materno-filial. En cuanto a la presencia bastante alta en todo el corpus del sujeto impersonal (n/a) para los Vb que rigen el Nsent a*mour* en posición de COD, entendemos que la autora recurre a él para una conceptualización más abstracta y universal del amor, lo que implica que el amor no siempre se articula en torno a personajes específicos, sino que puede presentarse como una emoción impersonal o un concepto más amplio. En los textos en los que *n/a* tiene un peso significativo, como en *RH* (2016) y *FTLC* (2017), el amor se muestra

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

como una emoción omnipresente. Se convierte en un recurso narrativo para expresar cómo el amor afecta a todos, pero sin particularizar su origen. De esta forma, el amor se universaliza y se destaca su relevancia en la vida de los personajes sin que dependa de una acción concreta de alguno de ellos. Al utilizar una formulación impersonal, las obras parecen proponer que el amor puede ser experimentado internamente sin que haya una interacción directa o un sujeto claro que lo exprese. En muchas frases, el Vb vinculado a *amour* COD se relaciona con sensaciones internas o estados de ánimo que no necesitan ser manifestados externamente con respecto a otro personaje. Esto sugiere que el amor puede ser una experiencia personal que se vive de manera interna, sin ser exteriorizada.

Estos resultados del análisis de Nsent *amour* en posición de COD nos hizo comprobar si los Nsent causados, como *jalousie* y *haine*, siguen el mismo patrón en cuanto a la relación con el sujeto y el verbo que lo rige, con la expectativa de que éstos podrían destacar el sujeto que experimenta el sentimiento.

Recordamos que los celos, tal como hemos mostrado en la figura 11, al estar fuertemente vinculados con relaciones interpersonales, parecen ocupar un lugar destacado en las funciones en las que se manifiesta la interacción humana directa, como en la función de COD y, en menor medida, en la función de Nsent0.

En la figura 17 podemos observar que, en la mayoría de las frases analizadas, el Nsent *jalousie* denota el objeto afectivo sobre el cual recae el verbo principal, pero, al igual que en el caso del Nsent *amour*, no se pone en evidencia el sujeto que lo provoca.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

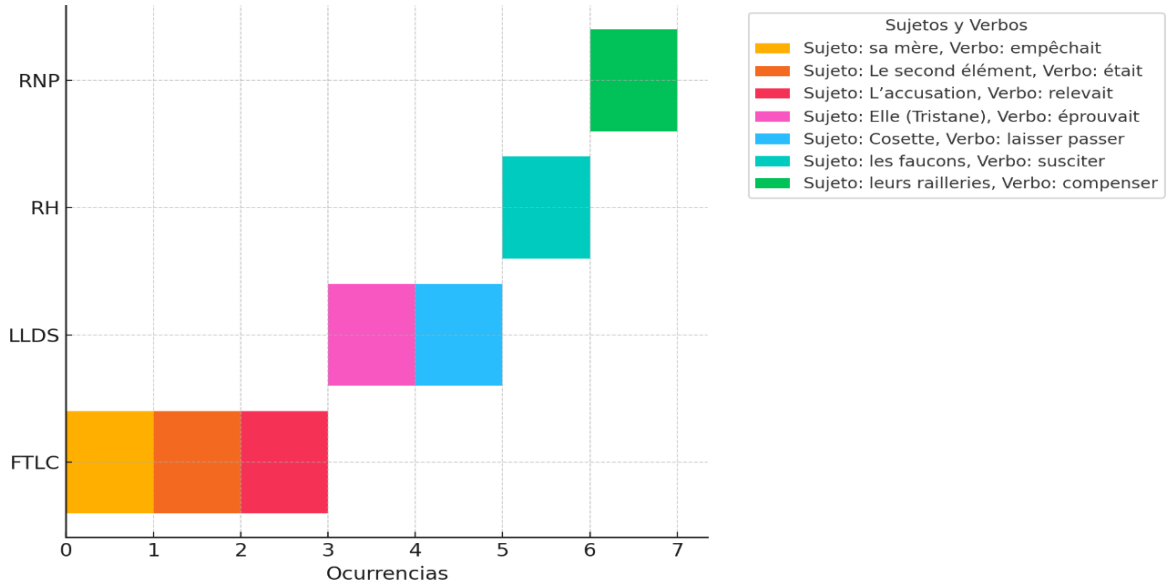


Figura 17. Sujetos y verbos que rigen el Nsent *jalousie* en posición de COD en el corpus

Nos llaman la atención las frases en las que Nothomb realiza una alianza entre el Nsent *amour* y *jalousie*, en ellas, *jalousie* no se presenta como un posible antónimo, sino que, en unión con el Vb que lo rige en su posición de COD, adquiere un aspecto causativo: "Ce qui empêchait sa mère de lui montrer son amour, c'était la jalousie" (*FTLC*, 2017: 34). Sintácticamente, el Vb *empêcher* coloca a Nsent *jalousie* como un elemento inhibidor. En este caso, Nsent *jalousie* no es un sentimiento interno activo, sino un impedimento pasivo aunque poderoso, subordinado al sujeto *sa mère*, quien es incapaz de superar esa barrera emocional. En otro ejemplo, en el que el experimentador es directamente nombrado y tendría que ser la causa que provoca el sentimiento de celos, la negación del Vb que acompaña al Nsent COD elimina la existencia de este sentimiento: "Elle n'éprouvait aucune jalousie pour celles qui racontaient leurs romances" (*LLDS*, 2022: 109). El Vb *éprouver* enfatiza el acto de sentir, lo que implica que *jalousie*, un sentimiento que normalmente es activo, aquí se niega. La negación total de *jalousie* refleja una autoafirmación de independencia emocional por parte del sujeto, Tristane, lo cual redefine su relación con la envidia o la inseguridad como componentes de los celos. La frase que confirma el aspecto puntual del sentimiento de los celos en el texto de *LLDS* (2022) es pronunciada por Cosette: "Si tu laisses passer la jalousie sans la retenir, elle s'en ira" (p. 140). La construcción verbal *laisser passer* establece

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

una dinámica en la que los celos se minimizan. En términos de interpretación de la combinación del Vb +Nsent COD, *jalousie* no es algo que define al sujeto Nhum, sino una emoción pasajera que puede perder su fuerza y desaparecer. Esta actitud hacia los celos es particularmente interesante en su relación con el poder que tiene el sujeto sobre sus propias emociones. El Vb que sugiere que el Nsent COD *jalousie* puede ser un sentimiento causado por factores, externos o internos, es *susciter*: "Il ne fallait pas […] susciter la jalousie des faucons" (*RH*, 2016: 37). El uso del COI "faucons", que representan una metáfora del poder o de las figuras superiores en conflicto, caracteriza el Nsent como una emoción reactiva, sin un sujeto explícito.

Sobre la base de lo analizado, consideramos que el sujeto psicológico es el elemento central en la representación de los estados emocionales en los que el Nsent actúa como COD (y también en el caso de COI). Este sujeto es la entidad que alberga la emoción, siendo el foco desde el cual se experimentan y manifiestan los sentimientos. En nuestro corpus hemos notado que este sujeto psicológico no suele estar presente. En las novelas analizadas, Nothomb plantea la posibilidad de que el odio, los celos y el amor se presenten como un Nsent que no está causado por nada, sino que se dirige a un objeto. No se trata de lo que el sujeto psicológico ama, odia o de lo que tiene celos, sino hacia quién experimenta esos sentimientos.

#### 5.1.3.3 Sustantivo de sentimiento con función de complemento indirecto (Nsent COI)

En lo que respecto el Nsent en posición de COI, *amour* tiene una presencia importante en *FTLC* (31,03%) y *RNP* (30,77%). Esto indica que, en estas obras, el amor se presenta como un sentimiento que no solo afecta directamente a los personajes, sino que actúa también en función de otros sujetos o circunstancias. En este caso, el amor podría estar implicado en relaciones triangulares, en dinámicas sociales más complejas o en situaciones

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en las que el amor no es la emoción principal, pero influye significativamente en los eventos. El Nsent COI *amour* sugiere que este sentimiento puede funcionar en la narración como un vínculo que conecta a los personajes entre sí. Vb como *donner*, *offrir* o *faire* podrían estar asociados con el amor en esas posiciones, lo que sugiere una interrogación sobre cómo se comparte el amor, se intercambia o se da entre personajes.

*FTLC* (2017) es el único libro que muestra una considerable frecuencia de Nsent *jalousie* como COI, dado que en esta obra los celos se conceptualizan no solo como objeto directo de acciones, sino también como algo experimentado de forma indirecta o sobre lo que se ejerce una influencia más sutil. Los verbos asociados con esta función: *équivaloir*, *supporter*, *éprouver*, muestran una relación más abstracta entre el verbo y el sentimiento, un cierto alejamiento psicológico, con lo que se pone de relieve la complejidad del afecto en esta novela. La ausencia de *jalousie* como COI en *LLDS* (2022), *RH* (2016) y *RNP* (2003) refuerza la idea de que, en estas obras, los celos se presentan con menos frecuencia como una entidad mediada indirectamente por una acción. Esto se explica por el tema predominante en cada uno de estos textos por lo que se refiere a las relaciones entre los personajes: amor de pareja idealizado entre Nora y Florent o el amor fraternal entre Tristane y Laetitia en *LLDS* (2022); amor materno-filial entre Énide y su hijo Déodat en *RH* (2016) o amor filial entre Plectrude hacia su madre Clémence *RNP* (2003).

### 5.1.4 Los verbos de sentimiento (Vbsent)

Los verbos de sentimiento *aimer, jalouser* o *haïr* constituyen por sí solos el predicado semántico y sintáctico de la frase.

**§ *aimer***

"Les gens ne m'aiment pas automatiquement. Les gens m'aiment si je vais les chercher" (*LLDS*, 2022: 73-74).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En nuestro trabajo nos limitamos al estudio del Vb *aimer* en su acepción de amar Nhum. En su sentido absoluto, el verbo *aimer* evoca sus cuasi-sinónimos en el lenguaje estándar: *adorer, chérir, être amoureux, avoir quelqu'un dans la peau, porter dans son cœur, raffoler*. Estos verbos y expresiones exigen diversos complementos y aluden al sentimiento amoroso en diferentes grados. La acción de amar puede dirigirse a un sustantivo humano (Nhum) o a un sustantivo que no pertenece a la clase humana (N-hum), aunque la naturaleza del sentimiento en este último caso se manifiesta de manera distinta. A modo de ejemplo aportamos el gráfico de los sujetos que rigen el Vbsent *aimer* y los COD a los que se vincula:

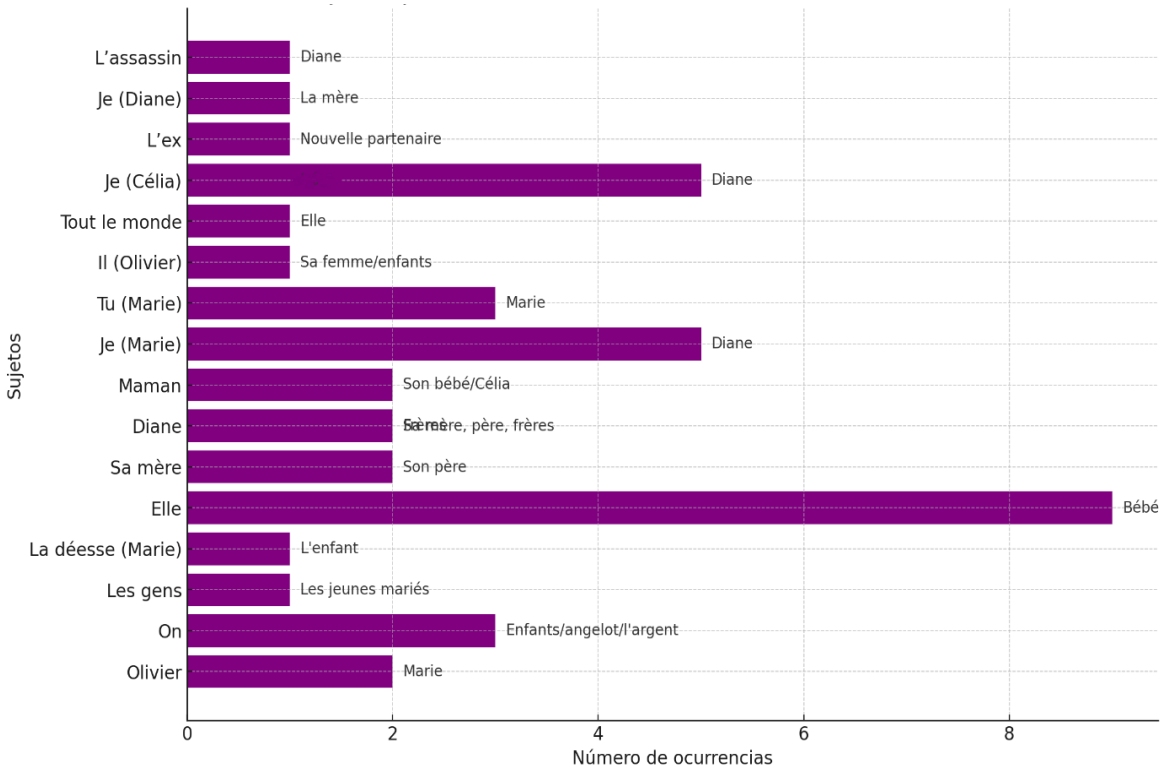


Figura 18. Sujetos y COD que rigen el Vbsent *aimer* en *FTLC*

Observamos una alta frecuencia de sujetos en relación con el Vbsent *aimer* en el texto, lo que puede explicarse por varias razones, tanto desde una perspectiva lingüística como semántica. *Aimer*, por su definición, implica un estado afectivo o psicológico. Al expresar amor, afecto o deseo, el Vb siempre implica una dimensión emocional y subjetiva. En este sentido, el sujeto que lo rige es frecuentemente una persona o entidad capaz de experimentar sentimientos, que en este trabajo nombramos sujeto psicológico. En las frases analizadas,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

muchos de los sujetos del Vb *aimer* están involucrados en procesos de autoanálisis o en relaciones emocionales complejas. Por ejemplo, personajes como Diane en *FTLC* (2017) o Tristane en *LLDS* (2022) son sujetos que realizan una introspección, analizan sus relaciones y su lugar en el mundo a través del filtro de sus emociones, en este caso, el amor. El uso reiterado del pronombre *je* como sujeto refleja la preponderancia de una perspectiva personal, con la cual el lector se introduce en el mundo psicológico de los personajes. Este estilo narrativo, que prioriza el yo y la introspección, favorece la aparición de sujetos psicológicos, pues la acción del Vb *aimer* está intrínsecamente ligada a cómo los personajes perciben y procesan sus sentimientos. Podemos afirmar que, en nuestro corpus, el Vb *aimer* no solo expresa el amor de manera sencilla, sino que también está implicado en conflictos internos. Los personajes, a menudo, luchan con sentimientos contradictorios o complejos — amor por la madre (Diane en *FTLC*, 2017) o por ambos padres (Tristane en *LLDS*, 2022), amor no correspondido (Plectrude en *RNP*, 2003), amor secreto (Déodat o Trémière en *RH*, 2016), lo que convierte el verbo en una expresión de dilemas psicológicos profundos. Este tipo de uso refuerza la centralidad de los sujetos psicológicos, ya que el amor no es solo una acción externa, dirigida hacia otros, sino una experiencia que se procesa internamente.

#### 5.1.4.1 Verbo de sentimiento a*imer* + complemento directo (COD) / indirecto (COI)

En el gráfico de la figura 18 podemos observar que el Vbsent *aimer* rige una amplia variedad de COD, que reflejan tanto personas concretas (madre, padre, bebés, pareja), como elementos más abstractos o colectivos (como los hijos, la familia, etc.). Estos CODs definen a los personajes y sus relaciones, y también revelan cómo el amor es experimentado y distribuido por los sujetos.

El Vbsent *aimer* puede construirse tanto con un COD como con un COI, y su significado tiende a modificarse según el contexto: *aimer faire quelque chose* suele expresar

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

una predilección, un deseo o una voluntad, mientras que, en tiempo condicional, como en *j'aimerais aimer*, denota un anhelo. En construcciones indirectas como *aimer à* o *aimer de*, el Vb refleja una elección o preferencia más que un sentimiento, y se acercan al significado de *aimer bien* o *aimer beaucoup*. En estas últimas expresiones, el adverbio, aunque está connotado positivamente, reduce el valor semántico del verbo y lo transforma en un sinónimo de *préférer, apprécier, trouver bon, beau, précieux, agréable*. Este uso puede aplicarse tanto a Nhum como N-hum y es similar en significado a expresiones como *aimer la bonne vie* o *aimer la danse*, en las que el VB *aimer* pierde los valores referidos al sentimiento o pasión amorosa.

#### 5.1.4.2 Verbo de sentimiento a*imer* + adverbio (Adv)

Debemos poner de relieve que hemos delimitado nuestro estudio de los adverbios exclusivamente a las construcciones que hacen referencia a estados emocionales o sentimientos, y hemos centrado nuestro análisis en el modo en que los adverbios afectan la interpretación de los sentimientos en el discurso, por lo que no abordamos su uso en otros contextos. La razón para esta delimitación es garantizar un análisis más preciso y centrado en el campo semántico de las emociones, y evitar así la ampliación del estudio a usos sintácticos más generales que podrían desviar el foco de nuestra investigación.

Los adverbios que acompañan el Vbsent *aimer* en el corpus cumplen la función de modificar, intensificar o matizar la acción de amar, con lo que proporcionan información adicional sobre cómo o en qué grado se expresa el afecto:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

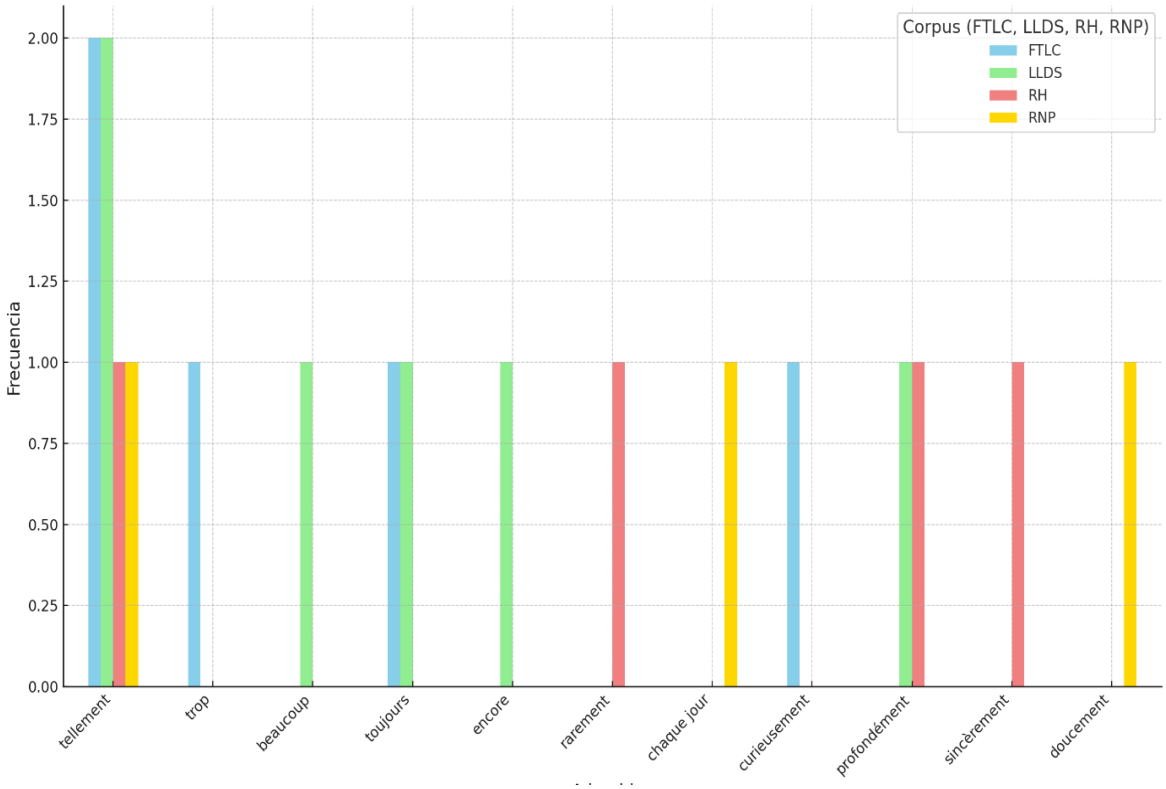


Figura 19. Adverbios que acompañan el Vbsent *aimer* en el corpus

Los adverbios de intensidad (Advint) son los más comunes en nuestro corpus y tienen como objetivo intensificar el Vbsent *aimer*, al enfatizar el grado del afecto. Estos Advint son especialmente frecuentes en situaciones en las que el *locus* psicológico quiere expresar la profundidad de su amor o reforzar la emoción que siente hacia el objeto, Nhum. Los Advint + Vbsent *aimer* pueden aparecer tanto en construcciones absolutas como relativas.

En la frase "Je t'aime tellement" (*FTLC,* 2017: 63), el Adv *tellement* intensifica la expresión del amor, con lo que muestra que es un sentimiento muy profundo. Este adverbio aparece en frases en las que los personajes expresan la grandeza o la abrumadora fuerza de su afecto. El uso de *tellement* en varios textos de nuestro corpus (*FTLC*, *LLDS*, *RH*) sugiere que es uno de los adverbios preferidos de Nothomb para expresar la magnitud del amor, dado que en las cuatro novelas aparece solamente como intensificador de un estado emocional. Si bien es cierto que *tellement* puede introducir proposiciones consecutivas, nuestra investigación no considera esta estructura, ya que nuestro objetivo es explorar su función en la descripción de emociones, en las que típicamente se emplea para reforzar la intensidad de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

un estado afectivo sin necesariamente llevar a una consecuencia explícita. Sin embargo, reconocemos que una exploración futura sobre la frecuencia y función de *tellement* en construcciones consecutivas podría enriquecer la comprensión global de su papel en la expresión de estados emocionales.

Por su parte, el Advint *trop* nos indica un grado de amor exagerado o desbordante, lo que suele implicar que el amor es tan intenso que supera los límites de la razón, más si como en el ejemplo, existe una repetición: "Je l'aime trop, trop […]" (*FTLC,* 2017: 94), con lo que se refuerza la idea de la naturaleza desmesurada del sentimiento amoroso que el Nhum0 (Célia) siente por el objeto Nhum en posición de COD (Suzanne, la hija de Célia).

Otro conjunto de adverbios en el corpus está relacionado con la cantidad o frecuencia del amor, dado que subrayan la consistencia o recurrencia del afecto, o bien cómo de importante es para el sujeto. El adverbio de cantidad (en adelante Advquant) *beaucoup* suaviza ligeramente la intensidad del amor, sugiriendo un afecto profundo, pero que no llega al extremo. El adverbio temporal *toujours* indica la continuidad del amor, sugiere que este sentimiento es permanente, que no ha cambiado con el tiempo. Este tipo de Adv subraya la estabilidad emocional o el amor duradero, lo que se hace eco de la importancia psicológica de la permanencia de las relaciones afectivas: "Tatie, tu m'as aimée toujours ?" (*LLDS,* 2022: 73). La colocación del Adv *toujours* al final de la oración resulta inusual desde un punto de vista gramatical, ya que en francés estándar la estructura más común sería "Tatie, tu m'as toujours aimée ?" Consideramos que Nothomb recurre a este desplazamiento del adverbio al final para destacar las inquietudes internas de Tristane, haciendo visible su búsqueda de confirmación afectiva. De este modo, el desplazamiento del adverbio puede tener una explicación de carácter psicológico, emocional y estilístico. La posición final otorga un peso emocional significativo, al convertir el adverbio en el punto culminante de la pregunta, como si el personaje dudara o temiera que el amor haya dejado de existir en algún momento. Este

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

desplazamiento sugiere que la preocupación central no es tanto el acto de amar, sino su persistencia en el tiempo. Por otro lado, desde una perspectiva psicológica, la inversión del orden sintáctico puede reflejar un estado de inseguridad afectiva, en el cual la protagonista está tratando de confirmar una certeza emocional de manera indirecta o dubitativa. La pregunta no solo busca una respuesta, sino que también evidencia una posible sensación de fragilidad emocional o de necesidad de validación, lo que se traduce en una construcción más espontánea e informal. Al ubicar *toujours* al final, Nothomb nos habla del estado emocional de Tristane, quien parece hacer una retrospección emocional al cuestionar no solo el pasado, sino también su percepción del mismo.

"Elle ne l'aima pas plus que ses deux enfants : elle l'aima différemment" (RNP, 2003: 25). El Advquant *plus* en una construcción comparativa refuerza en este contexto la idea de que el amor es un elemento fundamental en la vida de quien lo experimenta. Sugiere una jerarquía emocional en la que el amor se sitúa por encima de todo lo demás. El adverbio de modo *différemment* completa el sentido de la primera parte de la frase, con lo que se señala la jerarquía emocional, independientemente de la cantidad, lo que muestra la variedad sentimental. Como es lógico, los Advmodo modifican el Vbsent *aimer* para indicar cómo se experimenta el amor en términos de actitud del *locus* psicológico. Los Advmodo subrayan las emociones o las circunstancias específicas en las que se expresa el sentimiento. A menudo, añaden matices que van más allá del simple hecho de amar e indican si el amor es platónico, compulsivo o apasionado. En la frase "Elle m'aime d'une curieuse façon" (*FTLC*, 2017: 41), la construcción adverbial modal "d'une curieuse façon" hace referencia a que un amor es extraño o poco convencional. Este tipo de Advmodo sugiere que, aunque el amor existe, su manifestación no es la que se esperaría en una relación típica, sobre todo cuando se trata del amor de una madre (Marie) hacia su hija (Diane). Por el contrario, el Adv *profondément* expresa de forma directa un amor intenso y emocionalmente profundo,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

subraya que este sentimiento no es solamente una proyección del deseo de ser amado/a, sino que está enraizado en el personaje: “Cette femme (Bobette) était sidérée d'admiration pour cette fillette qui l'aimait profondément” (*LLDS*, 2022: 103). Esto sugiere una conexión emocional fuerte entre el *locus* psicológico y el objeto hacia el cual se dirige el sentimiento. El Adv *sincèrement* que encontramos en *RH* (2016) se utiliza para enfatizar la honestidad en los sentimientos, lo que refuerza la integridad de la relación amorosa.

El análisis de los adverbios que acompañan al Vbsent *aimer* en nuestro corpus revela interesantes matices sobre cómo se expresan las relaciones afectivas mediante el lenguaje. Observamos cómo, al ser utilizados en el discurso del narrador, estos adverbios destacan tanto la pasividad del sujeto como la descripción de estados emocionales internos, vinculados a la subjetividad del sujeto, y externos, relacionados con su manifestación observable en el entorno. Esta distinción es clave para comprender cómo el lenguaje articula las experiencias afectivas, al reflejar tanto la dimensión introspectiva como la evidencia externa del amor. Esta relación entre Adv y Vbsent también permite apreciar el modo en que los personajes articulan sus emociones, al reflejar dinámicas de intensidad, frecuencia y forma de amar. La prevalencia de los Adv *tellement, profondément, sincèrement* destaca cómo, a menudo, el *locus* psicológico está más centrado en su estado afectivo interno que en realizar una acción concreta hacia el objeto de su amor. Estos adverbios no remiten a hechos observables desde el exterior, sino a la manera en que el sujeto experimenta el sentimiento en su interior. Esto se alinea con la idea de que la construcción Vbsent + Adv transmite el estado de manera más subjetiva, pues presenta el amor como una experiencia emocional más que como una interacción externa observable. Por otro lado, los Adv como *toujours, chaque jour o rarement*, relacionados con la temporalidad, ayudan exteriorizar el sentimiento, es decir, el estado de amor se describe en función de cómo se manifiesta externamente, de forma observable o medible.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

### 5.1.4.3 Los tiempos verbales del Vbsent *aimer*

En cuanto a los tiempos verbales que se utilizan para Vbsent *aimer* en nuestro corpus, el presente de indicativo y el imperfecto de indicativo son los tiempos a los que se da preferencia, tal como se puede ver en la figura 20:

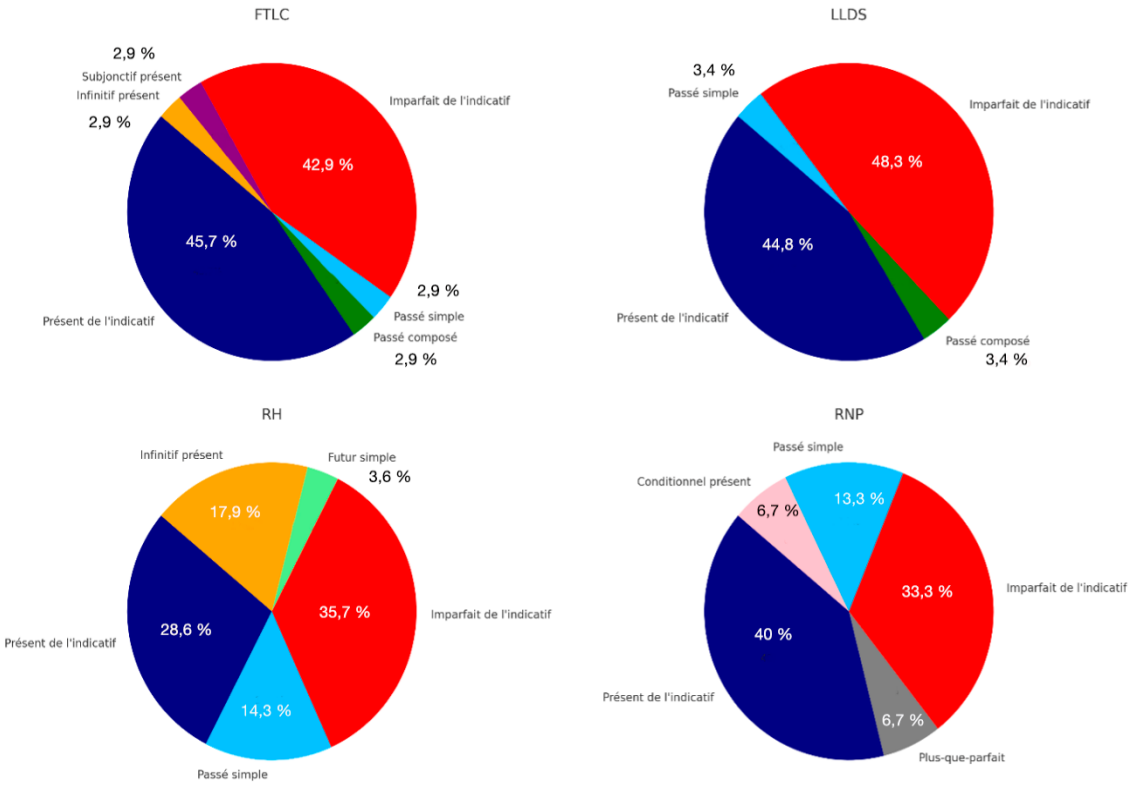


Figura 20. Tiempos verbales del Vbsent *aimer* en el corpus

Los datos recogidos en los gráficos revelan la diversidad de enfoques narrativos en la expresión del amor, y también cómo utiliza Nothomb los tiempos verbales para construir diferentes percepciones de la temporalidad, el sentimiento y las relaciones humanas en cada una de sus novelas. El análisis de la distribución de los tiempos verbales empleados con el Vbsent *aimer* en el corpus estudiado evidencia una clara diferenciación entre su uso en el discurso narrativo (incluyendo el discurso indirecto) y el discurso directo, lo que sugiere distintas estrategias discursivas y temporales en la representación del sentimiento amoroso.

El uso del presente del indicativo del Vb *aimer* da inmediatez y vivacidad a la experiencia del amor. Hemos detectado que en *FTLC* (2017) el presente de indicativo solo

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aparece en el discurso directo, con un total de 16 ocurrencias, lo que indica que el amor es expresado en tiempo real, en situaciones de comunicación directa e inmediata:

| **Tiempos verbales** | **Discurso Narrativo Discurso Indirecto** | **Discurso Directo** |
|---|---|---|
| **Présent** | No utilizado | 16 ocurrencias |
| **Imparfait** | 11 ocurrencias | 4 ocurrencias |
| **Passé simple** | 1 ocurrencia | No utilizado |
| **Passé composé** | No utilizado | 1 ocurrencia |
| **Subjonctif présent** | 1 ocurrencia | No utilizado |
| **Infinitif présent** | No utilizado | 1 ocurrencia |

Tabla 8. Tiempos verbales para el Vbsent *aimer* según el tipo de discurso en la novela *FTLC* (2017)

El hecho de que el presente de indicativo solo se utilice en el discurso directo refleja que los personajes experimentan el amor como un sentimiento actual y tangible, caracterizado por la inmediatez y la acción. En estos casos, el amor no es un concepto abstracto o distante, sino una realidad vivida en el momento presente, que se manifiesta mediante diálogos y monólogos internos. Por ejemplo, en la novela *FTLC* (2017), Olivier expresa su amor utilizando el presente en sus intervenciones directas, lo que subraya su implicación emocional en el momento actual de la historia. Además, la protagonista Diane emplea el presente en su diálogo, que no está dirigido a su madre, lo que indica una reflexión introspectiva sobre el amor y su deseo de ser amada en el instante en que expresa sus pensamientos. La recurrencia del presente en el discurso directo sugiere que los personajes que lo emplean viven su afecto con urgencia emocional, reforzando la percepción de que el amor es algo activo, inmediato y mutable. El imperfecto de indicativo es predominante en el discurso narrativo, con 11 ocurrencias, en contraste con las 4 ocurrencias en el discurso directo, lo que sugiere una tendencia a la evocación de recuerdos o la descripción de estados pasados en la narración. Este tiempo verbal es característico de la descripción de situaciones pasadas, estados continuos y contextos en los que el amor se representa como una emoción

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de larga duración o en evolución. El uso del imperfecto en el discurso narrativo sugiere que el amor es descrito retrospectivamente, a menudo en relación con el desarrollo de los personajes o la progresión de la historia. En estos casos, el amor no es una emoción inmediata, sino una condición recordada o contextualizada, como cuando se describe la relación de Marie con su familia o las percepciones de Diane sobre el pasado. El contraste entre el uso del presente en el discurso directo y el imperfecto en la narración refleja la diferencia entre vivir el amor en el momento y rememorarlo como una parte del pasado. La preeminencia del presente y el imperfecto de indicativo indica la adopción de un modo de concebir la historia y el relato en el que el amor es una fuerza tanto actual como cargada de historia personal. Es decir, los personajes viven el amor como una experiencia continua y también como una experiencia que está profundamente arraigada en eventos que ya han sucedido y que tienen un eco en el presente. El pretérito perfecto simple (*passé simple*), que expresa acciones puntuales y concluidas, se encuentra exclusivamente en el discurso narrativo. El presente de subjuntivo y el infinitivo simple, asociados a la subjetividad y la intemporalidad, tienen una presencia limitada y solo aparecen en el discurso narrativo. Del pretérito perfecto compuesto (*passé composé*), más próximo al presente, encontramos 1 sola ocurrencia, en uno de los monólogos interiores de la protagonista, el *locus* psicológico, que utiliza el discurso directo unilateralmente para dirigirse a otro personaje, objeto de sus sentimientos:

> Une seule fois, tu m'as aimée, et j'ai su qu'il n'y avait rien de meilleur en ce monde. Je pensais que ce qui t'empêchait de me manifester ton amour, c'était que je sois une fille. Or, à present, sous mes yeux, l'être que tu arroses de l'amour le plus profond que tu aies jamais manifesté, c'est une fille. Mon explication de l'univers s'écroule. Et je comprends que, tout simplement, tu m'aimes à peine, tu m'aimes si peu que tu ne penses même pas à dissimuler

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> un rien ta passion folle pour ce bébé. La vérité, maman, c'est que s'il est une vertu qui te manque, c'est le tact ! (*FTLC*, 2017: 51).

Este tipo de discurso parece ser una forma híbrida que no encaja completamente en las categorías convencionales del monólogo interior ni del discurso directo tradicional. Lo hemos denominado discurso directo no dirigido, en el que existe un emisor, pero el receptor efectivo no existe, es un receptor virtual, aunque exista en la realidad del relato. Desde el punto de vista psicológico, el discurso directo no dirigido puede existir en nuestra mente y refleja miedos, autocensura y deseos que no se expresan abiertamente. Es una representación del diálogo interno en el que se proyectan sentimientos y pensamientos hacia otra persona sin el acto comunicativo real. Este tipo de discurso captura la complejidad de la psique humana, pues a menudo dialogamos con los demás en nuestra mente y expresamos cosas que no nos atrevemos a decir en voz alta. En los textos literarios permite una exploración más profunda de la psicología del personaje, revelando miedos, deseos, frustraciones, arrepentimientos, entre muchos otros sentimientos que, de otro modo, permanecerían ocultos.

Desde nuestro punto de vista, el uso del discurso directo no dirigido se podría considerar como una característica principal de la escritura de Nothomb. Desafía, así, las estructuras narrativas tradicionales, al ofrecer una forma innovadora de presentar el monólogo interior y el diálogo, que responde al deseo de la autora de reflejar la realidad psíquica fuera de los patrones de los discursos literarios normativos; también enriquece el tema de la comunicación y la incomunicación, pues muestra cómo los personajes lidian con sus pensamientos y emociones internamente. Este discurso permite explorar el mundo interno del personaje de una manera más profunda y proporciona un reflejo más preciso de la realidad psíquica humana, en la que el diálogo interno y la autocensura son cruciales.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El análisis de los tiempos verbales utilizados con el Vbsent *aimer* en la novela *LLDS* (2022) evidencia una distribución similar a la observada en *FTLC* (2017), con una predominancia del presente de indicativo y del imperfecto de indicativo, aunque con algunas diferencias en su uso en función del tipo de discurso:

| **Tiempos verbales** | **Discurso Narrativo Discurso Indirecto** | **Discurso Directo** |
|---|---|---|
| **Présent** | 1 | 13 ocurrencias |
| **Imparfait** | 12 ocurrencias | 1 ocurrencia |
| **Passé simple** | 1 ocurrencia | No utilizado |
| **Passé composé** | No utilizado | 1 ocurrencia |

Tabla 9. Tiempos verbales para el Vbsent *aimer* según el tipo de discurso en la novela *LLDS* (2022)

El presente de indicativo tiene 13 ocurrencias en el discurso directo, lo que reafirma su función de expresar emociones y sentimientos en tiempo real. Sin embargo, aparece una única vez en el discurso narrativo, lo que representa una diferencia con respecto a *FTLC* (2017), obra en la que no se emplea en la narración. Es un caso aislado en el discurso narrativo para todo nuestro corpus: "Aucun spectacle ne réjouit tant que le sommeil de qui l'on aime" (*LLDS*, 2022: 57). Este uso del presente en la narración tiene una función gnómica o generalizadora, es decir, expresa una verdad universal sobre el amor. En este contexto, el presente trasciende el momento específico de la acción para convertirse en una reflexión de la autora y subraya que el amor es una constante en la experiencia humana. El imperfecto de indicativo se utiliza, salvo 1 ocurrencia, en el discurso narrativo (12 ocurrencias), lo que subraya su papel en la construcción de la evocación de estados emocionales duraderos. En el discurso directo, la excepción donde encontramos el Vbsent *aimer* en imperfecto está en la frase introducida por la conjunción *si* "Et si elle ne m'aimait plus jamais ?" (*LLDS*, 2022: 93), en la que Tristane expresa un temor profundo hacia la posible pérdida del amor de su hermana, lo que la conduce hacia un estado de ansiedad. El contexto sugiere una situación hipotética y emocionalmente cargada, en la que Tristane imagina un futuro en el que su

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

relación con Laetitia se vería deteriorada de manera irremediable por el hecho de que su hermana se hubiese enamorado de un chico. La elección del imperfecto en este monólogo interior de Tristane, inherente a la proposición condicional, es un caso excepcional que subraya su carácter introspectivo, y la forma en que sus miedos son proyectados hacia el futuro, pues es algo que podría ocurrir, una eventualidad posible.

El uso armonioso de ambos tiempos verbales en *LLDS* (2022) hace patente una forma de narrar en la que el amor se vive tanto en el presente como en la evocación de recuerdos pasados. El imperfecto en particular resalta la repetición de la acción del Vbsent *aimer*, lo que podría reflejar una percepción nostálgica del amor o un análisis más reflexivo del sentimiento y responde a algunos de los usos que hemos definido cuando hemos analizado el Nsent a*mour* en diversas posiciones sintácticas.

El equilibrio de los tiempos verbales en *RH* (2016) muestra una unidad entre la acción presente, la reflexión sobre el pasado y una abstracción del amor en su forma más esencial gracias al infinitivo:

| **Tiempos verbales** | **Discurso Narrativo**<br>**Discurso Indirecto** | **Discurso Directo** |
|---|---|---|
| **Présent** | No utilizado | 8 ocurrencias |
| **Imparfait** | 9 ocurrencias | No utilizado |
| **Passé simple** | 4 ocurrencia | No utilizado |
| **Futur simple** | No utilizado | 1 ocurrencia |
| **Infinitif présent** | 1 ocurrencia | No utilizado |

Tabla 10. Tiempos verbales para el Vbsent *aimer* según el tipo de discurso en la novela *RH* (2016)

Nos gustaría destacar el uso del infinitivo simple en *RH* (2016) dado que, en nuestra opinión, Nothomb recurre a esta forma verbal para presentar el acto de amar como un concepto abstracto, lo que sugiere que la autora utiliza este tiempo para reflexionar sobre la idea del amor de manera universal, sin ataduras temporales. De este modo, encontramos en la novela reflexiones filosóficas o comentarios de la narradora sobre el amor que retoman las

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

consideraciones sobre esta cuestión en obras de Balzac, Zola o Tolstoy, como ya hemos señalado más arriba.

Entendemos que la inclusión del infinitivo indica que el amor no siempre se conjuga directamente en términos de acciones pasadas o presentes, sino que, a veces, se presenta como un concepto en sí mismo, desvinculado del tiempo específico. En este sentido, *RH* (2017), al igual que en el caso del Nsen0 a*mour*, explora el amor desde una perspectiva filosófica o idealizada. En cuanto al futuro simple, su única aparición en el discurso directo indica que los personajes también contemplan el amor en términos de futuro, anticipando expectativas o aspiraciones, como es el caso de Déodat: "Quand on le quittait, il pensait : « Un jour, j'aimerai. »" (*RH*, 2016: 109). El futuro del Vbsent *aimer* en la primera persona singular desempeña un papel crucial en la caracterización de Déodat, al destacar su actitud optimista hacia el futuro, que le permite sobrellevar su presente marcado por el rechazo, se convierte, así, en un mecanismo narrativo eficaz para construir su identidad emocional, que muestra su fe en el amor como un elemento definitorio de su vida.

El análisis de los tiempos verbales empleados con el verbo *aimer* en la novela *RNP* (2003) revela una diferencia significativa en comparación con los otros textos analizados, en términos de la intensidad con la que el amor es vivido y recordado. La menor presencia del presente y del imperfecto de indicativo sugiere que el amor no ocupa un lugar central ni en la inmediatez del presente ni como un estado recurrente en el pasado de los personajes:

| **Tiempos verbales** | **Discurso Narrativo Discurso Indirecto** | **Discurso Directo** |
|---|---|---|
| **Présent** | No utilizado | 6 ocurrencias |
| **Imparfait** | 5 ocurrencias | No utilizado |
| **Passé simple** | 2 ocurrencia | No utilizado |
| **Plus-que-parfait** | 1 ocurrencia | No utilizado |
| **Conditionnel présent** | 1 ocurrencia | No utilizado |

Tabla 11. Tiempos verbales para el Vbsent *aimer* según el tipo de discurso en la novela *RNP* (2003)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La presencia exclusiva del presente de indicativo en el discurso directo, con 6 ocurrencias, sugiere que el amor es expresado solo en situaciones de interacción verbal inmediata entre Plectrude y su madre Clémence, sin tener un impacto duradero en la narrativa general de la novela. El hecho de que el presente de indicativo no aparezca en el discurso narrativo indica que en *RNP* (2003) el amor no es una experiencia omnipresente o constantemente vivida, sino un sentimiento momentáneo que solo se expresa en diálogos o en monólogos. De este modo, el amor en la novela parece estar circunscrito a momentos fugaces de afirmación personal, sin que haya una continuidad en su exploración a lo largo de la historia. A diferencia de otras novelas como *FTLC* (2017) o *LLDS* (2022), en las que el presente refleja una vivencia intensa, en *RNP* (2003), su uso limitado sugiere una menor importancia de la emoción en el desarrollo de los personajes. Esta hipótesis está confirmada también por el uso reducido del imperfecto de indicativo en el discurso narrativo, con solo 5 ocurrencias, lo que contribuye a un tono más desapegado, en el que el amor no se percibe como un factor definitorio de la identidad ni de las vivencias de los personajes. Las 2 ocurrencias del pretérito perfecto simple en la narración indican que el amor es presentado como un acontecimiento cerrado, perteneciente a un pasado lejano que ya no tiene influencia en el presente de los personajes. Esto refuerza la idea de que la novela tiene un enfoque más racional y distanciado respecto al amor, a diferencia de otras obras en las que se percibe como un sentimiento persistente y presente. La única aparición del pluscuamperfecto de indicativo en nuestro corpus indica que el amor que tuvo Clémence por su hermana Lucette es tratado como una experiencia pasada, ya resuelta y distante, en el marco de otras experiencias de vida. Al igual que ocurría en *RNP* (2003) con el Nsent *amour*, el Vbsent *aimer* pone de relieve que el amor es un tema menos activo en la acción presente, está más centrado en eventos pasados que han determinado y aún moldean las experiencias de los personajes. Al igual que para el pluscuamperfecto, solamente en *RNP* (2003) identificamos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el uso del condicional presente (1 ocurrencia), en el discurso indirecto: "[…] mais sa mère l'aimerait-elle toujours autant quand elle serait une adolescente boutonneuse ? » (p. 93), lo que refleja situaciones emocionales complejas en las que predomina la inseguridad del sujeto. El hecho de que este tiempo sea tan poco utilizado sugiere que el amor se presenta más como una realidad que como una posibilidad.

En nuestra opinión, los tiempos verbales determinan la comprensión de la temporalidad de los sentimientos, a la vez que moldean la profundidad y el tono de las emociones experimentadas por los personajes. Cada texto presenta una visión del amor, a lo que contribuye, sin duda alguna, la combinación de tiempos verbales.

#### 5.1.4.4 Verbo de sentimiento *aimer* + preposición (Prep) + sustantivo de sentimiento (Nsent)

**§ *aimer d'amour***

"La seule personne qu'elle avait aimée d'amour était sa mère […]" (*RNP*, 2003: 179).

En nuestro corpus, hallamos varias frases en las que aparece la construcción *aimer d'amour*. Según el *TLFi*, esta expresión alude a "la passion de l'amour comme telle. Aimer d'amour"[191] y sugiere una intensificación del Vbsent *aimer*, lo que añade un énfasis particular sobre la naturaleza pasional del afecto que se describe.

El Vb *aimer* tiene su origen en el latín *amare*, que ya poseía un significado amplio, pues abarcaba diversas formas de amor, el romántico, utilizando una expresión que sabemos es anacrónica, el familiar, el divino o el amistoso. A medida que el francés fue evolucionando, el Vb *aimer* adquirió nuevos matices para diferenciar entre los distintos tipos de afecto. La expresión *aimer d'amour* surgió para precisar la naturaleza del amor al que se hace referencia, particularmente para destacar el amor pasional en contraste con otras formas

[191] La pasión del amor en sí misma.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de afecto. Durante la Edad Media, la influencia de la literatura fue fundamental para consolidar esta distinción. En ese contexto, *aimer d'amour* se utilizaba frecuentemente para describir el amor cortés, una forma de amor idealizado, noble y puro, que exaltaba la pasión y el deseo en un marco de devoción y lealtad.

En la actualidad, la expresión *aimer d'amour* puede parecer redundante, pero dentro del léxico de las emociones cumple la función de intensificar el sentimiento y aportar una profundidad que podría perderse con el uso aislado del Vb *aimer*. En el lenguaje contemporáneo, esta fórmula se utiliza frecuentemente para evocar una pasión arrebatadora o un amor incondicional, a menudo con un matiz poético o enfático. Este uso ilustra cómo el lenguaje puede refinar la comunicación de las emociones, al añadir elementos que, aunque aparentemente superfluos, enriquecen el significado. Así, *aimer d'amour* se ha convertido en una herramienta expresiva que permite transmitir la complejidad y la intensidad del amor, y responde a la necesidad humana de precisión y matización en la manifestación de los sentimientos. En términos lingüísticos, el verbo en esta construcción destaca la acción del sujeto que experimenta el estado emocional. En el contexto de la lengua francesa, expresiones en las que el sustantivo correspondiente al Vb se repite en la misma frase como complemento son notablemente raras. *Aimer d'amour* subraya, por tanto, el aspecto sentimental y pasional del afecto, y deviene una expresión estilística cuyo objetivo es poner de relieve la profundidad del sentimiento.

Aunque en la mayoría de los diccionarios consultados no hemos encontrado una entrada específica para la expresión, *aimer d'amour* es comprensible dentro del marco del análisis lingüístico y estilístico del francés. La redundancia, como hemos indicado ya, no es arbitraria, sino que cumple un propósito claro: acentuar la intensidad o la naturaleza específica del amor en un contexto particular: "La seule personne qu'elle avait aimée d'amour était sa mère […]" (*RNP*, 2003: 179). En esta frase el objeto del amor es la madre,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lo que introduce una complejidad afectiva, en la que se señala un apego particularmente fuerte y emotivo, exclusivo, que experimenta el *locus* psicológico, Plectrude. Este uso que da Nothomb a la expresión es particularmente interesante, ya que el sujeto refiere a su madre como el único objeto de ese amor, lo cual se desvía del uso habitual relativo a amores pasionales de pareja y otorga una dimensión inusitada al amor filial al alcanzar una profundidad comparable al amor entre sujetos que no están relacionados por lazos de parentesco. Aquí, la construcción no solo refleja el cariño filial, sino también la idealización de la figura materna, y sugiere que este amor tiene connotaciones de exclusividad, devoción y, quizás, de una complejidad emocional que va más allá del amor convencional. La elección del Adj *seule* determina que la madre es la única persona que ha recibido este amor tan profundo y exclusivo. Esto refuerza la singularidad de la relación entre la protagonista y su madre y destaca un vínculo afectivo que no ha sido reproducido con otros personajes. Hay un contraste implícito con otros amores que, por comparación, no alcanzan esa misma intensidad emocional. La frase hace referencia indirecta, pues, a una cierta falta o carencia de otros vínculos afectivos de similar intensidad. Al destacar que solo ha amado de esta forma a su madre, se insinúa un vacío emocional en la vida de la protagonista, en la que ninguna otra relación ha alcanzado el mismo nivel de pasión o devoción. Esto puede interpretarse como un indicio de aislamiento emocional o bien de una relación maternal tan intensa que ha eclipsado cualquier otra forma de amor en su vida. Nothomb, en el contexto de la novela *RNP* (2003), con el uso de la expresión *aimer d'amour* en referencia a la madre, aparte de señalar una relación excepcionalmente cercana, pone de relieve también una dependencia emocional significativa del experimentador del objeto de su sentimiento. Al definir el amor filial con esta expresión, Nothomb singulariza el vínculo materno-filial, la madre es la única persona hacía quien el *locus* psicológico ha experimentado un amor con la intensidad de un amor pasional, subrayando la lealtad de Plectrude hacia Clémence. De

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

este modo, la escritora crea para quien la lee una imagen poderosa de la relación entre el *locus* psicológico y su objeto, en la que destaca la profundidad y exclusividad del afecto.

En nuestra opinión, Nothomb, al desafiar las convenciones asociadas con *aimer d'amour* de manera deliberada para intensificar la descripción del amor hacia la madre, abre espacio para interpretaciones más amplias del amor y muestra cómo las expresiones lingüísticas pueden adaptarse para transmitir sentimientos únicos y personales. Entendemos que la expresión puede usarse para marcar una distinción entre un amor apasionado, exclusivo y excluyente, y otros tipos de relaciones afectivas menos intensas, como el amor platónico o el amor altruista. De esta manera, se establece una diferencia notable entre el amor en su sentido más general y el amor en su versión más intensa y emocional.

En nuestra opinión, el uso de *aimer d'amour* por Nothomb responde a una estrategia estilística y emotiva con la que la escritora busca intensificar y especificar el tipo de apego que recoge, le da un carácter superlativo dentro del paradigma amoroso.

#### 5.1.4.5 Repetición del verbo de sentimiento *aimer*

En nuestro estudio de las novelas que constituyen el corpus, hemos observado cómo el uso recurrente de lexemas relacionados con los sentimientos amplifica la carga emocional de la narrativa.

La repetición, entendida como la reiteración sistemática de una palabra, una combinación de palabras o incluso una unidad sintáctica mayor, cumple una función fundamental en la construcción del significado emotivo dentro de un texto. En el caso de los Vbsent, la repetición desempeña un papel central al intensificar las emociones, independientemente de su carga positiva o negativa. Este recurso estilístico afecta a la estructura gramatical del enunciado y actúa como un mecanismo clave para intensificar el sentimiento expresado. En una frase como “Maman t’aime, je t’aime, tout va bien” (*FTLC*,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2017: 13), observamos una reiteración del Vbsent *aimer* en un contexto íntimo, familiar. Esta repetición crea un eco emotivo que refuerza la seguridad y el afecto transmitidos por el enunciado. Aquí, la repetición del Vbsent *aimer* subraya la continuidad del amor entre los personajes y genera una atmósfera de consuelo y estabilidad emocional que parece estar en contradicción con el sentido de la historia en general. La ubicación estratégica de las unidades repetidas dentro de la frase no solo aporta cohesión al discurso, sino que también intensifica el sentido afectivo de la comunicación.

La repetición del Vbsent *aimer* y sus derivados tiene un impacto directo en la creación de un discurso altamente expresivo. En la frase: "Et je comprends que, tout simplement, tu m'aimes à peine, tu m'aimes si peu que tu ne penses même pas à dissimuler un rien ta passion folle pour ce bébé" (*FTLC*, 2017: 51), la reiteración del Vbsent a*imer* es clave para destacar la disminución progresiva de la intensidad del amor percibido. El Vbsent *aimer*, repetido dos veces en el enunciado, se convierte en el eje central de la frase. Esta reiteración introduce una progresión en la intensidad del sentimiento percibido, o más bien, la escasez de éste. En el primer segmento, "tu m'aimes à peine" (apenas me amas), el uso del Adv *à peine* sugiere una cantidad mínima de afecto, una sensación de amor insuficiente. Este Adv despoja el verbo de su connotación completa de cariño o afecto, reduciéndolo a una forma casi inexistente de amor. En el segundo segmento, "tu m'aimes si peu" (me amas tan poco), la adición de *si peu* refuerza esta idea, sugiriendo que el afecto no solo es mínimo, sino insignificante, al tiempo que introduce la consecuencia, que se opone a la capacidad de razonamiento que observamos en el sujeto. Este patrón de disminución del amor mediante la repetición del Vbsent genera un efecto acumulativo de desilusión y desesperanza, lo que transmite la percepción de un amor que se desmorona. Por otro lado, la frase tiene una estructura acumulativa que aumenta la tensión emocional a medida que avanza. La primera oración, "je comprends que", es la introducción a una revelación, que implica una toma de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

conciencia, por parte del personaje principal, que se deriva de una reflexión. La expresión *tout simplement* añade un tono de resignación, que muestra cómo la protagonista ha llegado a una conclusión ineludible y dolorosa sobre la falta de amor por parte de su madre. De este modo, con la repetición del Vbsent *aimer* y las negaciones implícitas (*à peine*, *si peu*), Nothomb subraya la sensación de pérdida y de rechazo que siente el *locus* psicológico, Diane. Este dolor se magnifica al contrastar con la *passion folle* dirigida a un tercero (el bebé, la hermana de Diane), sentimiento superlativo incontrolado que acentúa la sensación de abandono e indiferencia. Además, la falta de esfuerzo para disimular esta preferencia amorosa amplifica el sentimiento de rechazo. La progresión desde *à peine* hasta *si peu* refuerza la idea de que el amor que una vez pudiera haber existido se ha reducido a casi nada. La elección de estos adverbios sugiere un proceso de vaciamiento afectivo que el personaje ha notado y que ahora verbaliza con claridad y amargura por comparación con la conciencia del amor al otro por parte de su madre.

Desde una perspectiva estilística, consideramos que la repetición de un Vbsent en nuestro corpus cumple una doble función: por un lado, crea un ritmo interno en el discurso que puede reflejar la obsesión, la duda o la intensidad de una emoción; por otro lado, intensifica el significado y la importancia de los sentimientos expresados. La repetición de un Vbsent no es simplemente un recurso ornamental, sino que sirve para enfatizar la magnitud del estado emocional experimentado, sea éste de afecto, de desesperanza o de inseguridad. En este sentido, la repetición en el uso del Vbsent a*imer* facilita una representación más vívida y matizada del mundo interior de sus personajes. Al reiterar los mismos Vbsent, Nothomb consigue un efecto de amplificación emotiva que otorga mayor profundidad psicológica a los personajes y a las relaciones descritas. La repetición se convierte, así, en un medio eficaz para transmitir la complejidad de las emociones humanas, reforzar el sentido de la narración y crear una experiencia lectora más intensa y envolvente.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Gracias a este recurso, Nothomb intensifica el estado emocional, además de ofrecer una mayor precisión en la expresión de las diferentes facetas del afecto, al transformar un verbo que puede haber perdido una cierta intensidad en la expresión en un vehículo de emociones múltiples y profundas.

Recordamos que Nothomb utiliza el énfasis como una estrategia clave para destacar los Nsent y recurre a la repetición como un recurso estilístico para subrayar los Vbsent. Este enfoque dual potencia la carga emocional del texto y estructura el discurso de manera que los sentimientos se convierten en el eje central de la narración. Este uso combinado de énfasis y repetición no solo enriquece la expresividad de los textos analizados, sino que también refleja una comprensión profunda de cómo el lenguaje puede utilizarse para transmitir las complejidades de las emociones humanas. Los sentimientos, al ser tanto nombrados como activados repetidamente mediante el verbo, adquieren una presencia casi tangible en el discurso, con lo que las palabras se erigen en un vehículo potente de la exploración emocional.

#### 5.1.4.6 Verbo de sentimiento *jalouser*

El Vbsent *jalouser* aparece muy poco si lo comparamos con el Vbsent *aimer*. Esto es significativo y nos conduce afirmar que los celos no constituyen el tema dominante en el conjunto de nuestro corpus:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

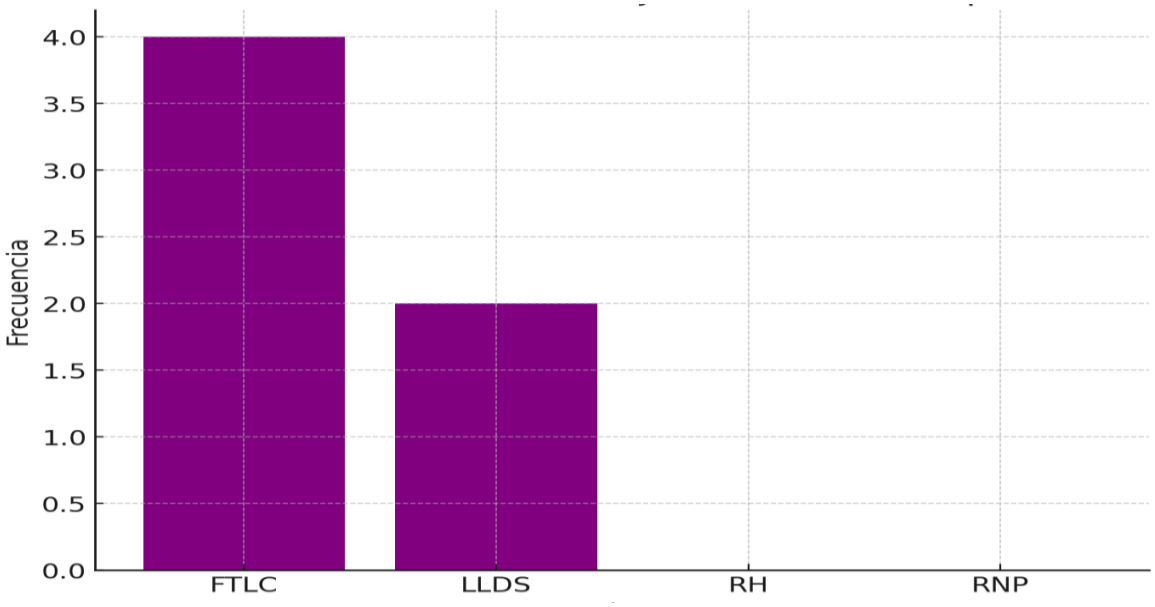


Figura 21. Frecuencia del Vbsent *jalouser* en el corpus

En el gráfico podemos ver que del Vbsent *jalouser* tenemos 4 ejemplos en *FTLC* (2017), 2 en *LLDS* (2022) y ninguno en *RH* (2016) o *RNP* (2003). Como ya hemos mencionado en el análisis de la construcción Vb +Adjsent, es común que los autores prefieran construcciones con *être* y adjetivos para describir emociones en lugar de verbos de acción. Esto se debe a que el Adjsent *jaloux-se* en la construcción con el Vb *être* tiende a sugerir un estado emocional prolongado o una cualidad interna del personaje. Entendemos que la preferencia por *être jaloux-se* para describir estados emocionales más duraderos sugiere que Nothomb emplea el Vbsent *jalouser* solamente cuando quiere señalar el sentimiento como un estado puntual, pasajero, para resaltar momentos específicos de envidia o celos experimentados por los personajes.

En cuanto a los tiempos verbales, hay un cierto equilibrio en su uso tanto en *FTLC* (2017) como en *LLDS* (2022):

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

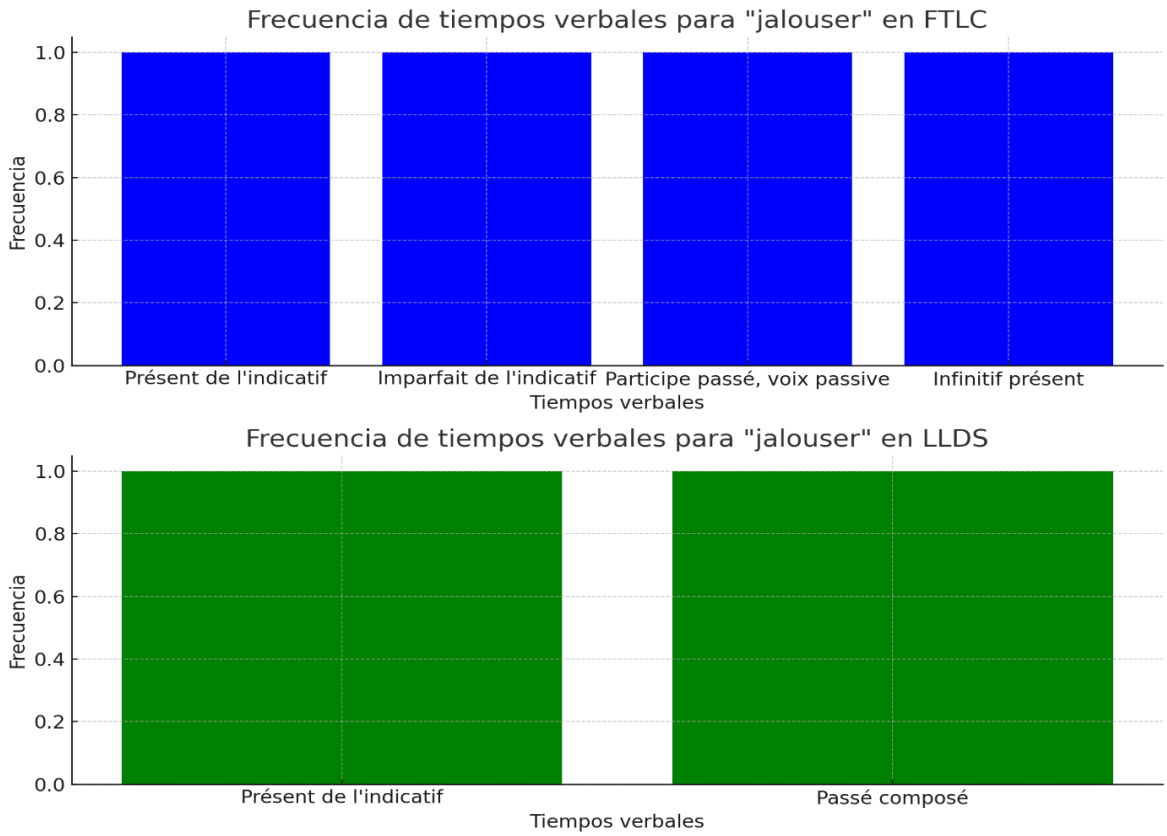


Figura 22. Tiempos verbales del Vbsent *jalouser* en el corpus

El *présent de l'indicatif* está presente en ambas novelas: "Que peut-elle jalouser à un bébé?" (*FTLC*, 2017: 24). En este caso no de forma directa, pues aparece en infinitivo, pero el presente del verbo modal *pouvoir* define una situación de celos que se produce en el presente narrativo. Es significativo que el Vb *jalouser* aparezca en el discurso directo de los personajes que son observadores de este sentimiento, en este caso los padres de Marie, que es el *locus* psicológico, y que el objeto de sus celos sea un bébé, su hija mayor Diane, lo que añade una capa de irracionalidad o desbordamiento emocional. Esta elección verbal pone de relieve la inmediatez de los celos, pero también sugiere sorpresa o perplejidad, ya que normalmente no se espera que un adulto sienta envidia de un bebé, mucho menos una madre hacia su hijo o hija. En cuanto al uso del verbo en *LLDS* (2022): "Je pense qu'elle te jalouse" (p. 154), el presente de indicativo refuerza una acusación directa de celos en tiempo real. En el contexto de la frase, que es un discurso directo, el personaje secundario, Laetitia, en calidad de observadora, está presentando su percepción de los celos de la madre, Nora, hacia

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

su hija mayor, Tristane, lo que enfatiza la naturaleza evidente y palpable del sentimiento en el presente. Este uso es más explícito y directo, lo que indica una relación clara entre el *locus* psicológico y la emoción de los celos.

El uso del imperfecto de indicativo sugiere la existencia del sentimiento de celos continua y prolongada: "Votre mère jalousait sûrement le lien que vous aviez avec ses parents" (*FTLC*, 2017: 79). Este tiempo verbal subraya que la madre está atrapada en una emoción que dura en el tiempo, los celos no son un evento aislado sino una parte persistente de su relación con su hija, con lo que se pone de relieve la naturaleza inacabada y repetitiva del sentimiento, y contribuye a la creación de una tensión a lo largo de la narración, aunque se circunscriba a la infancia de la protagonista.

El infinitivo simple tiene un valor en el corpus de reflexión casi filosófica, al plantear la posibilidad de que incluso una persona exitosa pueda experimentar celos: "On pouvait être professeur à l'université […] et jalouser sa fille malingre […]" (*FTLC*, 2017: 128). El infinitivo no está vinculado con un tiempo específico, lo que sugiere que este sentimiento de celos puede surgir en cualquier momento, lo que viene reforzado por la aparición del verbo modal de posibilidad en imperfecto con carácter durativo, en cualquier contexto, incluso en circunstancias que normalmente no lo justificarían.

En pretérito perfecto compuesto (*passé composé*), el Vbsent *jalouser* expresa un sentimiento de celos que ocurrió en un momento específico del pasado, pero que sigue teniendo relevancia emocional para el sujeto psicológico en el presente: "Malgré mon amour pour ta sœur, j'ai jalousé l'amour que tu avais pour elle" (*LLDS*, 2022: 140). El uso de este tiempo implica una cierta reflexión sobre los celos y posiblemente también arrepentimiento. El sujeto está reconociendo una acción del pasado que ha dejado huella en sus relaciones actuales.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En cuanto a los sujetos que rigen el Vbsent *jalouser* observamos que son figuras centrales en las relaciones familiares y emocionales, como *elle* (Marie, Nora) o *votre mère* (Marie). En las dos novelas, los celos son presentados como una emoción destructiva que afecta a las relaciones más íntimas. La madre, en particular, es una figura clave que aparece tanto en *FTLC* (2017) como en *LLDS* (2022), lo que presenta un conflicto emocional y nos muestra el deseo de la autora de mostrar sentimientos que no son aceptados socialmente, que suelen esconderse, pero pueden tener notables implicaciones en el desarrollo emocional de las personas.

En nuestro corpus, el Vbsent *jalouser* parece estar reservado para descripciones de relaciones profundamente personales, como la relación entre una madre y sus hijos o entre una persona y su familia. Estos celos no se presentan como algo trivial o pasajero, sino como un problema estructural que afecta profundamente las relaciones familiares.

#### 5.1.4.7 Verbo de sentimiento *haïr*

El verbo *haïr* revela distintas dimensiones del odio según la obra:

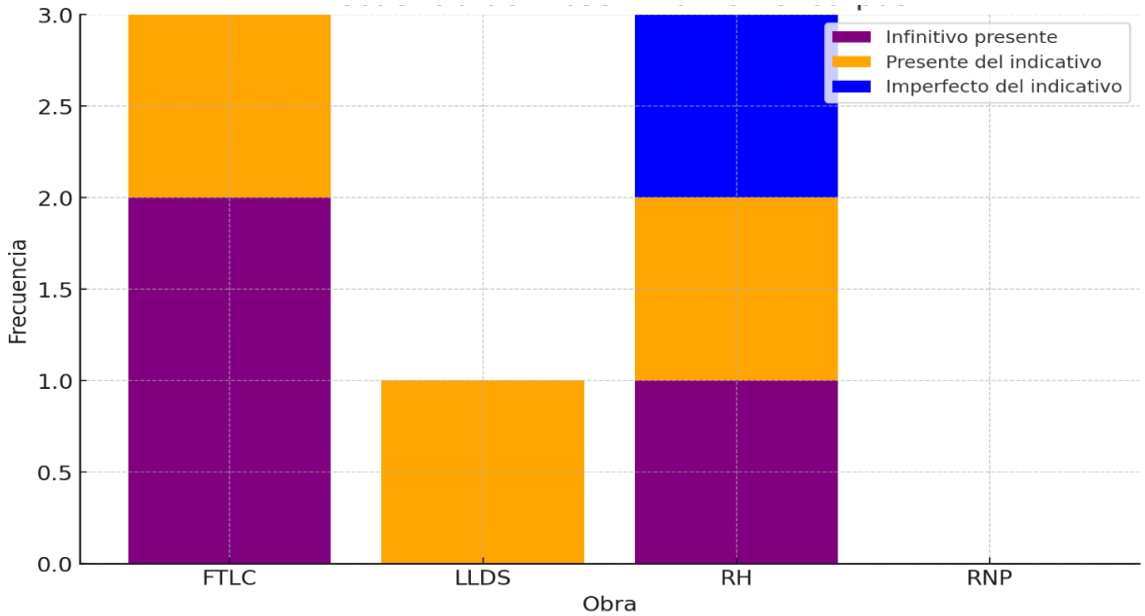


Figura 23. Frecuencia del Vbsent *haïr* en el corpus

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En *FTLC* (2017), se manifiesta en el contexto familiar, en el cual el odio es una emoción contenida y dirigida hacia figuras cercanas. En *RH* (2003), el odio adquiere una naturaleza existencial y abstracta, ya que refleja el rechazo de los personajes hacia las fuerzas universales que gobiernan el sufrimiento y la injusticia. *LLDS* (2022), por otro lado, muestra un odio más inmediato y directo en las relaciones personales. Esta variación en el uso del verbo *haïr* sugiere que, en el corpus, el odio no solo es una emoción humana primaria, sino también un tema que permite explorar desde las tensiones familiares propias de un contacto directo, como consecuencia de relaciones difíciles por causa de desapegos o desarreglos emocionales, hasta ciertas reflexiones filosóficas.

Como hemos mencionado, el Vbsent *jalouser* se concentra en manifestaciones puntuales del verbo, dado que son emociones circunstanciales y contextuales, mientras que el odio parece tener una mayor capacidad de permanencia y profundidad en el corpus.

*FTLC* (2017) y *RH* (2016) muestran un contraste interesante en la manera en que el odio es mostrado. En *FTLC* (2017), predomina el infinitivo simple, lo que sugiere que el odio es un concepto potencial o una emoción que se contempla, pero no necesariamente está presente de manera continua. El odio se plantea como algo que podría suceder, pero que no se ha asentado completamente en la vida emocional de los personajes: “Il fallait ne pas haïr ce bébé qui n'était pas responsable [...]” (*FTLC*, 2017: 53). Aquí, el Vb en infinitivo subraya una especie de mandato interno: la lucha del personaje por no ceder a una emoción destructiva, por lo que se pone de relieve el conflicto moral, potenciado por la negación y por el verbo que implica necesidad. En *RH* (2016), encontramos mayor variedad de tiempos verbales, infinitivo simple, presente e imperfecto de indicativo: “Déodat, qui haïssait la souffrance [...]” (*RH*, 2016: 100). El Vb *haïr* se asocia con un odio irracional o intenso hacia algo o alguien. En la frase que acabamos de citar, el COD del verbo es el Nsent *souffrance*, lo cual transforma esta estructura verbal y disminuye su agresividad emocional.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

*Souffrance* es un concepto que, por sí mismo, contiene una connotación negativa. El sufrimiento es algo que, por naturaleza, los humanos intentan evitar. No es deseable ni moralmente positivo, lo que implica que odiar el sufrimiento no solo es comprensible, sino que puede verse como una reacción natural y hasta moralmente justificada. En este contexto, odiar el sufrimiento es visto como una respuesta comprensible y empática. La valencia negativa del Vbsent se neutraliza, porque el acto de odiar se dirige hacia algo que, en términos morales y emocionales, ya es negativo. Al hacerlo, el odio no parece un acto irracional o destructivo, sino más bien una respuesta comprensible ante algo que todos consideramos dañino. El uso del imperfecto de indicativo para este verbo en la frase indica que el odio de Déodat hacia el sufrimiento es una emoción persistente en su vida, derivada de las relaciones interpersonales que han marcado su historia. *La souffrance*, en este contexto es una consecuencia de sus vínculos emocionales fallidos y de su percepción de la interacción humana como una fuente de dolor. Déodat no experimenta el odio hacia un concepto abstracto en sí mismo, sino hacia el sufrimiento que surge de su interacción con los demás, sus experiencias amorosas, familiares o sociales. La frase transmite el rechazo de Déodat a una condición humana universalmente negativa, en lugar de retratarlo como alguien que proyecta odio sobre un objeto o persona que podría tener aspectos positivos. Este hecho revela un aspecto clave de la psicología del personaje: su lucha contra el dolor ya sea físico (sus continuos dolores de espalda) o emocional (su amor no correspondido por Saskia o su deseo de encontrar su alma gemela), que lo marca profundamente y que genera su defensa emocional. Por lo tanto, aunque el Vb *haïr* sigue siendo fuerte, la combinación con Nsent *souffrance* le otorga una dimensión ética: Déodat rechaza una parte inherentemente negativa de la existencia humana, no por capricho o maldad, sino como un reflejo de su deseo de escapar o superar esa condición. De este modo, Nothomb equilibra la valencia emocional del Vb *haïr* o incluso la convierte en positiva.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En *LLDS* la escritora limita el Vb al presente del indicativo. En este caso, el odio es inmediato y palpable, relacionado con conflictos interpersonales dentro del entorno familiar, en este caso, la relación madre-hija: “Ma fille me hait” (*LLDS*, 2022: 125).

Hemos observado que Nothomb recurre al uso de sujetos impersonales como *il*, *on*, y *ce* en *FTLC* (2017), cuando su objetivo es universalizar el sentimiento de odio, ampliando su alcance. Estas construcciones impersonales hacen posible que el odio no se vincule necesariamente a un personaje o situación específica, sino que se perciba como una emoción latente en el texto. Por otro lado, en *RH* (2016), los sujetos se vuelven más específicos y personales. Personajes como Déodat o entidades abstractas como *le monde* y *les individus* amplían la escala del odio, llevándolo a un nivel filosófico. En este caso, el odio no es simplemente una emoción dirigida hacia otros personajes, sino que se extiende hacia aspectos universales de la existencia, como el sufrimiento y la belleza, temas recurrentes en la escritura de Nothomb.

En cuanto a los COD del Vbsent *haïr*, en *FTLC*, por ejemplo, son figuras muy concretas. Esto sugiere que el odio está intrínsecamente ligado a relaciones íntimas y familiares. El hecho de que el verbo se dirija a personas cercanas, como un bebé o la propia hija, responde a que los conflictos afectivos y familiares son el centro de la narración. En *RH* (2016), como hemos dicho, los complementos son mucho más abstractos o no tienen que ver con lo humano (*l'univers, la souffrance, la beauté, les oiseaux*). Esto refleja una mayor amplitud de los conflictos internos de los personajes, que no se limitan solo a relaciones personales, sino que se extienden a una lucha existencial con el mundo. Los personajes expresan una forma de rechazo hacia las estructuras que gobiernan la vida misma, lo que eleva el odio de una simple emoción interpersonal a un cuestionamiento fundamental de la existencia: “Elle savait d’expérience combien le monde haïssait la beauté” (*RH*, 2016: 159). Este complemento abstracto, *la beauté*, proyecta una visión cínica y sombría de la realidad.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En esta frase, el odio hacia la belleza tiene una implicación filosófica y existencial, más allá del mero rechazo estético, y refleja una tensión subyacente en la experiencia de vida de la protagonista. Precisamente, el uso del Vb *haïr* es clave para entender la carga emocional y semántica de la frase dado que no se utiliza de manera ligera: conlleva un sentido de conflicto profundo y prolongado, que marca no solamente una simple falta de aprecio o incomodidad con la belleza, sino una hostilidad profunda y activa. El sujeto del Vb *haïr* es el Nhum *le monde*, lo cual amplía enormemente el alcance del odio descrito y esta generalización convierte el odio hacia la belleza en un fenómeno casi universal. La construcción *elle savait d'expérience* (sabía por experiencia), subraya que no es un odio abstracto, sino algo que ha vivido y comprendido la protagonista, Trémière, en sus propias interacciones con la gente.

Así, pues, sobre la utilización del Vb *haïr* en el corpus, podemos afirmar que, en *FTLC* (2017), el verbo está principalmente vinculado a las emociones familiares y las tensiones interpersonales. El odio se maneja como un sentimiento latente pero controlado, una lucha interna contra las emociones destructivas que surgen en el contexto de la relación madre-hija. En *RH* (2016) el odio tiene un carácter más filosófico. Los personajes no suelen odiar a otras personas, sino que odian conceptos universales como el sufrimiento, el dolor y la injusticia inherentes a la vida misma. El verbo se utiliza para explorar la desesperanza y el rechazo hacia la condición humana dentro de una sociedad materialista y superficial. En *LLDS* (2022), a diferencia de *RH* (2016), el odio vuelve a estar representado de manera más concreta y personal, centrado en una relación familiar problemática, al igual que en *FTCL* (2017).

En cuanto a *RNP* (2003), el hecho de que el Vb *haïr* no aparezca ni una sola vez, contrasta con lo que cabría esperar en un desarrollo narrativo convencional, dado que el odio podría ser una respuesta emocional adecuada por parte de la protagonista una vez rechazada por su madre adoptiva, es significativo y nos hace plantear varias cuestiones sobre la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

construcción emocional de los personajes y el mensaje subyacente de la novela que Nothomb quiere transmitir. Una de las posibles explicaciones de la omisión que hemos considerado válidas es la posibilidad de que la autora haya querido evitar una representación maniquea de los sentimientos de la protagonista. Incluir el odio como respuesta inmediata al rechazo podría haber sido un camino narrativo posible. En lugar de seguir esa vía, la ausencia del Vb *haïr* podría sugerir que la protagonista, a pesar de la intensidad de su sufrimiento, no es capaz de odiar a su madre. De hecho, observamos que Nothomb está relacionando al personaje con estados afectivos marcados por el dolor, la tristeza y la incomprensión, no por un odio visceral. Por otro lado, consideramos que la protagonista tiene dificultad para procesar el rechazo, lo que la mantiene en un estado emocional ambiguo, sin llegar a la transformación emocional que el odio representaría. Plectrude se ve atrapada en un ciclo emocional en el que, más que odio, lo que siente es una profunda desilusión. El hecho de que en la obra no se utilice el Vb *haïr* parece reflejar que su respuesta emocional es más compleja que una simple dicotomía entre amor y odio.

El amor y el odio se presentan a menudo como emociones opuestas, pero profundamente interconectadas. En contextos de traición o rechazo, el odio puede surgir como una transformación del amor. Sin embargo, en *RNP* (2003), el hecho de que Nothomb no dé protagonismo al odio, lo interpretamos como un símbolo de que Plectrude no se ha rendido completamente en su relación con su madre. El odio es un sentimiento que muchas veces implica el cierre emocional, una ruptura definitiva. La protagonista, al no odiar a su madre, puede estar dejando abierta la posibilidad de una reconciliación. La decisión de Nothomb de no incluir en la narrativa el odio la podemos interpretar también como una forma de representar la resistencia emocional de la protagonista. Al no ceder al odio, Plectrude demuestra su capacidad para mantener una esperanza de cambio o aceptación,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aunque sea mínima. Este rechazo al odio sugiere una complejidad emocional que trasciende el simple antagonismo entre el amor y el odio.

## 5.2 Focalización psicológica de los sentimientos en el corpus

En este apartado, llevamos a cabo un análisis de los sentimientos de amor, celos y odio, conforme a las clasificaciones y características expuestas en el apartado 2.1.1.1 Sentimientos. Definiciones, clasificaciones y perspectivas.

### 5.2.1 Amor

#### 5.2.1.1 Amor de pareja

Nothomb ha abordado en diversas obras temas universales, complejos y controvertidos como el amor, la amistad y la emancipación femenina. Sin embargo, en nuestro corpus, los examina desde una perspectiva particular, a través del prisma de las relaciones familiares. En este marco, la interacción entre el hombre y la mujer emerge como el eje central que impulsa el desarrollo de la trama y actúa como el hilo conductor que cohesiona y estructura la narrativa.

##### 5.2.1.1.1 Amor compulsivo

El amor compulsivo, según lo descrito por Fromm (1990), se presenta como una respuesta a necesidades no evolutivas o puramente físicas, como la búsqueda de conexión sexual o la forma de escapar a la soledad. En nuestro estudio hemos observado que el uso que Nothomb hace del plural del Nsent *amour* corresponde, desde el punto de vista de la clasificación psicológica que hemos propuesto para el sentimiento de amor, a la categoría del amor compulsivo. Recordamos que este tipo de amor se caracteriza principalmente por las relaciones efímeras o los falsos amores, tal como lo observamos en algunos de los

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

personajes de nuestro corpus. En el caso de los personajes de las novelas de Nothomb, como Tristane en *LLDS* (2022) y Déodat en *RH* (2016), podemos observar cómo el amor compulsivo dirige gran parte de su comportamiento y decisiones sentimentales.

La relación de Tristane (*LLDS*, 2022) con el amor está marcada por la naturaleza efímera de sus experiencias románticas. Es importante destacar que Nothomb no proporciona en ninguna de las novelas estudiadas una descripción detallada de las relaciones íntimas de los personajes o del enamoramiento, que habitualmente está designado solamente con la construcción *tomber amoureux-se*. Tristane está plenamente convencida de que no está destinada a provocar en otra persona un amor sincero por ella, lo que la impulsa a lanzarse a numerosas relaciones en las que el enamoramiento es solo una breve parte del juego. En estas relaciones efímeras que rápidamente se desvanecen sin profundizar en el compromiso, la protagonista no tiene como objetivo el desarrollo de una relación profunda, sino que se guía por la satisfacción de impulsos inmediatos, tales como el deseo carnal o la necesidad de llenar vacíos emocionales. Esta actitud refleja una forma de libertinaje o "estafa emocional", en la que las experiencias físicas y el romance efímero sustituyen el compromiso y la conexión genuina.

El amor compulsivo se expresa mediante una necesidad obsesiva de estar con otra persona, aunque la relación en sí no sea saludable o esté desequilibrada. La frase: "Avec toi, je ne vis pas, je survis" (*LLDS*, 2022: 184), dicha por Célestin, es un ejemplo claro de esta dinámica. Célestin, al declarar que "sobrevive" con Tristane, revela la incapacidad de la protagonista para encontrar satisfacción emocional dentro de esta relación, lo que sugiere que su amor es más una forma de evasión que una verdadera búsqueda de intimidad y conexión. Esta declaración no es el reflejo de un amor perfecto, sino de una relación en la que uno de los miembros de la pareja, en este caso Célestin, parece estar viviendo una forma de amor que es desproporcionado, que raya en lo compulsivo, y que responde a la falta de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

satisfacción emocional interna. La respuesta de Tristane: “Trop cool. C’est du darwinisme amoureux” (*LLDS*, 2022: 185) introduce una ironía aguda en la interacción. Con esta frase, Nothomb parece sugerir que este tipo de amor, que Célestin describe como una cuestión de supervivencia, tiene más que ver con impulsos evolutivos básicos que con un sentimiento auténtico y saludable. Consideramos que aquí, el concepto de “darwinismo amoroso” se utiliza como una metáfora para exponer la naturaleza instintiva y no racional del amor compulsivo, dentro del cual el deseo de mantenerse vinculado a una pareja está dictado por el temor a la soledad o el impulso de “sobrevivir” en un entorno emocional no muy favorable para la vida amorosa. Puede interpretarse también como una crítica al instinto de supervivencia emocional en las relaciones. Desde una perspectiva evolutiva, los organismos se adaptan para maximizar sus probabilidades de supervivencia y reproducción, y, en el ámbito de las relaciones humanas, este instinto se podría traducir en una búsqueda compulsiva de pareja para evitar la soledad o el vacío emocional.

La ironía de Nothomb al inventar el concepto de “darwinismo amoroso” reside en cuestionar la seriedad de aplicar estrictamente principios biológicos al amor humano, especialmente en el caso del amor compulsivo, que, lejos de ser una expresión natural y sana de afecto, es una manifestación de desequilibrio emocional. La respuesta de Tristane, cargada de ironía, subraya el carácter inauténtico de este tipo de amor y revela que ella es plenamente consciente de la superficialidad y la falta de profundidad de los sentimientos de Célestin. El amor compulsivo se distingue, en este sentido, por su tendencia a desvanecerse rápidamente, una característica que puede estar implícita en la ironía del “darwinismo amoroso”. Nothomb sugiere que las relaciones románticas que se basan en instintos evolutivos o en la compulsión de estar con alguien, sin importar la calidad de la relación, están condenadas a no perdurar. La falta de reciprocidad emocional y la dependencia excesiva conducen inevitablemente a la frustración y la insatisfacción.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El personaje de Déodat (*RH*, 2016) también ejemplifica características del amor compulsivo, particularmente en un matrimonio fugaz que dura solo dos días. Este tipo de relación refleja la incapacidad de Déodat para establecer un compromiso emocional sólido. Sus relaciones amorosas están motivadas por impulsos físicos y un deseo de conexión que nunca llega a consolidarse en una relación estable o duradera. La repetición de estos intentos fallidos de amor se traduce en una constante búsqueda de algo que él mismo no puede mantener, con lo que revela una falta absoluta de estabilidad emocional. Los pocos monólogos interiores de Déodat sobre la fugacidad de sus amores, el cuestionamiento de su propio compromiso emocional y su intento de entender sus dificultades para mantener conexiones sentimentales sólidas, confirman las dificultades para consolidar un compromiso verdadero, otra característica del amor compulsivo. Su matrimonio de corta duración ejemplifica cómo el amor compulsivo puede surgir y desvanecerse rápidamente, sin dejar espacio para el desarrollo de una relación profunda y duradera.

En ambos personajes, tanto Tristane como Déodat, se observa que el impulso detrás de sus relaciones no es una verdadera selección emocional sino una forma de escapar de la monotonía de la vida cotidiana. Además, la alienación y la búsqueda de experiencias novedosas los llevan a involucrarse en aventuras y romances que carecen de profundidad emocional. Como sugiere Fromm (1990), la carencia de estímulos emocionales y la urgencia de escapar de la soledad son elementos que alimentan el amor compulsivo, pero que nunca llegan a proporcionar la satisfacción duradera anhelada. Este tipo de amor erótico, que se enfoca en el deseo carnal más que en la intimidad emocional, caracteriza a ambos personajes en su proceso de autodescubrimiento. Sus relaciones, aunque proporcionan una satisfacción inmediata, no logran satisfacer sus necesidades afectivas profundas, lo que conduce a una repetición del ciclo y a una insatisfacción persistente.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Sin embargo, es interesante observar que este patrón cambia cuando los personajes encuentran a parejas que comparten su deseo de una conexión más profunda y significativa, lo que les permite vivir el amor perfecto observado en la relación de sus padres: Déodat en Énide y Honorat (*RH*, 2016) y Tristane en Nora y Florent (*LLDS*, 2022). Este giro sugiere que, aunque los personajes han estado atrapados en patrones de amor compulsivo, existe la posibilidad de trascender estas tendencias y encontrar relaciones basadas en el compromiso y el entendimiento mutuo.

##### 5.2.1.1.2 Amor pragmático

El personaje de Marie en *FTLC* (2017) se presenta en nuestro análisis como un ejemplo de amor pragmático, amor cuya característica es que los sentimientos no son el motor principal, sino que se estructuran alrededor del beneficio, la conveniencia y la autoafirmación. Este tipo de amor no está basado en el apego emocional hacia la otra persona, sino en la utilización de la relación para alcanzar fines personales, tales como mejorar el estatus social, obtener reconocimiento y satisfacer necesidades egoístas. Mediante el análisis de las interacciones de Marie con Olivier y su entorno, se pueden identificar claramente las características clave del amor pragmático y cómo este tipo de amor condiciona las relaciones interpersonales.

Desde el inicio de la novela, se nos presenta a Marie como un personaje que busca la aprobación externa más que una conexión afectiva genuina. Esto es evidente cuando Olivier se enamora de ella: “Olivier tomba fou amoureux d’elle. Marie savoura que cela se vît tant” (*FTLC*, 2017: 10). Aquí, la unión del Vb s*avourer* + Vb *se voir* en su forma pasiva sugiere que Marie obtiene un placer consciente y deliberado no tanto por el amor de Olivier, sino por el hecho de ser admirada, deseada y envidiada por los demás. Esto evidencia el rasgo principal del amor pragmático: el deseo de autoafirmación y reconocimiento, de modo

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que las relaciones se utilizan como instrumentos para lograr una mejor posición social o aumentar el propio valor personal.

En este sentido, el amor pragmático que Marie manifiesta está centrado en su autoestima y en cómo la relación con Olivier contribuye a reforzar su imagen pública. De este modo, a lo largo de la lectura del texto, persiste la impresión de que el amor de Marie hacia Olivier es esencialmente ilusorio. La frase: "Elle était si heureuse qu'elle se croyait amoureuse" (*FTLC*, 2017: 11) es clave para entender la naturaleza superficial de sus emociones. El Vb "se croyait" implica que su amor es más una construcción mental que una experiencia emocional auténtica. Marie confunde el placer de ser admirada con el amor verdadero, lo que muestra su carácter calculador. En este caso, el amor razonador toma protagonismo. La autoilusión de estar enamorada se vincula con la idea de control consciente de las relaciones en el amor pragmático. Marie se cree enamorada porque esto encaja con la imagen que quiere proyectar, pero, en realidad, su experiencia amorosa está completamente controlada por el pensamiento consciente que la dirige hacia sus objetivos egocéntricos. Así, el amor no es una experiencia emocional desbordante, sino un proceso planificado que encaja con sus aspiraciones de estatus social y reconocimiento.

Marie se mueve en un contexto en el que su visión del futuro está planificada de forma realista, lo que corresponde con el perfil del amor pragmático según Fromm (1990). La relación con Olivier no es concebida como una experiencia sentimental que evoluciona de manera orgánica, sino como una meta calculada que debe ajustarse a la imagen social. La búsqueda de ventajas y la renuncia a sueños románticos grandiosos indican que Marie prioriza la conveniencia y la seguridad sobre la pasión o el amor mutuo.

El amor pragmático de Marie también se manifiesta en su capacidad para reproducir emociones y proyectar una imagen de felicidad que no refleja necesariamente su experiencia interna. La frase: "Marie, qui mimait la fierté dans l'espoir qu'on croie à son bonheur"

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(*FTLC*, 2017: 10) ilustra cómo Marie finge estar orgullosa y feliz para que los demás crean en su bienestar. El verbo *mimer* implica que sus acciones son performativas, es decir, son representaciones externas dirigidas a cumplir con expectativas sociales más que con sentimientos reales. Este comportamiento es típico del amor pragmático, en el que las relaciones interpersonales se utilizan para mantener una imagen pública favorable. En lugar de experimentar felicidad, Marie se dedica a gestionar su apariencia frente a los demás. Esto coincide con la descripción del amor pragmático como una forma de amor calculado, en el que la prioridad es demostrar importancia y mejorar el estatus personal, incluso si esto implica manipular las percepciones de los demás sobre la vida amorosa propia. La frialdad y la falta de conexión emocional en sus relaciones reflejan cómo el amor pragmático puede ser una estrategia de autopreservación egocéntrica, en la que las emociones están subordinadas a los objetivos personales.

##### 5.2.1.1.3 Enamoramiento

El enamoramiento es una etapa fundamental del amor que, a menudo, constituye el punto de partida de las relaciones amorosas. En nuestro corpus, aunque esta fase del amor es abordada como fuerza emocional, Nothomb evita largas descripciones detalladas o una prolongada exploración del enamoramiento. En lugar de narrar extensamente el desarrollo de este estado emocional, la autora emplea breves y potentes momentos de intensidad para capturar la esencia del enamoramiento en sus personajes, concentrándose en las reacciones físicas y psicológicas inmediatas. De hecho, suele retratar el enamoramiento como un punto de inflexión, estado de cambio súbito que altera la percepción de los personajes en el instante en que ocurre. Este enfoque pone de relieve que, en nuestro corpus, el enamoramiento es más bien un catalizador que transforma la experiencia emocional de los personajes, más que un proceso gradual que se desarrolla en profundidad. Esto es coherente con las características

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

psicológicas del enamoramiento mismo, que puede ser rápido, abrumador y efímero, en el caso en que no se apoya posteriormente en una base sólida de intimidad y compromiso.

Por ejemplo, en *RNP* (2003), el estado de enamoramiento de Plectrude hacia Mathieu Saladin se describe en un par de frases contundentes que destacan el poder de ese sentimiento: "Ce qu'elle éprouvait était extraordinaire" (p. 98) Esta frase encapsula la intensidad emocional del momento, gracias al verbo y al adjetivo en función atributiva, mientras la rapidez y la falta de voluntad explicativa por parte de la entidad narrativa se traduce en el uso del pronombre neutro "ce". De hecho, esta declaración no va seguida de un análisis prolongado, sino que se presenta de manera concentrada, subrayando los efectos inmediatos y corporales del enamoramiento: "Elle avait mal à la cage thoracique et elle adorait ça" (*RNP*, 2003: 98), además del deseo constante de mirar a Mathieu. Nothomb deja que el lector perciba la magnitud de este estado gracias a detalles sensoriales que reflejan la vulnerabilidad emocional de Plectrude. El enamoramiento en nuestro corpus es un estado emocional tan abrumador que el cuerpo reacciona con una serie de síntomas fisiológicos: el personaje se sonroja en presencia de la persona que le gusta, presenta episodios de insomnio o, incluso, una ligera ansiedad que se manifiesta como un "dolor en el pecho" en el caso de Plectrude. En *RH* (2016), Trémière experimenta su primer enamoramiento con Tristan de una manera similar: "les joues en feu" (las mejillas ardiendo) o "elle ne ferma pas l'œil" (no pegó ojo).

Nothomb dedica fragmentos breves al enamoramiento y nunca lo trata como un estado completo. Entendemos que quiere dejar ver que en su visión el enamoramiento es una fase transitoria y a menudo frágil en el ciclo de una relación. En su obra, el enamoramiento no garantiza la felicidad plena ni la estabilidad emocional de los personajes. Más bien, este estado suele preceder una serie de desafíos o crisis que los personajes deben superar para alcanzar una relación más equilibrada. Por ejemplo, en *LLDS* (2022), el enamoramiento de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Benoît y Tristane es muy intenso, en el que destaca la adoración que él tiene hacia Tristane, pero al cabo de seis meses ella lo abandona. Esta decisión muestra que el enamoramiento inicial, incluso cuando es correspondido, puede desvanecerse si no evoluciona hacia un compromiso emocional más profundo. Tristane no se siente merecedora del amor de Benoît y, a pesar de su devoción, decide alejarse, lo que confirma una de sus características: la intensidad del enamoramiento no es suficiente para sostener una relación a largo plazo.

5.2.1.1.4 Amor perfecto

El concepto de amor perfecto, tal como lo define Sternberg (1988), se articula alrededor de tres componentes esenciales: pasión, intimidad y compromiso. Este tipo de amor, en su forma más elevada, representa una relación ideal en la que estos tres elementos coexisten en equilibrio, creando un vínculo fuerte y duradero entre dos personas. En las novelas que componen nuestro corpus, Nothomb presenta variaciones y complejidades del amor, pero en *RH* (2016) se destaca un desarrollo narrativo que ilustra los elementos de ese amor perfecto, especialmente en la relación entre Déodat y Trémière. A continuación, desglosamos cómo la autora introduce, explora y redefine el concepto de amor perfecto dentro de la construcción de la trama y la evolución de sus personajes.

El primer componente del amor perfecto es la pasión, que se manifiesta en la atracción física y el deseo de estar cerca de la otra persona. Nothomb construye esta etapa en *RH* (2016) mediante la narración de un encuentro casi mágico entre Déodat y Trémière. Desde su primer contacto, la voz narrativa describe el amor que surge entre ellos como algo inevitable y arrebatador: “Ce philtre leur confirma qu’ils étaient irrémédiablement amoureux” (*RH*, 2016: 174). Aquí, la metáfora del filtro resalta el carácter casi mágico de su relación, elemento de un cuento o una narración mítica, heredero de componentes legendarios, como es el caso paradigmático en la literatura francófona de los amores entre

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tristán e Iseo. La pasión inicial es retratada como una fuerza poderosa e incontrolable, un rasgo esencial de este tipo de amor en su fase temprana. El uso del Adv *irrémédiablement* refuerza la idea de que este amor no se controla en absoluto y evoca una conexión emocional que trasciende lo racional. La pasión que sienten Déodat y Trémière es descrita en términos hiperbólicos y míticos, lo que refleja la intensidad del amor romántico en su fase inicial, es decir, un estado emocional que encapsula la totalidad de la atención y energía en el otro: "Ils résolurent la quadrature du cercle: à l'extase hypnotique des débuts amoureux coïncidait la calme certitude de leur éternité" (*RH*, 2016: 176). La pasión en este sentido no se limita a la atracción física o el deseo carnal como en el amor compulsivo que Déodat había superado, pues se presenta un amor que también tiene una calidad emocional intensa. Al usar el lenguaje poético para describir la atracción entre Déodat y Trémière, no solo se da cuenta del deseo físico, sino también del deseo de unión emocional profunda, una de las características de la pasión en el amor perfecto.

La intimidad es el segundo componente de este tipo de amor y se refiere a la cercanía emocional, la confianza mutua y la apertura entre los miembros de la pareja. En el caso de Déodat y Trémière, esta intimidad no solo surge de la atracción inicial, sino que se profundiza a lo largo de su interacción. Esta evolución queda ilustrada al describir cómo, después del "éxtasis hipnótico" de los primeros encuentros, la relación se asienta. La frase "la calme certitude de leur éternité" sugiere que su amor ha superado la fase inicial de entusiasmo y ha alcanzado un nivel de seguridad emocional y conexión íntima que sobrepasa incluso los límites temporales.

La intimidad emocional entre ellos se manifiesta en la capacidad de compartir sus pensamientos y sentimientos más profundos sin temor al juicio. Nothomb evita en este punto el drama externo y enfatiza en cambio la interioridad de los personajes. Mediante un lenguaje sereno y contemplativo, se expresa que la intimidad de Déodat y Trémière está basada en

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

una aceptación mutua plena, lo que refuerza el sentido de permanencia y confianza entre ellos. Esta intimidad, más allá de lo físico, se consolida a medida que ambos enfrentan sus propias inseguridades y complejidades personales, y superan los obstáculos que les impone su entorno.

El compromiso es el tercer pilar del amor perfecto y se refiere a la decisión de mantener la relación en el tiempo pese a las adversidades. El compromiso entre Déodat y Trémière se manifiesta en su disposición a estar juntos sin importar las circunstancias. La resolución de "la cuadratura del círculo" es una metáfora de su capacidad para superar lo aparentemente imposible: el amor verdadero y duradero, que resiste al tiempo y las dificultades, ha superado los límites de lo convencional, de modo que el amor de estos personajes, lejos de ser una simple unión romántica, es una conexión única, especial, excepcional. Esto subraya el nivel de compromiso entre ellos, un compromiso que no está basado únicamente en la pasión o la intimidad, sino en una decisión consciente de compartir la vida juntos. Así, la "séreine certitude" de su amor no solo denota confianza, sino también la voluntad activa de preservar esa relación en el tiempo. Este aspecto del compromiso, que se asienta sobre una base de respeto mutuo y estabilidad emocional, es lo que distingue el amor perfecto. Déodat y Trémière, gracias a la aceptación y la comprensión de las diferencias del otro, llegan a un punto en el que su relación es apasionada y cercana, además de duradera, lo que refleja una unión que ha alcanzado la madurez emocional.

Así pues, mediante la breve pero intensa descripción de la relación entre Déodat y Trémière, se ofrece una representación compleja y profunda de los tres componentes del amor perfecto: la pasión inicial, caracterizada por el deseo y la atracción, se transforma gradualmente en una intimidad profunda basada en la confianza y la seguridad emocional. Finalmente, el compromiso a largo plazo, simbolizado por la "cuadratura del círculo", sella su unión como algo eterno y excepcional. Este equilibrio entre pasión, intimidad y

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

compromiso es lo que Sternberg (1988) describe como la forma más elevada de amor y Nothomb lo presenta de manera sutil pero poderosa en la narrativa de *RH* (2016). Gracias al lenguaje, las metáforas y la estructura de la trama, la autora sugiere que este tipo de amor es raro y difícil de alcanzar, pero no imposible, y que aquellos que lo logran, como Déodat y Trémière, lo hacen superando las expectativas convencionales y construyendo una relación que es tanto extraordinaria como plena.

#### 5.2.1.2 Amor materno-filial y paterno-filial

En nuestro análisis del amor materno y paterno en el corpus, observamos un claro predominio del primero en la representación de las relaciones familiares. Entendemos que este predominio no es accidental, sino que responde a varias dinámicas culturales, literarias e históricas que han privilegiado a la madre como una principal figura altamente emocional dentro de la estructura familiar. El hecho de que el amor materno moldee en las obras de nuestro corpus tanto a los personajes como el desarrollo de la trama refuerza la percepción de que para Nothomb la madre es la figura esencial en el crecimiento emocional de los hijos, tanto en su infancia como en su transición hacia la vida adulta.

Por otro lado, la ausencia o escasa presencia del amor paterno, como en *RNP* (2003), aunque el padre cumple un rol dentro de la estructura familiar, nos sugiere una construcción tradicional de la paternidad, en la que el padre está más relacionado con la autoridad, el control o el deber. En nuestra opinión, esto abre un vacío en las novelas del corpus, dado que el amor paterno queda menos accesible para el análisis o, en algunos casos, se presenta como implícito más que como una fuerza emocional claramente expresada.

La falta de un equilibrio entre el amor materno y el paterno en nuestro corpus tiene un impacto directo en la construcción de los personajes hijos e hijas. En los textos en los que el amor paterno está ausente o es poco relevante, los hijos e hijas desarrollan su identidad

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

afectiva principalmente a partir de la relación con sus madres, salvo en el caso de Diane en *FTLC* (2017) y de Trémière en *RH* (2016), novelas en las que interviene la figura de la abuela materna, que sustituye casi por completo la de la madre, fenómeno relativamente habitual también en el desarrollo histórico de la familia hasta nuestros días. Para los demás personajes, el peso emocional recae sobre la madre, quien no solo debe ser el apoyo emocional de su progenie, sino también su guía hacia la autonomía afectiva. De este modo, el amor materno, al estar tan prominentemente representado en nuestro corpus, nos permite analizar con detalle las complejidades emocionales de las relaciones materno-filiales.

5.2.1.2.1 Amor vital

El amor vital, tal como lo hemos definido en el apartado 2.1.1.1.1.1, se fundamenta en una serie de características que destacan tanto la naturaleza emocional del vínculo madre/padre-hijo/hija como el compromiso activo hacia el bienestar y la autonomía de estos últimos. Se expresa en términos de simpatía, admiración, respeto y cercanía, y opera en un contexto de educación familiar, en el que los padres no solo desean que el hijo o hija alcance la felicidad, sino que también actúan activamente para facilitar su logro. Este amor se orienta hacia la atención a los intereses del niño o niña, la aceptación de su individualidad y el mantenimiento de una actitud afectuosa y cercana.

En nuestro corpus, el ejemplo más brillante de este tipo de amor lo encontramos en la novela *RH* (2016), en la relación de Énide y Déodat, en la que se manifiesta de forma espontánea y profunda. Ésta se puede observar en el discurso del narrador, pero nunca en el diálogo entre los dos personajes: “Il sentait les paroles d'amour qui jaillissaient de la poitrine maternelle” (*RH,* 2016: 19). Esta conexión va más allá de la simple afinidad emocional, es una forma de sincronización en la que madre e hijo comparten un lazo afectivo inmediato y profundo. En el contexto de la educación familiar, la empatía permite que la madre entienda

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

los deseos y necesidades de su hijo, además, la conecta emocionalmente con él, lo cual brinda un espacio seguro en el que estas emociones pueden expresarse sin temor al juicio.

La admiración, característica del amor vital, no es unilateral; es decir, no solamente Déodat admira a Énide, sino que la madre respeta y admira también su individualidad y potencial. Este tipo de admiración implica reconocer que el hijo es una persona independiente, con características propias que no deben moldearse según los deseos o expectativas maternos: "Je t'aime comme tu es" (*RH*, 2016: 30). Esta afirmación expresa una profunda aceptación y amor incondicional, pero sin ser una versión idealizada. En el marco del amor vital, esta frase pone de relieve que el amor materno implica una valoración intrínseca del hijo, que reconoce sus particularidades y fomenta su desarrollo en independencia. En términos de educación como persona, esta admiración incrementa la autoestima y el sentido de valía del niño, ya que sabe que es amado y apreciado sin condiciones. El respeto en el amor vital se manifiesta en la capacidad de la madre para ofrecer espacio emocional y físico a su hijo, lo cual es fundamental para que éste desarrolle su autonomía y autoeficacia. En la relación de Énide con Déodat, esto se percibe cuando se alude a la libertad emocional en presencia de la madre: "Il ne l'aimait jamais autant que quand elle lui offrait sa présence sans l'angoisse de son attention" (*RH*, 2016: 21). El hecho de que Déodat la ame más en esos momentos sugiere que el amor vital se define no solo por una presencia física, sino también por una ausencia estratégica de sobrecarga emocional, lo que permite que el hijo explore su propio espacio emocional sin sentirse asfixiado por el control o la preocupación. Este respeto por la independencia emocional es crucial dado que, en lugar de imponer, la madre guía de manera respetuosa, reconociendo que el hijo tiene su propio proceso de desarrollo.

En nuestra clasificación, el amor vital incluye un componente crucial: la atención activa a los intereses del niño/niña. Énide, por ejemplo, no solo cuida de su hijo, sino que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

también observa y responde a sus deseos y necesidades, ajustando su comportamiento para fomentar el crecimiento y la realización personal del niño. El hecho de que Énide se esfuerce por distinguir entre las diferentes formas de aves, la pasión de Déodat, muestra su disposición para entender y apoyar los intereses de su hijo. La madre actúa como una facilitadora que brinda las herramientas necesarias para que su hijo pueda perseguir sus metas, con lo que muestra una forma activa de amor vital.

El compromiso activo con la felicidad del hijo también implica la creación de un entorno que facilite su desarrollo emocional y su capacidad de alcanzar sus propios objetivos. En el caso de Énide, su respeto por las relaciones amorosas de Déodat y su voluntad de no intervenir con sus consejos, se traduce también como un profundo compromiso con su felicidad, aunque no coincida con su visión de vida feliz.

La cercanía es un aspecto central del amor vital y no se limita al afecto físico, sino que también implica un compromiso activo hacia el bienestar del hijo. La cercanía emocional asegura que el hijo se sienta acompañado y apoyado, incluso en la distancia física o la ausencia, no únicamente temporal, de la madre, como en el caso de Plectrude y Lucette ocurre con la madre biológica: “Elle l’a pris dans ses bras et la regarda avec tout l'amour du monde” (*RNP*, 2003: 21). La cercanía aquí se traduce en protección, afecto, devoción y deseo de bienestar de la hija, aunque la madre tenga que sacrificar su libertad o vida. En el contexto del amor vital, la cercanía no implica necesariamente un apego dependiente o intrusivo.

#### 5.2.1.2.2 Amor desapegado

La relación entre Rose y Trémière en *RH* (2016) es un ejemplo claro de lo que hemos llamado “amor desapegado”, tal como hemos determinado en la parte teórica del apartado 2.1.1.1.1.1.1. Este tipo de amor se caracteriza por una buena relación y respeto, pero con una marcada distancia emocional y comunicativa, lo que se refleja en las interacciones entre

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

madre e hija. Las réplicas breves en la poca interacción entre Trémière y su madre Rose ilustran un ejemplo clásico de la falta de disponibilidad emocional que define el amor desapegado. El simple hecho de que Rose responda a una expresión de afecto tan directa como: "Je t'aime, maman" con la pregunta: "Tu parles, toi ?" (*RH*, 2016: 41) revela una desconexión profunda en la comunicación emocional entre madre e hija. Aunque Trémière expresa abiertamente su amor, la respuesta de Rose sugiere sorpresa o incluso incredulidad. Este tipo de respuesta demuestra una falta de sintonía emocional, lo que indica que la comunicación afectiva entre ellas es rara o poco habitual. Aunque en el amor desapegado puede haber una base de simpatía y respeto, en esta interacción se observa una falta de sensibilidad hacia los sentimientos de la hija y una incapacidad de brindar un verdadero apoyo en las dificultades que encuentra en su camino, sea en el colegio, cuando sufre acoso escolar o cuando conoce por primera vez el dolor del amor no correspondido. La respuesta de Rose no corresponde a lo que cabría esperar en una relación con un mayor nivel de apego emocional, ya que, en ese caso, una madre podría devolver la afirmación de amor o, al menos, acogerla con calidez.

La pregunta de Rose: "Tu parles, toi ?" también deja claro que la madre no está al tanto de los progresos en el desarrollo de Trémière o no está acostumbrada a una comunicación abierta con ella. Es como si hubiera una barrera invisible que las separase e impidiese un diálogo más profundo. No obstante, esto no niega el sentimiento de amor materno: "Elle aimait sa fille, pourtant, et celle-ci l'aimait : mais cela n'avait rien à voir avec la passion qui unissait l'enfant à sa grand-mère" (*RH*, 2016: 80). En esta frase se expresa la existencia de un sentimiento amoroso entre Rose y Trémière, pero se subraya que es un amor distante, que no tiene la intensidad o el apego emocional que caracteriza la relación entre Trémière y su abuela. La parte de la frase "cela n'avait rien à voir avec la passion" sugiere una diferencia de calidad en el amor que Trémière recibe de su madre en comparación con

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el que recibe de su abuela. El amor de la abuela está cargado de un vínculo emocional mucho más cercano, mientras que el de la madre parece estar limitado a una apreciación más formal o externa. Esta diferencia es fundamental para entender cómo se manifiesta el amor desapegado para Rose.

La falta de pasión también nos indica que Rose no entiende ni se involucra plenamente en el mundo emocional de su hija, de modo que la relación se queda en un nivel más distante y funcional. No hay una sintonía emocional que permita una verdadera cercanía entre ellas.

#### 5.2.1.2.3 Amor contemplativo

El análisis del amor contemplativo en el corpus presenta una relación profundamente matizada entre Clémence y Plectrude en la novela *RNP* (2003), enmarcada en las características clave de este tipo de afecto. El amor contemplativo, caracterizado por la simpatía, la admiración y una disposición permisiva, encuentra su máxima expresión en la forma en que Clémence se relaciona con Plectrude, en la que destaca una distancia emocional que, aunque disfrazada de admiración, revela aspectos más complejos y menos funcionales en la dinámica entre madre e hija.

Clémence, desde su primer encuentro con Plectrude, exhibe una actitud de fascinación que parece trascender la lógica convencional de la maternidad. Este tipo de amor, que, a menudo, se alimenta de la idealización y la proyección, es evidente en su reacción hacia la singularidad de Plectrude, especialmente en su apariencia física, como se menciona cuando Clémence queda cautivada por la belleza de los ojos de Plectrude. Este elemento se alinea con una de las características esenciales del amor contemplativo: la admiración profunda que no siempre se corresponde con la realidad objetiva. Clémence no solo observa a Plectrude desde una perspectiva idealizada, sino que también parece atribuirle una cualidad

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

casi mística que la eleva por encima de su entorno: "[…] elle aimait autant ses trois enfants. C'était pour chacune un amour à l'image de celle qui l'inspirait : sage et solide pour Nicole et Béatrice, fou et féérique pour Plectrude" (*RNP*, 2003 : 43). La construcción Adjq *fou* + Adjq *féerique* a la que la autora recurre, expresa claramente la antítesis del amor por sus otras hijas, dado que los dos Adj se convierten en antónimos contextuales de *sage* et *solide*. Los Adjq *fou* y *féérique* recogen un alto grado de intensidad del amor, así como un cierto misticismo, con el matiz de una pasión desbordante, que sugiere una conexión que trasciende los límites de la lógica y se adentra en lo irracional. Esta distinción semántica, al emplear términos que denotan razón y estabilidad frente a otros que evocan locura y fantasía, destaca la complejidad y la diversidad del amor que puede existir en el corazón de una madre. No obstante, esta admiración y este tipo de amor no están acompañados de un conocimiento profundo de las verdaderas necesidades emocionales o psicológicas de la niña, lo cual genera un desequilibrio en la relación.

La permisividad, otro rasgo fundamental del amor contemplativo, se manifiesta en la actitud de Clémence hacia los comportamientos y dificultades de Plectrude. A lo largo de la novela, Clémence muestra una falta de intervención activa en momentos clave del desarrollo de su hija. Por ejemplo, cuando Plectrude está a punto de ser expulsada de la escuela por su supuesta incapacidad mental, Clémence no solo no reacciona con preocupación, sino que lo ve como una confirmación de la excepcionalidad de su hija: "Clémence exulta : Plectrude était hors norme. Quand bien même on détecterait que la petite était une débile mentale, elle prendrait cela comme un signe d'élection" (*RNP*, 2003: 71). Esta actitud permisiva está claramente marcada por el Vb *exulter*, que denota una alegría desmesurada y, en este contexto, una especie de triunfo que es otra muestra de irracionalidad. La exaltación de Clémence no se corresponde con la situación real de Plectrude, lo que destaca la distancia entre la percepción idealizada de la madre y la realidad del desarrollo

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

emocional y cognitivo de la niña. Otro ejemplo claro de esta desconexión se encuentra en la falta de preocupación de Clémence por la salud física y emocional de Plectrude, especialmente en su obsesión con la danza. La frase: “La mère estimait qu'aller quatre fois par semaine aux cours de ballet suffisait à lui apprendre l'art de vivre avec d'autres enfants”(*RNP*: 2003 : 45) refleja esta actitud de desapego. Clémence no comprende, o no quiere comprender, que la dedicación exclusiva de Plectrude a la danza está generando graves problemas en su desarrollo social, lo que refleja una vez más el problema de la idealización dentro del amor contemplativo.

Un aspecto crucial de este análisis es la motivación egoísta que subyace en el amor de Clémence hacia Plectrude. Aunque el amor contemplativo en su forma pura no siempre implica egoísmo, en este caso particular, es evidente que Clémence proyecta en Plectrude sus propias aspiraciones y sueños no realizados. La dedicación de Plectrude a la danza, que llega a niveles extremos, no es solo el resultado de su propio deseo, sino una consecuencia de la presión sutil pero constante de Clémence, quien ve en su hija la oportunidad de materializar sus ambiciones personales. Esta motivación egoísta genera una barrera en la comunicación sincera entre ambas, ya que Clémence evita enfrentarse a las verdaderas dificultades de Plectrude, como la malnutrición o el agotamiento emocional, aspectos que se intensifican debido a su deseo de cumplir con las expectativas impuestas por su madre. Esta diferencia pone de relieve los peligros inherentes al amor contemplativo cuando se lleva al extremo: aunque Clémence parece permitir que Plectrude viva su vida de manera libre, en realidad, está moldeando su existencia según sus propias necesidades emocionales, lo que también propicia el desequilibrio en la relación madre-hija.

Consideramos que el amor contemplativo de Clémence hacia Plectrude, aunque inicialmente parece ser una expresión de profunda admiración y permisividad, revela capas más complejas de egoísmo y desconexión emocional que tienen un impacto significativo en

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el desarrollo de la protagonista. Este tipo de amor, aunque intenso, resulta en una forma de dependencia emocional que distorsiona la percepción de la realidad de Plectrude y afecta negativamente a su bienestar emocional y social.

#### 5.2.1.2.4 Amor anémico

La relación entre Diane y su madre Marie en *FTLC* (2017) es un claro ejemplo de un amor anémico, caracterizado por un rechazo moderado, frialdad, desinterés por los logros de la hija y una profunda distancia en la comunicación. Marie, al ver a Diane como un recordatorio de sus propios sueños frustrados, proyecta una antipatía velada hacia ella, lo que crea una barrera emocional difícil de superar. Diane, a su vez, es consciente de esta frialdad y la falta de reconocimiento por parte de su madre, lo que la lleva a aferrarse a los pocos momentos de afecto que ha recibido, aunque sean insuficientes para establecer un vínculo afectivo sólido.

Este tipo de relación, en la que el hijo o la hija es visto como una molestia o una carga, refleja el desinterés del progenitor por establecer vínculos afectivos significativos, lo que genera un ambiente emocionalmente empobrecido y marcado por la inaccesibilidad y la distancia. Aunque puede haber momentos esporádicos de afecto, éstos no compensan la frialdad general de la relación, lo que crea una dinámica profundamente desequilibrada y carente de calidez emocional. La frase: “La déesse m'aime, seulement, elle m'aime d'une curieuse façon, elle n'aime pas me montrer qu'elle m'aime parce que je suis une fille, son amour pour moi est un secret” (*FTLC*, 2017: 41) nos dibuja un vínculo madre-hija muy distanciado, en el cual el grado moderado de rechazo, característica del amor anémico, se evidencia de forma implícita. Observamos un rechazo que es sutil, pero profundo, que no es abiertamente hostil, pero crea una barrera emocional importante. Es interesante señalar que el análisis de esa forma anémica de amor aparece en el discurso de una de las protagonistas,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en este caso en el de quien sufre la falta de amor, dado que habitualmente es el discurso de la narración el que trata los asuntos referidos a la complejidad sentimental.

Diane sabe que existe amor, pero la falta de expresión lo convierte en algo lejano e inaccesible para ella. Esto y su idea de que el amor de la madre es un "secreto" refuerza la considerable distancia en la comunicación. Marie mantiene sus emociones ocultas, lo que genera una relación fría e inaccesible. "Diane aimait sa mère au point d'être capable de saisir, à 4 ans, le sentiment d'injustice que celle-ci éprouvait de ne pas avoir une vie à la hauteur de son attente" (*FTLC*, 2017: 44). Este pasaje revela que Diane, desde muy joven, tiene una profunda comprensión de los sentimientos de frustración de su madre, quien no ha logrado las expectativas que tenía para su vida. Aunque Marie no expresa directamente desdén hacia su hija, la manera en que Diane percibe que su madre asocia su vida con una injusticia sugiere una relación tensa y carente de respeto. El hecho de que Diane entienda que su nacimiento representó la pérdida del ideal que esperaba alcanzar su madre y que capte esa frustración, implica que Marie proyecta sus desilusiones sobre su hija, quien se siente responsable, al menos en parte, de esa resignación. Esta dinámica refleja la antipatía latente en el amor anémico, en el que la niña es vista como un obstáculo para la realización de la progenitora.

Al asociar el nacimiento de Diane con el fin de su esperanza de vida ideal, Marie muestra un desinterés absoluto por los logros de su hija tanto en el colegio como cuando llega a ser médico. En el amor anémico, este desinterés es clave: los logros del niño o la niña no son reconocidos ni valorados y cualquier éxito que Diane pudiera alcanzar no cambiaría la percepción de su madre de que su vida fue arruinada precisamente por la llegada de su hija al mundo, lo que la convierte en un recordatorio constante de la vida que la madre no pudo tener.

Diane entiende que su nacimiento no fue motivo de alegría, sino de sacrificio. Esta percepción genera una barrera emocional entre ambas, por lo que la madre, al estar centrada

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en sus propias decepciones, se muestra emocionalmente inaccesible para Diane, lo que crea una relación desprovista de verdadera calidez y de apoyo. No obstante, Diane se aferra a sus recuerdos de la única noche en la que su madre la abrazó: “Chaque nuit, elle se rappelait [...] comment sa mère l'avait serrée, les mots d'amour qu'elle lui avait dits, et avec quelle voix” (*FTLC*, 2017: 45). Esta es una característica clave del amor anémico: aunque puede haber momentos aislados de afecto, estos no compensan la frialdad general de la relación. En el amor anémico, la distancia emocional es constante y crea un entorno en el que la niña siente la necesidad de aferrarse a cualquier muestra de afecto, por pequeña que sea. Diane tiene que recurrir a esos escasos recuerdos como una fuente de consuelo, lo que subraya la falta de continuidad emocional en su relación con su madre, tal como y se pone de manifiesto a lo largo de la novela.

#### 5.2.1.2.5 Amor enfermizo

En el apartado teórico sobre el sentimiento de amor, hemos identificado como patrón del amor enfermizo un deseo desproporcionado del progenitor de mantener una proximidad constante con su hijo o hija, acompañado de un apego exagerado, gestos continuos de cariño y una comunicación extremadamente estrecha. Estas características se detectan claramente en el comportamiento del personaje de Marie hacia su hija menor, Célia (*FTLC,* 2017), lo que nos permite clasificar este amor materno como una forma de apego patológico, es decir, un amor enfermizo.

En esta novela, la narrativa del amor materno experimenta una transformación radical con el nacimiento de Célia, su tercera hija. A diferencia de sus dos experiencias previas, en las que el amor o las manifestaciones de éste hacia Diane, su primera hija, eran prácticamente inexistentes, y por lo que se refería a Nicolas, su segundo hijo, se manifestaba de manera tranquila y racional, la llegada de Célia marca un cambio drástico en Marie. Su

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

maternidad adquiere una intensidad y una plenitud que no había sentido antes, pero pronto se pone de manifiesto que este amor está teñido de características obsesivas, similares a las del personaje de Clémence en *RNP* (2003).

A medida que transcurre la historia, lo que inicialmente parecía ser un amor incondicional y protector hacia Célia, se transforma en una relación opresiva. El apego exagerado de Marie hacia su hija, característica básica del amor enfermizo, se traduce en una necesidad de controlar todos los aspectos de su vida. Marie supervisa de cerca el comportamiento de Célia y también busca influir en sus pensamientos y decisiones, de modo que invade el espacio personal de su hija. Este tipo de relación, en la que el progenitor se siente con el derecho y casi la obligación de estar informado constantemente de los pensamientos, palabras y acciones del hijo o hija, se traduce en la otra característica del amor enfermizo, la falta de respeto por la autonomía individual, lo que afecta profundamente el desarrollo emocional de Célia.

Con el tiempo, la relación madre-hija se vuelve cada vez más unilateral, ya que Célia queda atrapada en una dinámica en la que sus propias necesidades y deseos son eclipsados por las demandas obsesivas de su madre. El deseo de Marie de proteger a su hija, en apariencia genuino, degenera en una sobreprotección que se convierte en un obstáculo para el crecimiento sano de la hija. Privada de la oportunidad de aprender a tomar decisiones por sí misma, Célia se enfrenta a un futuro en el que la sobreprotección materna socava su capacidad para responder a los desafíos del mundo exterior.

Este control continuo y la invasión del espacio psicológico de Célia culminan en una situación insostenible. Como consecuencia, al llegar a la edad adulta y convertirse en madre, Célia queda atrapada en un conflicto emocional profundo. El temor de repetir los patrones obsesivos de su madre la lleva a tomar la dolorosa decisión de renunciar a su propia hija, ya que duda de su capacidad para proporcionar un amor materno sano. Esta decisión refleja un

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

intento consciente de romper el ciclo, pero también evidencia cómo el legado del amor enfermizo puede perpetuarse en las generaciones posteriores, incluso cuando se lucha por evitarlo. Las palabras de Célia a su madre: "Peut-être seras-tu enfin pour ma fille ce que tu n'as jamais été pour les tiennes : une bonne mère" (*FTLC*, 2017: 94), sugieren que Marie podría tener la oportunidad de corregir sus errores con su nieta, lo que añade una capa de ironía y tragedia a la historia.

Nothomb, mediante un estilo penetrante, cuestiona las expectativas sociales impuestas sobre la maternidad y desafía la noción de que todas las madres sienten un amor innato e incondicional por sus hijos. Al retratar un amor materno que, en su desmedida intensidad, cruza los límites de lo saludable, la novela revela las complejidades emocionales y psicológicas que pueden caracterizar estas relaciones y critica las normas sociales que las idealizan, a la par que propone una comprensión más empática y matizada de la experiencia materna.

#### 5.2.1.2.6 Amor filial

El amor filial, entendido como el afecto que los hijos e hijas sienten hacia sus progenitores, tiene una complejidad que varía en función de las dinámicas familiares y las circunstancias emocionales de los personajes. En las obras de nuestro corpus, como *RH* (2016), *RNP* (2003) y *LLDS* (2022), el amor filial se manifiesta con diferentes matices, desde el amor profundo pero distanciado hasta el amor cargado de responsabilidad y culpa. A continuación, analizamos algunas de las características del amor filial en las novelas mencionadas, destacando las dinámicas afectivas y la forma en que se entrelazan con el desarrollo de los personajes.

En *RH* (2016) la primera referencia al amor filial de Déodat hacia sus padres es clara y directa: él los ama profundamente, sin distinción entre ambos. Esta simplicidad inicial, que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

parece exponer un amor incondicional y completo, se hace más compleja cuando se revela su preferencia por un amor con distancia emocional: "S'il aimait profondément son père et sa mère il avait remarqué qu'il préférait les aimer avec un peu de distance" (*RH,* 2016: 20). Aquí se introduce una característica importante del amor filial en Déodat: la preferencia por mantener una distancia refleja una ambivalencia entre la cercanía y la independencia. Este tipo de amor filial puede indicar una tensión entre el deseo de afecto y la necesidad de espacio personal. La distancia emocional, en este caso, no disminuye el amor, pero permite que Déodat mantenga su propia identidad sin verse abrumado por la atención o la proximidad de sus padres, lo que, sin duda, responde también al comportamiento de su madre, quien, como hemos señalado, fomenta la independencia de su hijo mientras le muestra un amor incondicional. Este aspecto también se halla vinculado a la idea de que el amor, para ser saludable, necesita de cierta autonomía y de un espacio emocional propio. Este contraste refleja una madurez emocional incipiente, pues parece que Déodat está en el proceso de equilibrar sus deseos de autonomía y de dependencia afectiva de sus padres.

El amor filial de Plectrude hacia su madre está marcado por momentos de inseguridad emocional sobre la permanencia del afecto materno: "Oui, mais sa mère l'aimerait-elle toujours autant quand elle serait une adolescente boutonneuse ?" (*RNP*, 2003: 93). Esta pregunta refleja una preocupación típica dentro del amor filial: el miedo a que el amor de los padres sea condicional y dependa de aspectos externos como la apariencia física o el comportamiento. Plectrude teme que su madre deje de amarla si su apariencia cambia durante la adolescencia, lo que revela una sensación de vulnerabilidad en la relación. Este tipo de amor filial, cargado de dudas y temores, subraya una dependencia emocional significativa, en la que la validación del amor materno es central para la autoestima. El hecho de que Plectrude se pregunte si su madre la querrá del mismo modo cuando ya no sea una niña encantadora sugiere una relación en la que el valor del amor filial está estrechamente

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

vinculado a la percepción externa y a la aceptación social. Esto contrasta con el amor más equilibrado de Déodat, quien, aunque mantiene una distancia emocional, no parece dudar del afecto de sus padres.

En el caso de Tristane en *LLDS* (2022), el amor filial se entrelaza con una fuerte presión por cumplir expectativas: "Puisqu'elle aimait ses parents, elle essayait alors de tenir le rôle qu'ils avaient prévu pour elle" (*LLDS*, 2022: 18). El amor que siente hacia sus padres la lleva a intentar encajar en el papel que ellos han diseñado para ella. Este tipo de amor filial está cargado de un sentimiento de responsabilidad y sacrificio, en el que el deseo de ser amada por sus padres y de no decepcionarlos la lleva a ajustar su comportamiento a sus expectativas. Esta forma de amor filial puede ser emocionalmente limitante, ya que Tristane parece priorizar la aprobación y el cumplimiento de las expectativas de sus progenitores por encima de sus propios deseos o inclinaciones. En lugar de un amor filial basado en la reciprocidad y la comprensión mutua, el amor de Tristane se basa en el deber y la conformidad con las normas establecidas por ellos. En la frase: "Elle n'était ni jalouse, ni envieuse, ni même possessive, son désir ne se focalisait ni sur son père ni sur sa mère : elle aurait juste voulu participer à la fête" (*LLDS*, 2022: 18) observamos un cierto desconcierto o distanciamiento emocional de Tristane en su relación con su madre y padre. Tristane no busca la atención exclusiva de sus padres ni los ve como figuras que deban llenar un vacío emocional, en cambio, lo que anhela es simplemente participar en su vida de manera activa, estar incluida en el ambiente familiar. Este deseo de inclusión, más que de dependencia emocional, refleja un amor filial menos poseído por el apego, pero que aún busca validación y pertenencia. Es un amor filial que aspira a la igualdad en la participación, no a la posesión o control de la relación con los padres. La protagonista percibe un déficit en la comunicación con sus padres, una carencia emocional o insatisfacción y, en cierta medida, se siente responsable de ello. Este tipo de amor filial es altamente autocrítico, ya que el hijo o hija

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

asume que las deficiencias o problemas en la relación son culpa suya: “Pourtant, elle aimait profondément ses parents. Elle sentait en eux un déficit dont elle s’attribuait la responsabilité” (*LLDS*, 2022: 28). Este sentimiento de culpa y responsabilidad refleja un amor filial que está basado en el autosacrificio y en la idea de que el bienestar emocional de los padres depende en parte del comportamiento o los logros del hijo o la hija. Tristane asume las tensiones familiares como su responsabilidad, lo que añade una carga emocional considerable en su amor hacia ellos.

De este modo, podemos afirmar que en nuestro corpus el amor filial se manifiesta de maneras diversas, pero en el caso de las hijas se halla siempre entrelazado con la búsqueda de aceptación, pertenencia y validación por parte de los padres. Las formas en que este amor se expresa están profundamente ligadas a la estructura emocional de las familias y las relaciones en las obras, subrayando la complejidad del vínculo entre padres e hijos.

#### 5.2.1.3 Amor fraternal

El análisis del amor fraternal en nuestro corpus revela dos enfoques muy diferentes en cuanto a la profundidad y complejidad de las relaciones. En *RNP* (2003) no se presenta una descripción del amor fraternal entre Plectrude y sus dos hermas; en *RH* (2016) no existe, dado que los dos protagonistas son hijos únicos; en *FTLC* (2017) las conexiones fraternales entre Diane y sus hermanos (Nicolas y Célia) se presentan de manera superficial, casi anecdótica; por el contrario, en *LLDS* (2022) el vínculo entre Tristane y su hermana menor Laetitia convierte el amor fraternal en centro neurálgico de la narración. Consideramos que este contraste entre las dos últimas novelas no es accidental, sino que refleja dos formas diferentes de abordar el amor entre hermanos: uno más esquemático y periférico, el otro profundamente emocional, esencial para la construcción de la identidad de los personajes.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En *FTLC* (2017), el amor entre Diane y sus hermanos se describe con poco desarrollo emocional o narrativo. Las afirmaciones como: “Elle le trouva beau et l'aima” (*FTLC*, 2017: 35) cuando nació su hermano Nicolas o “Je t'aime tellement” (*FTLC*, 2017: 63), las palabras de Célia a Diane sugieren una conexión afectiva básica, pero carecen de detalles sobre las experiencias compartidas o las tensiones que construyen y sostienen relaciones fraternas más profundas. El amor fraternal en esta obra parece estar presente de manera implícita y no se le otorga un lugar prominente en el desarrollo de los personajes ni en la trama, dominada por las relaciones materno-filiales. En nuestra opinión, esta superficialidad refleja la intención de la autora de no explorar en profundidad la relación entre hermanos o simplemente puede ser una representación de relaciones familiares más funcionales, en las que los vínculos existen, aunque no sean el foco emocional del relato. En este caso, el amor fraternal no actúa como un motor narrativo ni como un aspecto definitorio de los personajes. Más bien, queda en un segundo plano, subrayado por interacciones breves que sugieren un afecto natural pero no profundamente explorado.

En *LLDS* (2022), el amor entre Tristane y Laetitia es el corazón emocional de la historia, caracterizado por una intensa dedicación, sacrificio y protección de Tristane hacia su hermana pequeña. Desde el nacimiento de Laetitia, Tristane asume el rol de protectora emocional frente a la frialdad de sus padres, con lo que compensa la falta de amor paterno y materno, y se asegura de que su hermana nunca experimente las carencias afectivas que ella misma ha sufrido. Este tipo de relación está marcado por una asimetría emocional, en la que Tristane da constantemente, casi como una madre, y Laetitia recibe este amor incondicional que la protege y la nutre emocionalmente: “Laetitia ignora que le cœur pouvait crever de faim, Tristane ne put jamais l’oublier. En même temps que leur amour apparut un hiatus : Laetitia n’aurait jamais l’angoisse de ne pas être aimée, Tristane la conserverait éternellement” (*LLDS*, 2022: 51). El amor fraternal entre Tristane y Laetitia es descrito con

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

una intensidad casi trascendental. Desde la primera interacción, en el hospital, hasta su relación a lo largo de la infancia y adolescencia, las dos hermanas desarrollan un vínculo que va más allá de las formas habituales de amor fraternal. Las expresiones: "deux âmes se découvrirent" o "notre amour est au-delà de tout" no son casuales, sino que refuerzan la idea de que esta relación no es solo una muestra de afecto, sino que es esencial para la supervivencia emocional de ambas.

Tristane se convierte en el sostén emocional de Laetitia, sacrificando su propio bienestar para garantizar que su hermana nunca sufra la soledad y el desamor que ella misma había experimentado. Este sacrificio continuo muestra la intensidad del amor fraternal, un amor que se presenta como absoluto y sin reservas. Al mismo tiempo, esta dinámica revela la vulnerabilidad de Tristane, quien teme perder el amor de su hermana o no poder protegerla de los vacíos emocionales familiares. La frase: "Je préférerais morir" (LLDS, 2022: 93), cuando Tristane teme que Laetitia la deje de amar, subraya el nivel de dependencia emocional que ha desarrollado hacia este vínculo fraternal.

Además, el amor entre Tristane y Laetitia no solo llena el vacío dejado por la escasez de amor de la madre y el padre, sino que lo supera, ya que ellas construyen una relación que les permite crear una unidad afectiva autosuficiente. El amor de las hermanas se describe como más grande que el de sus padres, lo que refuerza la idea de que, para ellas, este vínculo fraternal es más importante y profundo que cualquier otro lazo familiar.

El amor fraternal en *LLDS* (2022) define la relación entre Tristane y Laetitia y también actúa como un contrapunto al amor de los padres. La falta de afecto por su parte y el hecho de que se centren casi exclusivamente en su propia relación deja un vacío que las hermanas llenan gracias a su dedicación mutua. Este fenómeno refleja una reacción compensatoria, en la que el lazo entre las hermanas no es solo una relación fraternal típica, sino una fuente de seguridad y apoyo emocional que suple la ausencia por parte de los padres.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tristane, al adoptar un papel casi maternal hacia Laetitia, asume una responsabilidad emocional desmesurada que define gran parte de su identidad. Sin embargo, esta relación no se presenta como opresiva, sino como liberadora para ambas. Tristane se encuentra a sí misma en su rol de protectora y Laetitia florece bajo el cuidado y la atención de su hermana mayor. Este amor fraternal se convierte en un factor poderoso y en una fuerza estabilizadora en un entorno familiar disfuncional, lo que permite a las dos hermanas mantener un cierto equilibrio emocional a pesar de las circunstancias adversas. El pilar emocional se presenta como un lazo inquebrantable, superior a cualquier otra relación en la vida de Tristane y Laetitia. Este amor fraternal es absoluto, caracterizado por el sacrificio, la protección mutua y una devoción incondicional. En nuestra opinión, este tipo de amor fraternal es lo que Nothomb busca inmortalizar en su obra, de forma que rinde homenaje a su relación con su hermana, a quien, según ha expresado en diversas entrevistas, considera su mayor apoyo, su confidente y el más valioso de los regalos que sus padres le han brindado. Esta relación fraterna, profundamente arraigada, parece constituir, además de una fuente de inspiración personal para Nothomb, un reflejo de su concepción del amor más puro y duradero, aquel que trasciende las adversidades y las diferencias. En esta obra, la autora celebra la hermandad como un vínculo que no solo sostiene emocionalmente, sino que enriquece y define la vida de las protagonistas y, en última instancia, de ella misma.

### 5.2.2 Celos

#### 5.2.2.1 Celos reflejos

En el subapartado teórico 2.1.1.1.2.1 hemos presentado nuestra clasificación de los tipos de celos y sus características. De los tipos de celos incluidos allí: reflejos, posesivos, agresivos, patológicos y manipuladores, en nuestro corpus hemos identificado únicamente el primero, es decir, los celos reflejos, en la novela *FTLC* (2017). Recordamos que los celos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

reflejos se definen como una respuesta automática ante la percepción de que otras personas reciben atención o afecto. La persona experimenta una sensación de rivalidad sin una base real, simplemente como un reflejo emocional ante la idea de compartir la atención.

Nuestro análisis de los celos reflejos en la novela *FTLC* (2017) nos permite comprender cómo este tipo de celos se manifiesta en el comportamiento y la psicología de los personajes, especialmente en Marie. Opinamos que los celos reflejos se manifiestan en Marie como una respuesta emocional automática, pero para argumentar este fenómeno, debemos preguntarnos qué motiva esta reacción. Los celos reflejos suelen estar vinculados a la inseguridad emocional, a una baja autoestima o a una dependencia excesiva de la validación externa. En el caso de Marie, estos factores están presentes en su necesidad constante de ser el centro de atención y de ser percibida como superior por los demás. Aunque Marie parece proyectar una imagen de confianza y éxito, su comportamiento revela una profunda inseguridad. La manera en que compara constantemente su apariencia, estatus social y relaciones con los de otras mujeres sugiere que no se siente lo suficientemente segura de sí misma. La inseguridad alimenta los celos reflejos, porque Marie no puede tolerar la idea de que otros puedan recibir la atención o el afecto que ella considera necesario para su propia validación.

Los celos reflejos, al estar basados en una percepción subjetiva de rivalidad, revelan una fragilidad interior. Marie busca la admiración de los demás porque no se siente plenamente valiosa. Su necesidad de provocar envidia en otras mujeres muestra cómo depende de la mirada de los demás para sostener su autoestima: “Quel plaisir d'être cent fois respirée, mille fois convoitée, jamais butinée ! […] Quand Marie voyait les filles la regarder avec cette envie douloureuse, elle jouissait de leur supplice au point d'en avoir la bouche sèche” (*FTLC*, 2017: 9). Por un lado, la satisfacción por la envidia de las otras personas y, por otro, la dependencia de la aprobación externa, es una característica clave de los celos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

reflejos: el miedo a perder la atención actúa como un disparador emocional. Este tipo de celos también se manifiesta cuando la persona siente que su valor personal está directamente relacionado con la cantidad de atención o afecto que recibe. Para Marie, la validación no proviene de una autopercepción sólida, sino de cómo la ven los demás. Esto la lleva a buscar ser el "objeto de deseo", incluso a costa de generar celos y sufrimiento en otras mujeres.

Una de las características más complejas de los celos reflejos es su relación con el poder y el control. Marie utiliza los celos que provoca en los demás como una herramienta para reafirmar su poder sobre ellos, particularmente sobre otras mujeres. Marie utiliza su apariencia, posición social y relaciones amorosas para posicionarse como el centro de atención, lo que le otorga poder sobre las demás. Al provocar celos en otras mujeres, mantiene un control psicológico, ya que éstas se ven obligadas a compararse con ella. El hecho de que Marie disfrute al ver a otras mujeres sufrir por envidia ("elle jouissait de leur supplice au point d'en avoir la bouche sèche") sugiere que hay una dinámica de poder sádica en su comportamiento. Los celos reflejos no solo la afectan emocionalmente, sino que también estructuran su forma de relacionarse con los demás desde una posición de dominio.

Marie parece estar obsesionada con su imagen pública, en términos de apariencia física y en lo que respecta a cómo se perciben sus relaciones personales. Esto revela un deseo de controlar cómo es vista por la sociedad y el miedo a compartir esta atención se convierte en una amenaza para su control. Los celos reflejos en este caso funcionan como un mecanismo de autodefensa, ya que la posibilidad de que alguien más pueda atraer la atención que ella ansía pone en peligro su poder sobre su entorno. Cuando Diane le pregunta a su madre si está celosa: "Es-tu toujours jalouse, maman ?" (p. 97), Marie niega la posibilidad de estar celosa: "Qu'est-ce que tu racontes ?" (p. 97). Esta respuesta refleja su rechazo consciente de los celos y revela el mecanismo de defensa. Los celos, especialmente entre una madre y una hija, pueden ser socialmente inaceptables o difíciles de admitir, porque van

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en contra del rol materno tradicional. Al reprimirlos, Marie evita enfrentarse a una realidad emocional que pondría en peligro su propia autoimagen como madre y mujer.

El autoengaño es otro aspecto clave de los celos reflejos. Marie no puede admitir, ni a sí misma ni ante los demás, que siente celos de su hija. Esta incapacidad de reconocer sus propios sentimientos refleja una disonancia cognitiva: su deseo de mantener una imagen perfecta como madre choca con la realidad de sus emociones. Los celos reflejos, en este sentido, se manifiestan como un conflicto interno no resuelto, en el que el deseo de ser la única receptora de atención choca con las demandas y expectativas de su rol social.

Los celos reflejos también erosionan las relaciones de Marie, especialmente con las mujeres que la rodean, aunque sean su propria hermana mayor y su hija. En lugar de construir relaciones basadas en la confianza y el afecto genuino, Marie se ve atrapada en una dinámica competitiva y destructiva. El resentimiento que genera en otras mujeres al provocar celos las aleja emocionalmente de ella, y su incapacidad para reconocer sus propios celos hacia Diane crea una barrera emocional insalvable entre madre e hija. Este aislamiento social y emocional es una consecuencia directa de la manera en que los celos reflejos estructuran las interacciones.

Nuestro análisis de los celos reflejos en Marie también invita a una reflexión más amplia sobre la naturaleza de los celos y su percepción por parte de la sociedad. Amélie Nothomb parece sugerir, con la complejidad del personaje de Marie, que los celos, especialmente los celos reflejos, son emociones demasiado negativas y vergonzosas para ser admitidas, pero no por ello menos comunes o con una gran capacidad de influencia en el comportamiento humano. Por otro lado, Nothomb pone de relieve un tabú social: los celos son considerados una emoción socialmente inaceptable, especialmente en relaciones como las de madre e hija. Esta inaceptabilidad conduce a la represión, como vemos en Marie, pero también resalta cómo las normas sociales pueden distorsionar la expresión emocional y crear

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

dinámicas internas destructivas. La imposibilidad de admitir o discutir abiertamente de los celos refleja una falta de comunicación emocional en las relaciones de Marie. Esta incomunicación contribuye a su aislamiento emocional y a la desconexión que siente, no solo con los demás, sino consigo misma. A largo plazo, estos celos reflejos erosionan su sentido de la identidad y dañan profundamente sus relaciones, lo que demuestra el impacto devastador que puede tener este tipo de emoción no gestionada o no reconocida.

Consideramos que nuestro análisis pone de relieve que los celos reflejos no son solo emociones pasajeras, sino un patrón de comportamiento y pensamiento que tiene implicaciones profundas en la vida de una persona. Marie, como ejemplo de este fenómeno, nos muestra cómo el miedo a compartir la atención puede llevar a una vida de aislamiento emocional y a relaciones deterioradas.

### 5.2.3 Odio

Los personajes en nuestro corpus muestran una variedad de sentimientos y acciones que reflejan diferentes tipos de odio, aunque es un sentimiento relativamente poco frecuente en las novelas que estudiamos. En nuestro análisis de los tipos de odio en los ejemplos presentados requiere explorar, por un lado, las emociones evidentes que expresan los personajes, por otro, también los motivos subyacentes, el contexto psicológico y las consecuencias de esas manifestaciones en las relaciones interpersonales y la configuración del relato en las diferentes obras.

#### 5.2.3.1 Odio frío

El odio frío que Marie experimenta hacia su hija Diane en *FTLC* (2017) se manifiesta mediante una indiferencia emocional radical y un distanciamiento casi impersonal. Recordamos que el odio frío se caracteriza por la percepción de la otra persona como extraña,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

baja o mezquina, y, en este caso, Marie ve a su hija como alguien absolutamente ajeno a ella, lo que alimenta una actitud de frialdad extrema en su papel de madre, como vemos en estos dos ejemplos: "Il (*bébé*) lui demeurait radicalement étranger" (*FTLC*, 2017: 17); "Elle appartenait à ce point à une espèce étrangère qu'elle réussissait à la toucher sans qu'il y ait de contact, à la regarder sans la voir" (*FTLC*, 2017: 26).

Desde el nacimiento de Diane, Marie muestra una incapacidad de conectar emocionalmente con su hija. Cuando escucha los primeros llantos del bebé, Marie se siente sorprendida, pero no experimenta ninguna emoción significativa. A diferencia de su esposo, Olivier, quien responde con alegría y lágrimas, Marie se mantiene emocionalmente inerte: "Marie n'éprouva rien, ni déception ni contentement" (*FTLC*, 2017: 17). Este vacío emocional es característico del odio frío, que es un odio latente en el subconsciente del personaje, dado que Marie no siente ni amor ni odio activo, sino una indiferencia que raya el rechazo.

La madre se niega a establecer ni siquiera contacto visual con su hija: "Elle s'efforçait de la regarder le moins possible. […] Elle mettait la petite dans son berceau, à l'abri de son regard" (*FTLC*, 2017: 26), lo que nos indica que este comportamiento encaja dentro del odio frío, en el que el contacto físico se minimiza y, cuando ocurre, es mecánico y desprovisto de afecto. Marie no expresa emociones hacia Diane, sino una indiferencia y frialdad constantes y controladas. Esto refleja cómo el odio frío es una forma de mantener el control emocional, evitando que cualquier vínculo afectivo florezca. Debemos poner de relieve que Marie no odia activamente a su hija, sino que la niega al no reconocer su necesidad emocional ni la importancia de su presencia. Marie, de forma consciente, controla y restringe cualquier emoción o interacción significativa, lo que genera un ambiente de soledad emocional para su hija. Esta frialdad convierte a Diane en alguien sin relevancia afectiva, lo que a largo plazo despoja la relación de cualquier posibilidad de conexión afectiva madre-hija.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

#### 5.2.3.2 Odio razonable

El odio que hemos calificado de razonable es frío, calculado y se manifiesta en una forma de repugnancia, aunque no lleva a explosiones emocionales descontroladas, ni a la violencia. Está basado en la distancia emocional y en la falta de voluntad de compartir un vínculo con la persona que lo genera. En nuestro corpus hay solamente un ejemplo de este tipo de odio, en la novela *FTLC* (2017), cuando Diane entiende que no tiene más fuerzas para luchar por el amor de su madre. El exceso de afecto hacia Célia contrasta brutalmente con la frialdad que la madre muestra hacia Diane, lo que genera en ella una repugnancia justificada. Diane siente que su madre actúa de manera inapropiada e insensible y su repugnancia es una respuesta razonada ante la falta de tacto y pudor de su madre. A pesar de la evidente angustia que experimenta, Diane se esfuerza constantemente por no odiar a Célia ni a su madre. Esto es una característica importante del odio razonable, pues, aunque el odio está presente, se controla mediante un proceso consciente. Diane comprende que su hermana no es responsable de la situación, lo que demuestra que su odio no es impulsivo ni desenfrenado, sino más bien una reacción controlada ante la injusticia y el dolor emocional que siente.

Aunque Diane no muestra signos de enfrentamiento directo ni ira desbordada, su odio toma la forma de distanciamiento emocional con su madre, por lo que termina viviendo en la casa de sus abuelos maternos, y después, en la casa de su amiga. El rechazo de Diane hacia su madre es progresivo y sostenido, basado en la repugnancia constante hacia la forma en que su madre ignora sus sentimientos y se enfoca de manera obsesiva en Célia.

A diferencia del odio desenfrenado o ardiente, el odio razonable de Diane no la lleva a actos impulsivos o violentos. En lugar de reaccionar con ira o violencia, Diane interioriza su resentimiento frente a la injusticia emocional.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

#### 5.2.3.3 Odio indignado

Recordamos que el odio indignado está marcado por un sentimiento de asco y una fuerte sensación de traición. Un ejemplo de este tipo de odio lo encontramos en *RNP* (2003), obra en la que Clémence no solo rechaza a Plectrude, sino que también expresa indignación ante su decisión de no seguir su sueño de convertirse en bailarina, lo que, desde su perspectiva, es una traición a sus deseos. Clémence se siente profundamente decepcionada por el hecho de que Plectrude no haya cumplido con las expectativas que tenía para ella, específicamente con respecto a sus ambiciones de que fuera bailarina. Este resentimiento se convierte en repugnancia hacia su hija adoptiva, a quien comienza a ver como la imagen de su propio fracaso: "Tu me dégoûtes. La petite regarda l'œil glacial de la femme qui venait de lui lancer une telle condamnation" (*RNP*, 2003: 157).

A diferencia, por ejemplo, del odio ardiente o "desenfrenado", Clémence actúa de forma controlada. No hay explosiones emocionales, su odio es silencioso y meticuloso, se manifiesta al principio con actos calculados como la retirada del afecto y el rechazo constante de su hija: "Son cœur battait à l'idée de revoir sa mère : ce souhait lui fut refusé" (*RNP*, 2003: 154). El deseo de Clémence de no interactuar emocionalmente con Plectrude es una manifestación clave del odio indignado. Este tipo de odio no busca la destrucción física del otro, sino la separación total y la creación de una distancia emocional insalvable.

Clémence percibe la frustración de su sueño como una traición personal, lo que conduce a su afirmación de que Plectrude no solo ha fallado como bailarina sino como hija también. Este odio se expresa en frases como: "Tu n'as jamais été ma fille" (*RNP*, 2003: 160), que refleja el nivel de despersonalización al que ha llegado Clémence.

A diferencia del odio razonable, el odio indignado se expresa mediante palabras duras y emocionalmente cargadas. Los insultos y descalificaciones de Clémence hacia

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Plectrude (*Bouboule*, *Dindon*) son formas de rechazo a la vez que heridas verbales destinadas a hacer sentir a Plectrude que no es digna de amor o respeto.

El asco constante que Clémence siente por Plectrude, tanto más evidente cuanto que antes de su decepción sentía una devoción excesiva, tiene un impacto devastador en la psique de su hija, quien comienza a interiorizar ese rechazo como una verdad sobre su propia identidad. Plectrude, en consecuencia, experimenta una desintegración emocional, perdiendo la capacidad de verse a sí misma como alguien merecedora de amor. El odio indignado de Clémence es particularmente dañino, porque es un rechazo emocional y un veredicto moral sobre el valor de Plectrude como persona.

#### 5.2.3.4 Odio desenfrenado

El odio desenfrenado se caracteriza por expresiones emocionales negativas extremas que pueden llevar a acciones irracionales. En el caso de Cosette (*LLDS*, 2022), el objeto de su odio es su madre y es tan intenso que busca activamente su propia destrucción, en primer lugar, con el rechazo de la comida y después mediante el suicidio como una forma de liberarse del sufrimiento físico provocado por la anorexia. El hecho de que pida a Tristane que empuje un frigorífico sobre ella muestra la irracionalidad emocional que acompaña este tipo de odio, que en su punto final no está dirigido hacia su madre sino hacia su propio cuerpo que no puede recuperarse de la enfermedad. Aunque no hay un enfrentamiento directo entre Cosette y su madre en la novela, la violencia emocional es evidente. Además, este tipo de odio intensifica la dinámica familiar tóxica, ya que el acto de odio de Cosette afecta profundamente a todos los involucrados, especialmente a Tristane, quien se ve forzada a participar en su muerte.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

#### 5.2.3.5 Odio ardiente

El odio ardiente es la forma de odio más peligrosa, ya que implica la intención y ejecución de destruir físicamente al objeto del odio. Lucette (*RNP*, 2003) exhibe esta forma extrema de odio al asesinar a Fabien, su marido y padre de su hija. Este tipo de odio contiene tres componentes fundamentales: la repugnancia, el miedo y la necesidad de eliminar físicamente la amenaza percibida.

Desde las primeras interacciones, Lucette experimenta un rechazo visceral hacia Fabien por su comportamiento y planes de futuro para el bebé que aún no ha nacido. Ella percibe sus comentarios y acciones como un reflejo de una vulgaridad inaceptable, lo que genera en ella una aversión profunda. Aunque los comentarios de Fabien no son maliciosos, ella los interpreta como manifestaciones de un carácter repugnante e irreparable. En su mente, Fabien representa una amenaza para el bebé, aunque no haya pruebas concretas de que lo sea. Este temor irracional la impulsa a tomar la decisión de proteger al bebé a toda costa, asesinando a Fabien. Este acto muestra cómo su odio ha alcanzado un punto sin retorno, en el que la única solución percibida es la eliminación total de la amenaza.

En nuestra opinión, el asesinato de Fabien no es solo un reflejo del odio de Lucette hacia él, sino también una forma de resolver su propia inseguridad. Este odio ardiente actúa como una manifestación del miedo al fracaso personal y al peligro que supone el entorno para su hijo o hija. La violencia que se deriva de este odio termina afectando a su vida, pues representa la destrucción no solo del supuesto enemigo, sino también de su propia estabilidad emocional.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

# 6 CONCLUSIONES

En este trabajo de investigación, nos hemos propuesto examinar las manifestaciones de las emociones en la lengua francesa a partir de un análisis detallado de cuatro novelas de Amélie Nothomb, *Robert des noms propres* (2003), *Riquet à la houppe* (2016), *Frappe-toi le cœur* (2017) y *Le livre des sœurs* (2022). Recordamos que los objetivos iniciales que guiaron este estudio consistían en identificar y describir los medios léxico-semánticos de expresión de las emociones como una clase independiente dentro del sistema del léxico emotivo y evaluativo del francés, tomando como base nuestro corpus. En consonancia, el objetivo lingüístico específico se centraba en establecer las principales características gramaticales y sintácticas de las unidades léxicas que vehiculan las emociones, sustantivos, verbos, adjetivos y adverbios, con el propósito de revelar su funcionamiento en la expresión de los sentimientos de amor, celos y odio. A lo largo del trabajo, estos objetivos han sido plenamente alcanzados mediante un enfoque interdisciplinario en el que hemos combinado el análisis de fenómenos pertenecientes a la lingüística, la psicología de las emociones y el análisis literario, lo que nos ha permitido una comprensión profunda de los medios léxico-semánticos, sintácticos y narrativos empleados en la representación de los sentimientos de amor, celos y odio.

El examen detallado del corpus ha corroborado en varias ocasiones nuestra hipótesis de partida, además de suscitar nuevas y prometedoras cuestiones merecedoras de un análisis más profundo. Antes de presentar las perspectivas de desarrollo que se desprenden del enfoque adoptado, deseamos recapitular brevemente las contribuciones teóricas más destacadas que han emergido de nuestro estudio.

Desde nuestra perspectiva, aunque la obra de Nothomb incorpora ciertas características asociadas al postmodernismo literario, no puede ser plenamente encasillada dentro de este movimiento. Su producción literaria se define más bien por la intersección de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

múltiples conceptos y registros, como el nombrado postmodernismo y el neo-sentimentalismo, y por una constante evolución y fusión de elementos, tanto en su estructura formal como en su contenido temático. Por otro lado, en nuestro análisis, hemos identificado que los textos que forman nuestro objeto de estudio se apartan ligeramente de las características comúnmente asociadas al estilo de Nothomb, fundamentalmente ciertos elementos considerados esenciales como el diálogo y la ironía (Amanieux, 2009). De este modo, en nuestro corpus, el diálogo tiene un papel menos destacado, ya que la autora opta con mayor frecuencia por el uso del discurso narrativo. En cuanto a la ironía, tampoco se manifiesta de manera significativa en nuestros textos. Explicamos esta desviación por el enfoque temático de las obras analizadas: al tratar de forma más profunda los sentimientos de amor, celos y odio, Nothomb se aparta de las formas que han caracterizado la mayor parte de sus relatos para adoptar una narrativa más introspectiva y analítica. Esta elección estilística podría obedecer a la necesidad de explorar las emociones humanas desde una perspectiva analítica, en la que el discurso narrativo sirve como vehículo para desentrañar la complejidad y la intensidad de los sentimientos.

Además, este cambio podría estar vinculado con la intención de la autora de otorgar un mayor protagonismo al mundo interior de los personajes, lo que permite que el lector se adentre en su psicología de una manera más directa y profunda. De este modo, se crea una atmósfera narrativa que favorece la empatía y la conexión emocional, al tiempo que se enriquece la comprensión de los conflictos internos y las motivaciones de los personajes. Por otro lado, según nuestra observación, la ironía de Nothomb, sea verbal o situacional, se pone de manifiesto sobre todo en sus obras con un marcado carácter autobiográfico.

En otro orden de cosas, la intertextualidad, un elemento clave del postmodernismo y destacada por Amanieux (2002) como una característica sobresaliente de la obra de Nothomb, es llevada al extremo por la autora. En la mayoría de los casos analizados,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Nothomb recurre a sus fuentes con un enfoque irónico. No obstante, en nuestro corpus, este recurso se observa exclusivamente en la novela *Riquet à la houppe* (2016), mientras que las otras tres obras estudiadas se basan en hechos reales, sin que, como acabamos de señalar, el acercamiento a la historia se haga desde el alejamiento propio de la tonalidad irónica.

Entendemos que este desplazamiento estilístico en el corpus seleccionado refuerza la versatilidad de Nothomb como escritora y subraya su capacidad para adaptar su estilo a las necesidades narrativas y temáticas de cada obra. Este fenómeno invita a un análisis más detallado de cómo las elecciones estilísticas y narrativas de la autora contribuyen a la representación literaria de las emociones.

Uno de los objetivos esenciales de nuestra investigación ha sido la identificación de las palabras que conforman el léxico de las emociones en nuestro corpus y la capacidad de estas unidades para establecer una conexión emotiva entre los textos y las personas que los leen. Dado que en nuestro corpus hemos identificado una rica gama de matices en los sentimientos de los personajes y, ante la ausencia de una clasificación existente que se ajustara adecuadamente a las obras analizadas, hemos desarrollado nuestra propia clasificación. En particular, tomando como punto de partida los matices detectados en el apartado correspondiente a la psicología de las emociones, hemos ampliado y refinado la clasificación del sentimiento de amor parental. Nuestra propuesta incluye las categorías de amor vital, desapegado, contemplativo, anémico y enfermizo, que reflejan con mayor precisión las variantes emocionales presentes en nuestro corpus. Nuestro análisis destaca el contraste entre el amor contemplativo de Clémence y otras formas de amor materno en la narrativa de Nothomb, como el amor vital de Énide en *Riquet à la houppe* (2016) ya que, mientras el amor de Énide se caracteriza por una cercanía genuina y una voluntad de guiar a su hijo en la vida, el amor de Clémence hacia Plectrude es distante y egoísta.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Inspirándonos en las clasificaciones previas sobre el amor de pareja elaboradas por Izard (2000) y Sternberg (1988), hemos incorporado nuevas categorías como el amor pragmático, compulsivo, de fantasía, con lo que hemos enriquecido el panorama teórico. También, hemos desarrollado una clasificación específica para los celos, basada en nuestra observación de las particularidades de este sentimiento. Este esquema incluye categorías como los celos reflejos, inculcados, posesivos, agresivos, patológicos y manipuladores, clasificación que permite una mayor diferenciación y comprensión de este complejo sentimiento en los textos literarios.

Además, hemos considerado que las categorías desarrolladas no son estáticas, sino que pueden ser adaptadas y enriquecidas mediante la aplicación a diferentes corpus literarios. Por ejemplo, consideramos que el amor pragmático y el amor compulsivo, como categorías derivadas del amor de pareja, pueden manifestarse de maneras diversas según el género literario, la época o el contexto sociocultural de la obra. De igual forma, los celos patológicos o manipuladores podrían adquirir nuevas dimensiones dependiendo del enfoque narrativo o del contexto psicológico de los personajes.

De este modo, nuestra propuesta de clasificación de las emociones no solo aspira a ser una herramienta de análisis literario limitada a las novelas analizadas, sino también un puente hacia la exploración interdisciplinaria. Al incorporar las perspectivas de teorías psicológicas previas, junto con nuestras observaciones del corpus, sentamos las bases para un diálogo entre la literatura y las ciencias humanas, en el que el estudio de las emociones ocupa un lugar central.

Finalmente, consideramos que esta clasificación puede ser un punto de partida para futuras investigaciones que busquen profundizar en la relación entre emoción y narrativa. Los matices detectados en nuestro corpus podrían inspirar nuevos estudios comparativos entre obras de diferentes tradiciones literarias, revelando patrones emocionales universales

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

o contextuales. Asimismo, esta herramienta analítica podría ser útil para explorar cómo las emociones literarias dialogan con la recepción del lector y plantear nuevas preguntas sobre el impacto emocional de la literatura.

En el proceso de análisis de las fuentes referidas a la lingüística hemos observado que las emociones en las últimas décadas se han convertido en un tema de estudio no solo en la psicología, sino también en la lingüística. Sin embargo, la lingüística de las emociones es una disciplina bastante joven, en la que aún no se han formulado claramente las definiciones, los tipos básicos y la clasificación generalmente reconocida de las emociones, pues no se contemplan de manera suficiente la diversidad de matices emocionales y contextuales presentes en los textos literarios. En este contexto, hemos seleccionado un conjunto de palabras emotivas como una respuesta a la necesidad de adaptar y enriquecer las herramientas analíticas existentes para el estudio de las emociones en los textos literarios. Al examinar las propuestas teóricas de Shakhovskiĭ (2008) y Vasiliev (1981), observamos que, si bien sus enfoques sobre el léxico de las emociones ofrecen un marco valioso, sus enfoques predominantemente taxonómicos se centran en aspectos generales de las emociones, pero no abordan completamente cómo éstas se manifiestan de manera dinámica y compleja en el discurso narrativo. Por ello, con la clasificación que proponemos en este trabajo, hemos buscado superar estas limitaciones mediante una reorganización que se ajusta específicamente al análisis semántico y estilístico de las palabras emotivas dentro del ámbito literario. De este modo, hemos agrupado estas palabras en cuatro categorías clave: estado emocional, actitud emocional, impacto emocional y caracterización emocional. Esta división responde a nuestra intención de reflejar tanto la naturaleza intrínseca de las emociones como su función narrativa y su capacidad para influir en la percepción del lector.

Tras identificar la conexión entre las emociones humanas y el lenguaje, una de las tareas del estudio ha sido identificar los principales medios de representación de las

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

emociones en los niveles morfológico, léxico-semántico y sintáctico, lo que nos ha permitido determinar el grado de productividad de éstos en la expresión de la emocionalidad. Los resultados del análisis de los medios lingüísticos utilizados han mostrado que los niveles léxico-semántico y sintáctico son los más productivos a la hora de expresar emociones en los textos de nuestro corpus. El nivel morfológico está poco representado debido a las limitaciones en el conjunto y las posibilidades combinatorias de los medios, si bien el estudio de los tiempos verbales nos ha permitido explicar algunas características interesantes en cuanto al funcionamiento de los enunciados. En cualquier caso, la productividad de los niveles léxico y sintáctico del lenguaje está condicionada por las especificidades del texto escrito, así como por la compensación emotiva. En este sentido, la imposibilidad de expresar en el texto los rasgos prosódicos del habla de los personajes crea la necesidad de reflejarlos visualmente mediante otros niveles lingüísticos, en particular, con la ayuda de elementos gráficos, así como de unidades léxicas y construcciones sintácticas.

Al identificar y analizar las características esenciales del léxico asociado a las emociones dentro del corpus, nos hemos centrado en las clases gramaticales de sustantivo, verbo, adjetivo y adverbio. El análisis exhaustivo de las unidades de estas clases y de su comportamiento sintáctico nos ha permitido comprender su funcionamiento específico en la expresión de una o más emociones fundamentales. Este enfoque nos ha permitido establecer una base sólida para examinar la representación de dichas emociones en el discurso literario, al iluminar las dinámicas subyacentes a la construcción de significados emotivos.

Dentro del rico repertorio de recursos lingüísticos que permiten representar el mundo emocional, mediante la denominación y descripción de emociones, hemos determinado que las emociones básicas que forman nuestro objeto de estudio muestran características específicas. De este modo, de una forma general, el amor se expresa mediante sustantivos abstractos, verbos transitivos y adjetivos que denotan intensidad emocional; por su parte, el

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

discurso que vehicula los celos se halla caracterizado por términos con connotaciones negativas y estructuras sintácticas complejas; en cuanto al odio, se expresa mediante palabras que subrayan el conflicto y la hostilidad. Es cierto que, las formulaciones relativas a los dos últimos sentimientos pueden ser las que lógicamente se esperan, consideramos que ello se debe a que se hallan eminentemente en el discurso narrativo, mientras que podrían haber sido asumidas de forma diferente en los discursos de los personajes en función de sus posibles caracteres, dado que en otras obras de Nothomb notamos una polarización entre el bien y el mal sin que existan filtros de enjuiciamiento que permitan la expresión en cierta medida positiva de lo que habitualmente consideramos como sentimientos negativos o inhumanos.

En cuanto a la distribución de los tiempos verbales, tras realizar la comparación entre las novelas del corpus, observamos algunas diferencias clave. A diferencia de *Frappe-toi le cœur* (2017), en *Riquet à la houppe* (2016) el presente de indicativo se utiliza exclusivamente en el discurso directo, mientras que en *Frappe-toi le cœur* aparece tanto en el discurso narrativo como en los diálogos. En *Le livre des sœurs* (2022), el imperfecto de indicativo se encuentra solamente en la narración, al igual que en *Riquet à la houppe*, lo que sugiere que este tiempo es comúnmente utilizado para representar recuerdos o estados emocionales prolongados en diferentes obras. El uso del infinitivo simple en *Riquet à la houppe* como única ocurrencia en la narración es una característica distintiva que no aparece en las otras novelas analizadas, lo que pone de relieve la intención de presentar el amor como una idea abstracta en algunos pasajes. En *Robert des noms propres* (2003) el amor ocupa un lugar menos central en la narrativa, con menor presencia en el presente y una visión más racional del sentimiento.

En nuestro corpus, existen numerosos ejemplos de combinaciones creativas para expresar los tres sentimientos con los que hemos trabajado y el análisis de su funcionamiento

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en el texto para describir los estados emocionales humanos nos ha permitido revelar ciertas regularidades. Por ejemplo, desde el punto de vista léxico-semántico, las palabras analizadas en contexto pueden contener componentes relacionados con diversas características del estado emocional nombrado, como el grado de intensidad de la experiencia del estado emocional, las características de comportamiento de una persona, o bien las razones de la aparición del estado emocional. Nuestro análisis ha consistido en examinar con detalle dichas palabras y las estructuras en las que pueden entrar, con el propósito de comprender adecuadamente el proceso sugerido por la autora. En esta etapa, las herramientas lexicográficas que consultamos demostraron ser de gran utilidad, aunque en ocasiones detectamos ciertas lagunas o imprecisiones en el tratamiento de las expresiones emocionales.

Desde un punto de vista retórico, consideramos fundamental el papel del énfasis, en el que interviene de manera notable la repetición en las novelas analizadas. Al emplear el énfasis para los sustantivos de sentimiento, la autora les otorga una presencia predominante en la frase. Estos sustantivos, al aparecer destacados por diferentes medios (adjetivos de intensidad *profond, si grand, immmense, fou*, adverbios de cantidad *beaucoup, trop*), actúan como puntos focales que orientan la interpretación del lector, con lo que otorga una mayor profundidad y carga de matices a los estados emocionales de los personajes. Con la repetición de los verbos de sentimiento, se refuerza la acción emocional en el texto, pues aparece un efecto de insistencia que refleja la persistencia o la magnitud de la emoción experimentada. Esta repetición no es meramente redundante, sino que funciona para acentuar la continuidad o la fuerza del estado emocional y genera una sensación de urgencia o inevitabilidad en la narrativa. Al repetir verbos como *aimer* la autora consigue que el lector se sumerja en la experiencia emocional del personaje, sintiendo casi físicamente la intensidad de lo que se está viviendo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Por lo que se refiere a la focalización del discurso emotivo, según la perspectiva de Shahkovskii (2018), aquél se caracteriza en un texto literario por una intencionalidad de orden representacional, en la que la autora o el autor puede intensificar el léxico de las emociones con la finalidad de suscitar en el lector una reacción que lo acerque a su propio estado afectivo y emocional. En este sentido, hemos visto que la combinación de determinadas palabras afectivas en una frase busca una comunicación todavía más intensa y profunda, al apelar directamente a los sentimientos del lector.

En nuestro trabajo, la distribución de las palabras asociadas con estados emocionales atendiendo a su clase gramatical ha sido examinada de manera diferenciada en el discurso del narrador y en el de los personajes, puesto que entre ambos existen variaciones significativas en su forma, función y objetivos comunicativos. Como resultado, hemos observado que el discurso del narrador tiende a emplear con mayor frecuencia sustantivos y adverbios para nombrar, describir o calificar emociones, lo que refleja un tono más analítico y descriptivo. En contraste, en la voz de los personajes se aprecia una mayor presencia de adjetivos y verbos, vinculada con la inmediatez y expresividad inherentes a la enunciación directa de sus estados emocionales. Estas diferencias ponen de relieve la relevancia del contexto narrativo y de las intenciones discursivas en la configuración del léxico emotivo, ya que cada uno de los discursos responde a propósitos comunicativos y estrategias retóricas particulares.

Con respecto a la creatividad y las características del estilo artístico de Amélie Nothomb, puestos de relieve en el análisis del estado de la cuestión, entre las particularidades más destacadas sobresale el uso recurrente del discurso directo y de los diálogos entre los personajes. Este recurso estilístico facilita al lector un acceso más íntimo a la mente de los personajes, lo que permite comprender sus pensamientos y emociones de manera directa. Sin embargo, como ya hemos mencionado, nuestro análisis ha revelado ciertas diferencias

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

por lo que se refiere a esta característica estilística. Así, en la mayoría de los casos, las emociones observadas en nuestro corpus no se presentan en los diálogos, que ya hemos señalado existen en una cantidad significativamente menor que en otras obras de la autora, sino en el discurso del narrador y, en menor medida, en los monólogos interiores de los personajes.

El análisis del discurso nos ha permitido identificar diferencias significativas en el uso del léxico emotivo según el contexto. En el discurso narrativo, el léxico de las emociones se integra en descripciones detalladas y extensas, en las que se expresan ideas que podrían, en cierta medida, manifestar la subjetividad de la propia autora. En cuanto al discurso de los personajes, el léxico emocional se encuentra en diálogos directos, construidos mediante frases breves, sin complejidad sintáctica, y en monólogos interiores, que se caracterizan por una expresión espontánea y subjetiva de los pensamientos y emociones más íntimas, y gracias a un flujo discursivo libre y a menudo fragmentado, reflejan la complejidad de su mundo interior, sus conflictos y anhelos. Estos monólogos, al carecer de una estructura sintáctica rígida, permiten una exploración más profunda de la psicología del personaje, lo que ofrece al lector un acceso directo a su estado emocional, favorece la empatía y permite un cierto reconocimiento entre éste y del personaje. Una excepción notable se encuentra en *Frappe-toi le cœur* (2017), obra en la que identificamos un monólogo interior de la protagonista, pero dirigido de forma implícita a su madre. Este monólogo, al carecer de un interlocutor explícito, lo hemos definido como diálogo no dirigido, lo que aporta una nueva perspectiva al uso del discurso directo en la obra de Nothomb. Consideramos que este hallazgo invita a reconsiderar la caracterización tradicional del estilo de la autora belga, ya que, por un lado, destaca la importancia del discurso narrativo como vehículo principal para la expresión de las emociones, por otro, el monólogo interior, especialmente en su forma de diálogo no dirigido, se constituye como un recurso significativo en su escritura emocional.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Por otro lado, la expresión de sentimientos y emociones en el texto también puede hacerse gracias a la descripción del comportamiento y las acciones del personaje con ayuda de verbos y expresiones verbales semánticamente neutros, pero que en el contexto adquieren significados emocionales.

En cuanto al estudio del contexto narrativo, que nos ha permitido reconocer la función comunicativa predominante en los textos, consideramos que ha sido determinante también para desentrañar la carga de subjetividad que se refleja en la aparición y distribución de las palabras y expresiones emotivas. La aproximación pragmática se ha demostrado especialmente valiosa para el estudio del léxico de las emociones, ya que permite abarcar diversos niveles de interpretación en los patrones de combinación de los términos emotivos, elementos que evidencian la intención de establecer una vinculación emocional con los lectores.

El análisis realizado ha confirmado nuestra hipótesis, según la cual los estados emocionales en un texto literario se manifiestan de manera notable en las características lingüísticas del discurso de los personajes y/o del ente que asume el discurso narrativo. Las cuatro novelas analizadas tienen como núcleo narrativo la exposición de situaciones familiares que son presentadas, en su mayoría, desde la perspectiva emocional de una niña o niño que asume el rol de protagonista. Este enfoque narrativo otorga un lugar central a la experiencia subjetiva del personaje infantil, a los estados afectivos que generan sus relaciones con otros personajes infantiles, pero muy especialmente con personajes adultos de la propia familia. Las expresiones emocionales reflejan la intensa focalización del personaje en su mundo interno, especialmente durante las etapas clave de la infancia y la adolescencia, momentos en los que se exploran y articulan de manera profunda los sentimientos y la forma en que éstos son vividos. El análisis que hemos llevado a cabo ha puesto de manifiesto que la situación narrativa predominante consiste en la vivencia

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

emocional de conflictos, tanto intrafamiliares, particularmente con las madres, como con el entorno social que rodea al personaje principal. Desde esta perspectiva, el léxico emocional se presenta como una herramienta crucial para transmitir la complejidad y la intensidad de las experiencias en la formación de la subjetividad psíquica. En contextos marcados por tensiones y confrontaciones, dicho léxico adquiere un carácter especialmente relevante, ya que no solo articula las emociones experimentadas por el personaje, sino que también actúa como un recurso narrativo fundamental para expresar la densidad psicológica y el impacto emocional de estas vivencias. De este modo, el lenguaje emotivo en nuestro corpus da cuenta de los sentimientos individuales, además de revelar dinámicas relacionales más amplias que iluminan el papel del entorno familiar y social en la configuración de la subjetividad del personaje que pasa por la fase infantil y adolescente hasta la vida como adulto. Con ello, se destaca la capacidad del léxico emocional para trascender lo meramente descriptivo y convertirse en un vehículo literario que profundiza en la exploración de los estados internos y las interacciones humanas en escenarios de alta carga afectiva.

Al reflejar la vida emocional del personaje, el léxico de las emociones permite penetrar en su mundo interior y en el mundo de la idea del autor, provocando al mismo tiempo la empatía emocional del lector. Consideramos que la decodificación de un texto artístico es imposible sin analizar su componente emocional junto con la información cognitiva y pragmática, que se extrae al leer una obra literaria y comprender la intención del autor. En este sentido, el lenguaje emocional y su construcción sintáctica en los textos estudiados desempeña diferentes funciones: la creación del espacio emotivo del texto, la transmisión de la atmósfera de comunicación emocional en el círculo familiar y la creación de las características individuales de cada personaje de la historia. En otro orden de cosas, permite también comprender la capacidad de análisis de la autora por lo que se refiere a la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

complejidad psíquica de los seres humanos, un asunto que, desde perspectivas muy diferentes y con la adopción de diferentes técnicas, ha estado siempre presente en sus obras.

**Perspectivas futuras**

Al desentrañar la complejidad y riqueza del léxico de las emociones y de su imbricación sintáctica y narrativa en algunas de las obras de Amélie Nothomb, consideramos que hemos proporcionado herramientas valiosas para futuros estudios en lingüística y análisis literario. Al abordar tanto las características lingüísticas como las implicaciones psicológicas de las emociones en el corpus, hemos establecido una base sólida para el desarrollo continuo de este campo de investigación. Gracias a un enfoque integral que une análisis semántico, sintáctico y narrativo, esta investigación ha intentado contribuir al entendimiento del lenguaje emocional en la literatura moderna.

De este modo y por lo que se refiere a las perspectivas futuras, los resultados de nuestra investigación abren nuevos caminos que consideramos pueden ser complementarios. Por un lado, se conforman líneas de exploración de carácter más general, como la adopción de un enfoque pragmático que aborde la función discursiva de las unidades que conforman el léxico de las emociones. Por otro lado, surge la posibilidad de llevar a cabo una clasificación semántica de las expresiones resultantes de dichas unidades, lo cual desembocaría, de manera natural, en un futuro proyecto lexicográfico. Ambos caminos no solo profundizan en la comprensión de la dimensión emocional del lenguaje, sino que también ofrecen horizontes claros para la aplicación y ampliación de los hallazgos obtenidos.

Nos planteamos así mismo objetivos de investigación más específicos centrados en el estilo de la autora cuyas obras hemos estudiado, como el análisis de la intensidad de las unidades emotivas a lo largo de toda su producción literaria. En este sentido, surge un desafío que roza la perspectiva psicoanalítica: identificar todas las lexías afectivas cuyo significado varía en función del contexto, trazar la red de relaciones que se establece entre ellas y

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

comprobar si la coherencia resultante ofrece una perspectiva global de la personalidad de la autora y de su visión sobre la vida afectiva del ser humano. Dicho enfoque permitiría apreciar la solidez de esta trama léxica como un componente unificador de su universo creativo.

También resultaría sumamente interesante estudiar las peculiaridades de la verbalización de ciertas situaciones universales marcadas por la emoción en textos artísticos de diferentes lenguas en un estudio comparativo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

## BIBLIOGRAFIA

### Bibliografía teórica sobre la literatura


Alleman, B. (1978). De l'ironie en tant que principe littéraire. En: *Poétique*, 36. París: *Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, p. 385-398.

Андреева, Е.Ю. [Andreeva, E.Yu.]. (2007). *Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века.* Издательство: Азбука-классика. Disponible en: https://vk.com/doc8157_443595519?hash=e110f01da6c36da0b7 (2020, 3 de septiembre).

Andrés-Suárez, I. (1998). *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispana contemporánea*. Madrid: Verbum.

Арнольд, И.В. [Arnold, I.V.]. (1999). *Семантика. Стилистика. Интертекстуальность*. San Petersburgo: Изд-во СПбГУ.

Bajtin, M. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de cultura económica. Disponible en: https://ayciiunr.files.wordpress.com/2014/08/bajtin-mijail-problemas-de-la-poetica-de-dostoievski-pdf.pdf (2021, 7 de octubre).

Бахтин, М.М. [Bajtín, M.M] (1963). *Проблемы поэтики Достоевского.* Moscú: Советский писатель. Disponible en: https://fedordostoevsky.ru/pdf/bakhtin_ppd.pdf (2021, 15 de septiembre).

— (1979). *Эстетика словесного творчества*. Moscú: Искусство. Disponible en: https://runivers.ru/upload/iblock/94e/bahtin.pdf (2021, 5 de octubre).

— (1997). *Проблемы сентиментализма*, Vol. 5, Moscú: Искусство.

— (1986). *Эстетика словесного творчества*. Moscú: Искусство. Disponible en: https://vk.com/doc5787984_438839823?hash=042a9e810da621bd03&dl=5b6977a88206f22f53 (2021, 6 de octubre).


UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Barthes, R. (1973). *Le plaisir du texte.* Coll. Tel Quel. París: Éditions du Seuil.

— (1968). Théorie du texte. En: *Encyclopaedia Universalis France S.A.,* 15, p. 1013-1015. Disponible en: https://www.psychaanalyse.com/pdf/THEORIE_DU_TEXTE_ROLAND_BARTHES.pdf (2020, 18 de diciembre).

Барт, Р. [Barthes, R.] (1994). *Избранные работы. Семиотика. Поэтика Р. Барт*. Moscú: Изд. группа «Прогресс». Disponible en: https://vk.com/doc5787984_459082018?hash=c02bbf354e02b9b942&dl=9fd004dc0858e222c9 (2021, 15 de octubre).

de Beaumarchais, P.A.C. (1949). *Théâtre. Lettres relatives à son théâtre*. Bibliothèque de la Pléiade. Allem, M. (ed.). París: Gallimard.

Berton, J.-C. (1999). *Le Roman français au XX siècle*. París: Hachette.

Bercegol, F., & Meter, H. (2015). *Métamorphoses du roman sentimental XIX–XXI siècle*. París: Classiques Garnier.

Boivert, Y. (1995). *Le Postmodernisme*. Montreal: Boréal.

Боднарук, Е.В. [Bodnaruk, E.V.]. (2010). Способы передачи внутренней речи персонажей в художественном произведении. En: *Вестник северного (арктического) федерального университета*, 5, p. 71–76. Disponible en: https://cyberleninka.ru/article/n/sposoby-peredachi-vnutrenney-rechi-personazhey-v-hudozhestvennom-proizvedenii/viewer (2022, 19 de febrero).

Чагин, А.И. [Chagyn, A.I.]. (2008). Вестник российской академии наук. En: *Русская литература сегодня,* 78 (4). Moscú: Издательство Время, p. 323-327.

Чернявская, В.Е. [Cherniavskaya, V.E.]. (2009). *Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность: учебное пособие*. Moscú: Книжный дом «Либроком». Disponible en: https://vk.com/doc-

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

123642573_440291955?hash=84f933334b973f58c5&dl=e4acbbd928220da3b1 (2021, 21 de noviembre).

Chen, C.-H., Chen, H.-C., & Roberts, A.M. (2019). Why humor enhances creativity from theoretical explanations to an empirical humor training program: Effective "ha-ha" helps people to "a-ha". En: Luria, S.R., Baer, J. & Kaufman, J.K. (eds.). *Creativity and humor*, p. 83–108. Elsevier Academic Press. Disponible en: https://doi.org/10.1016/B978-0-12-813802-1.00004-1 (2023, 28 de noviembre).

Deleuze, G., & Guattari, F. (2010). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.* Valencia: Pre-Textos. Disponible en: https://aisthesis2017.files.wordpress.com/2018/10/deleuze-guattari-mil-mesetas.pdf (2021, 15 de octubre).

Денисова, Г.В. [Denisova, G.V.]. (2003). *В мире интертекста: язык, память, перевод*. Moscú: Азбуковник.

Derrida, J. (2012). La déconstruction et l'autre. En: *Les Temps Modernes*, 3, p. 7-29. Disponible en: http://palimpsestes.fr/textes_philo/derrida/deconstruction-autre.pdf (2020, 26 de noviembre).

Деррида, Ж. [Derrida, J.]. (2000). *О грамматологии*. Moscú: Ad marginem. Disponible en: http://opentextnn.ru/old/man/index.html@id=3849 (2021, 15 de noviembre).

D'haen, Th. (1986). Modernism Cut in Half: the Exclusion of the Avant-garde and the Debate of Postmodernism. En: Fokkema, D., & Bertens, H. (eds.). *Approaching postmodernism, Papers presented at a Workshop on Postmodernism, September 1984*, 21-23, Universidad de Utrecht. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, p. 211-233. Disponible en: https://books.google.es/books?id=z6qcnv2B0I4C&pg=PA219&lpg=PA219&dq=A+Modernist+collage,+although+it+is+composed+of+originally+perhaps+disparate+images,+is+unified+by+its+overall+uniformity+of+technique:+by+being+painted

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

+in+the+same+style+and+with+the+same+kind+of+paint&source=bl&ots=EevQSrK9Fo&sig=ACfU3U2jv539VHazZB4lefjixVbOUYwc9A&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjIq8ql45_1AhV3h_0HHWrsBy0Q6AF6BAglEAM#v=onepage&q=A%20Modernist%20collage%2C%20although%20it%20is%20composed%20of%20originally%20perhaps%20disparate%20images%2C%20is%20unified%20by%20its%20overall%20uniformity%20of%20technique%3A%20by%20being%20painted%20in%20the%20same%20style%20and%20with%20the%20same%20kind%20of%20paint&f=false (2021, 15 de diciembre).

Дианова, В.М. [Dianova, V.M.]. (1999). *Постмодернистская философия искусства: истоки и современное состояние*. San Peteresburgo: Петрополис. Disponible en: http://anthropology.ru/ru/text/dianova-vm/postmodernistskaya-filosofiya-iskusstva-istoki-i-sovremennost (2021, 15 de septiembre).

Ducrot, O. (1984). *Le dire et le dit*. París: Éditions de Minuit.

Duff, D. (2000). *Modern Genre Theory*. Londres: Longman.

Easthope, F. (1988). *British post-structuralism since 1968*. Londres: Thousand Oaks.

Eco, U. (1989). Postille a “Il nome della rosa”. En: *Il nome della rosa*, Milano: Bompiani. Disponible en: https://ru.wikiquote.org/wiki/%D0%97%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%82%D0%BA%D0%B8_%D0%BD%D0%B0_%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D1%8F%D1%85_%C2%AB%D0%98%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%B8_%D1%80%D0%BE%D0%B7%D1%8B%C2%BB (2020, 21 de octubre).

Eliav, E., Miron-Spektor, E., & Bear, J. (2017). Humor and creativity. En: Robert, C. (ed.). *Humor in the Workplace: A psychological perspective*. Psychology Press. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/294736168_Humor_and_Creativity (2023, 27 de noviembre).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Эпштейн, М. [Epstein, M.]. (2004). *Знак пробела: о будущем гуманитарных наук*. Moscú: НЛО. Disponible en: https://imwerden.de/pdf/epstein_znak_probela_2004__txt.pdf (2021, 9 de noviembre).

— (2005). *Постмодерн в русской литературе*. Moscú: Издание Р. Элинина. Disponible en: https://cloud.mail.ru/public/7XDA/rZRNKenpe (2021, 17 de noviembre).

Ezine, J.-L. (2-9 de septiembre de 1998). Bavardages. En: *Le Nouvel Observateur*, 1765, p. 61-72.

Fernandez, D. (2004). *Eisenstein ou le rapprochement entre Serge Eisenstein et Chariot*. París: Grasset.

Фролов, И.Т. [Frolov. I.T.]. (2003). *Введение в философию: Учеб. пособие для вузов*. Moscú: Республика.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Colección: Poétique. París: Seuil. Disponible en: https://archive.org/stream/GrardGenettePalimpsestes.LaLittratureAuSecondDegrEstUnLivre.1/G%C3%A9rard-Genette-Palimpsestes.-La-Litt%C3%A9rature-au-second-degr%C3%A9-est-un-livre.-1_djvu.txt (2021, 3 de enero).

Gignoux, A. C. (2006). De l'intertextualité à la récriture. En: *Cahiers de Narratologie*, 13, p. 1-8.

Gontard, M. (2013). *Écrire la crise. L'esthétique postmoderne*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Гонтар, М. [Gontard, M.]. (2006). Постмодернизм во Франции: определение, критерии, периодизация, пер. с фр. Н. Пахсарьян "Постмодернизм: парадоксы бытия". En: *Ежегодник Человек: образ и сущность*. Moscú: ИНИОН РАН, p. 155-169.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Disponible en: https://cyberleninka.ru/article/n/postmodernizm-vo-frantsii-opredelenie-kriterii-periodizatsiya/viewer (2021, 16 diciembre).

Grall, C. (2007). *Littérature, représentation, fiction*. París: Honoré Champion.

Hamon, Ph. (2010). L'ironie littéraire au XXe siècle, réflexions sur le rôle et les perspectives de l'écriture oblique. (Philippe Hamon répond aux questions posées par Isabelle Moreels). En: *Cuadernos de filología francesa*, 21. Extremadura: Universidad de Extremadura, p. 25-34.

— (1996). L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique. En: *Romantisme*, 98. París: Édition Hachette, p. 155-147. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1997_num_27_98_4312 (2021, 15 de noviembre).

Hassan, I. (1985). The Culture of Postmodernism. En: *Theory, Culture and Society*, 2 (3), p. 119-131. Disponible en: https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0263276485002003010 (2021, 20 de noviembre).

— (1986). Pluralism in Postmodern Perspective. En: *Critical Inquiry*, 12 (3). Chicago: The University of Chicago, p. 503-520.

— (1993). Toward a Concept of Postmodernism. En: Natoli, J., & Hutcheon, L. (eds.). *A Postmodern Reader*. Columbus: Ohio State University Press. Disponible en: https://dokumen.pub/qdownload/a-postmodern-reader-0791416380-9780791416389.html (2021, 15 de octubre).

— (1997). Toward a Concept of Postmodernism. En: Geyh, P. (ed). *Postmodern American Poetry: A Norton Anthology*, 5. Nueva York: Norton, p. 586-593.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— (2001). From Postmodernism to Postmodernity: The Local/Global Context. En: *Philosophy and Literature*, 25 (1), p. 1-14. Disponible en: https://muse.jhu.edu/pub/1/article/27067 ( 2021, 23 de noviembre).

— (2003). Beyond postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust. En: Stierstorfer, K. (ed). *Beyond Postmodernism: Reassessments in Literature, Theory, and Culture*. Berlin/Nueva York: Walter de Gruyter, p. 199-212. Disponible en: https://doi.org/10.1080/09697250301198 (2021, 6 de diciembre).

Jardon, D. (1988). *Du comique dans le texte littéraire.* Bruselas: De Boek.

Джери Д., & Джери Дж. [Jary, D., & Jary, J.] (1999). *Большой толковый социологический словарь*, Vol. 2, trad. al ruso por Marchuk, N. N. Moscú: Вече, АСТ. Disponible en: https://socioline.ru/pages/dzheri-d-dzheri-dzh-bolshoj-tolkovyj-sotsiologicheskij-slovar (2020, 15 de octubre).

Ильин, И.П. [Ilyin, I.P.]. (1998). *Постмодернизм от истоков до конца столетий: Эволюция научного мифа*. Moscú: Интрада.

— (2001). *Постмодернизм: словарь терминов*. Moscú: ИНИОН РАН. Disponible en: http://yanko.lib.ru/books/philosoph/ilyin-book.htm (2021, 3 de diciembre).

Imbs, P. (1972). *Lexicologie et lexicographie françaises et romanes*. París: PUF.

Дженкс, Ч. [Jencks, Ch.]. (1985). *Язык архитектуры постмодернизма*. Moscú: Стройиздат.

Joly, M. (2021). Creativity and Humor: An Investigation of Humor as a Creative Stimulus. En: *Master's Theses, Dissertations, Graduate Research and Major Papers Overview*, 398. Disponible en: https://digitalcommons.ric.edu/etd/398 (2023, 28 de noviembre).

Kibédi Varga, A. (1990). Le récit postmoderne. En: *Littérature*, 77, p. 3-22. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1990_num_77_1_1506 (2022, 15 de noviembre).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Кириллова, Н.Б. [Kirillova, N.B]. (1999). *Экранное искусство* в *системе гуманитарной подготовки специалистов*: *Учеб*. *пособие*. Ekaterimburgo: Изд-во *СИПИ*. Disponible en: https://refdb.ru/look/1520293-pall.html (2021, 15 de octubre).

Ковтун, Л.С. [Kovtun, L.S.]. (1969). Разговорный язык в художественном тексте: М. Горький – один из создателей языка русской литературы нового времени. En: *Вопросы стилистики*, 3. Saratov: Изд-во СГУ, p. 101–112.

Kristeva, J. (1981). *Semiótica I y II*. Madrid: Fundamentos.

— (1988). *Étrangers à nous-mêmes*. París: Gallimard.

Кристева, Ю. [Kristeva, J.]. (2000). Бахтин, слово, диалог и роман. En: *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму*. Moscú: Русский филологический портал, p. 427-457. Disponible en: http://philology.ru/literature1/kristeva-00.htm (2021, 23 de noviembre).

Kundera, M. (1986). *L'art du roman*. París: Édition Folio.

Кузьмина, Н.А. [Kuzmina, N.A.]. (1999). *Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка*. Ekaterimburgo/Omsk: Изд-во Урал. ун-та.

Lachmann, R. (1990). *Gedachtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*. Fráncfort del Meno: Suhrkampf.

Лапина, С.В. [Lapina, S.V.]. (2006). *Культурология*. Minsk: Тетрасистемс.

Лейдерман, Н.Л., & Липовецкий, М.Н. [Leyderman, N.L., & Lipovetsky, M.N.]. (2001). *Современная русская литература в 3 кн. Кн. 3: В конце века (1986–1900-е годы)*. Moscú: Эдиториал УРСС.

Лигута, Т.В. [Liguta, T.V.]. (1976). *Разговорная речь в художественном тексте: Автореф. дис. канд. филол. наук Т.В. Лигута*. Saratov: Изд-во СГУ.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Липовецкий, М.Н. [Lipovetsky, M.N.]. (1997). *Русский постмодернизм*. *Очерки исторической поэтики: Монография.* Ekaterimburgo: Урал. гос. пед. ун-т. Disponible en: https://refdb.ru/look/1981749-pall.html (2020, 13 de octubre).

Lyotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. París: Les Éditions de Minuit.

Маньковская, Н.Б. [Mankovskaya, N.B.]. (1995). *Париж со змеями (Введение в эстетику постмо-дернизма).* Moscú: ЦОП Института философии РАН.

— (2000). *Эстетика постмодернизма*. San-Petersburgo: Алтейя.

Marcié, V. (abril, 2021). L'humour, un catalyseur de créativité. En: *Harvard Business Review France*. Disponible en: https://www.hbrfrance.fr/chroniques-experts/2020/03/29547-lhumour-un-catalyseur-de-creativite/ (2023, 27 de noviembre).

Meizoz, J. (2007). *Postures Littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur.* Ginebra: Slatjine Érudition.

de Montaigne, M. (1962). Essais, III, 13. En: *Oeuvres complètes*. París: La Pléiade.

Olson, Ch. (1997). The Present Is Prologue. En: *Collected Prose*, 206. Berkeley: University of California Press.

de Onis, F. (1934). *Antología de la poesía española e hispanoamericana.* Madrid: Centro de estudios históricos.

Пахсарьян, Н.Т. [Pahsaryan, N.T.]. (2017). Кудрез А. Сознание современности: Изображение Просвещения в современной литературе. En: *Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература*, 7. Moscú: Литературоведение: реф. журн., p. 200-206.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— (2006). Сентиментализм: попытка определения. En: *Литература в диалоге культур,* 3. Rostov del Don. Disponible en: http://lit-prosv.niv.ru/litprosv/articles-all/pahsaryan-sentimentalizm-popytkaopredeleniya.htm (2020, 10 de abril).

— (2020). Теория постмодернизма и современный французский роман злектронный. En: *Литературоведение.* Disponible en: http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-franciya/pahsaryan-teoriya-postmodernizma.htm (2021, 13 de noviembre).

Папулова, Ю.К. [Papulova, J.K.]. (2014). Прецедентный текст как компонент интертекста. En: *Современная филология: теория и практика: материалы XVI научно-практической конференции*. Moscú: Изд-во «Спецкнига», p. 120-126.

— (2015). Категории вторичности и интертекстуальности в постмодернистском дискурсе в аспекте проблемы перевода. En: *Сусрети народа и култура = People and Cultures in Contact: међународни тематски зборник*. Prishtini: Косовска Митровица, Филозофски факултет Универзитета у Приштини, p. 491-508.

Pannwitz, R. (1917). *Die Krisis der Europaeischen Kultur*. Núremberg: H. Carl.

Павленко, G. [Pavlenko, G.]. (2010). Постмодернизм в литературе. Поэтика постмодернизма и постмодернистский роман. En: *Космическая вибрация*. Disponible en: http://www.gennadij.pavlenko.name/blog/archives/2630 (2020, 10 de diciembre).

Пигулевский, В.О. [Pigulevsky, V.O.]. (2002). *Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму*. Rostov del Don: Фолиант.

Пьеге-Гро, Н. [Piégay-Gros, N.]. (2008). *Введение в теорию интертекстуальности*. Moscú: Издательство ЛКИ. Disponible en: http://abuss.narod.ru/Biblio/piegegro.htm (2021, 3 de octubre).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Прохорова, Л.П. [Prohorova, L.P.]. (2002). *Интертекстуальность в жанре литературной сказки: на материале английских литературных сказок*. Kemerevo: Наука.

— (2008). *Проза Л. Петрушевской как система дискурсов* [Tesis de doctorado, Universidad de Cazan]. Cazan: Казанский университет.

Renouvier, Ch. (1901). *Uchronie, Esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être.* París: Félix Alcan Éditeurs. Disponible en: https://archive.org/details/uchronielutopied00reno/page/n9/mode/2up?ref=ol&view=theater (2023, 7 de octubre).

Riffaterre, M. (octubre, 1980). La trace de l'intertexte. En: *La pensée,* 215, p. 4-18.

— (1981). L'intertexte inconnu. En: *Littérature*, 41, p. 4-7. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1330 (2021, 5 de octubre).

Романовская, О.Е. [Romanovskaya, O.E.]. (2012). *«Чужое» слово в русской постмодернистской прозе.* Astracán: издательский дом «Астраханский университет».

Rongier, S. (2007). *De l'ironie : Enjeux critiques pour la modernité*. París: Éditions Klincksieck.

Руднев, В.Г. [Rudnev, V.G.]. (2000). *Прочь от реальности. Исследования по философии текста*. Moscú: Эдиториал УРСС.

Сачава, О.С. [Sachava, O.S.]. (2011). Интердискурсивность: синхрония и диахрония. En: *Язык. Текст. Дискурс*, 9. Stávropol: Изд-во СГПИ, p. 76-83.

Schaar, C. (1975). Vertical Context Systems. En: *Style and Text: Studies Presented to Nils Eric Enkvist*, 12 (1). Estocolmo: Penn State University Press, p. 47-51.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Serres, M. (2009). *La communication. Hermès I.* París: Les Éditions de Minuit.

Шевякова, Э.Н. [Shevyakova, E.N.]. (2009). *Современная французская проза рубежа веков: модификация романной формы*. Moscú: МГУП. Disponible en: https://static.freereferats.ru/_avtoreferats/01004930182.pdf (2020, 11 de agosto).

Солганик, Г.Я. [Solganik, G.Y.]. (2001) *Стилистика текста: Учеб. пособие*. Moscú: Флинта.

Starobinski, J. (1971). *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. París: Gallimard.

Томилова, А.И. [Tomilova, A.I.]. (2011). *Теоретические и прикладные аспекты явления межъязыковой эквивалентности на материале французского и русского языков*. Ekaterimburgo: Наука.

Тойнби, А. [Tounbee, A.]. (2001). *Постижение истории: Сборник*. Moscú: Рольф.

Touraine, A. (1992). *Critique de la modernité*. París: P.U.F. Disponible en: http://ekladata.com/mmzTy3irAeiuXHy63hGuAipdqos/Touraine-Critique-de-La-Modernite.pdf (2020, 27 de septiembre).

Touzin, M.-M. (1993). *L'écriture autobiographique*. París: Bertrand-Lacoste.

Toynbee, A. J. (1946). *Study of History*. Abreviado por Somervell, D. Londres/Nueva York/Toronto: Oxford University Press.

Тынянов, Ю.Н. [Tynianov, Y.N.]. (1977). *Поэтика. История Литературы. Кино*. Moscú: Наука. Disponible en: https://imwerden.de/pdf/tynyanov_poetika_istoriya_literatury_kino_1977__ocr.pdf (2020, 15 de mayo).

Вайнштейн, О.Б. [Weinsten, O.B.]. (1993). Постмодернизм: история или язык? En: *Вопросы философии*, 3. Moscú: Наука, p. 3-7.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Веселовский, А.Н. [Veselovsky, A.N.]. (2011). *Избранное: Историческая Поэтика*. San Petersburgo: Университетская книга.

Вербицкая, М.В. [Verbitskaya, M.B.]. (2000). *Теория вторичных текстов (на материале современного английского языка)*. Moscú: Наука. Disponible en: https://static.freereferats.ru/_avtoreferats/01000321888.pdf (2021, 2 de diciembre).

Villacañas, J.L. (1997). *Kant y la época de las revoluciones*. Madrid: Akal.

Владимирова, Н.Г. [Vladimirova, N.G.]. (2016). *Интертекстуальность. Интермедиальность. Интердискурсивность: учебное пособие*. Veliki Nóvgorod: Изд-во НовГУ им. Ярослава Мудрого.

Выготский, Л.С. [Vygotsky, L.S.]. (1986). *Психология искусства*. Moscú: Искусство. Disponible en: https://www.marxists.org/russkij/vygotsky/art/psichologia-iskusstva.pdf (2021, 12 de noviembre).

Walker, N.A. (1990). *Feminist Alternatives: Irony and Fantasy in the Contemporary Novel by Women*. Mississippi: University Press of Mississippi. Disponible en: https://studylib.net/doc/7649820/feminist-alternatives (2021, 22 de septiembre).

Зубова, Ю.В. [Zubova, Y.V.]. (2013). Вертикальный контекст в работах отечественных и зарубежных ученых. En: *Романо-германское языкознание Вестник МГОУ,*4. Moscú: Серия «Лингвистика», p. 64-83.

Зверев, А. [Zverev, A.]. (2005). Постмодернизм. En: *Энциклопедический словарь английской литературы XX века*. Moscú: Наука, p. 334-336.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

**Bibliografía teórica sobre la psicología de las emociones y la lingüística de las emociones**

Adler, A. (1927). *The practice and theory of individual psychology*. Nueva York: Harcourt, Brace.

Ainsworth, M.D. (1973). Patterns of infant-mother attachment as related to maternal care. En: Magnusson, D., & Allen, V. (eds.). *Human development: An interactional perspective*. Nueva York: Routledge.

Ambrose, J. (1961). The concept of a critical period for development of social responsiveness in early human infancy. En: *Determinants of infant behavior*, 2. Nueva York: Wiley.

Anscombre, J.-Cl. (1996). Noms de sentiment, noms d'attitude et noms abstraits. En: Flaux, N., Glatigny, M., & Saiman, D. (eds). *Les noms abstraits. Histoire et théories*. Lille : Septentrion Presses Universitaires. Disponible en: https://books.openedition.org/septentrion/115975 (2023, 25 de noviembre).

— (1995). Morphologie et représentation événementielle : le cas des noms de sentiment et d'attitude. En: *Langue française*, 105, p. 40-54. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1995_num_105_1_5292 (2024, 06 de mayo).

Антипова, А.А. [Antipova, A.A.]. (2009). *Способы обозначения степени интенсивности в русском и итальянском языках*. Moscú: автореф. дис. канд. филол. Наук.

Апресян, В.Ю. [Apresyan, V.Y.]. (1995). Эмоции: современные американские исследования. En: *Семиотика и информатика*, 34, p. 82-97. Disponible en: http://lpcs.math.msu.su/~uspensky/journals/siio/34/34_04_APRESÂN.pdf (2021, 14 de febrero).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Апресян, В.Ю., & Апресян, Ю.Д. [Apresyan, V.Y., & Apresyan, Y.D.]. (1993). Метафора в семантическом представлении эмоций. En: *Вопросы языкознания*, 3, p. 27-35. Disponible en: https://vja.ruslang.ru/ru/archive/1993-3/27-35 (2021, 25 de junio).

de Aquino, T. (s.f.). *Suma Teológica*. Disponible en: https://hjg.com.ar/sumat/b/index.html#c22 (2021, 17 de enero).

Aristóteles. (1978). *Acerca del alma*. Introducción, traducción y notas de Tomas Calvo Martínez. Madrid: Biblioteca Básica Gredos. Disponible en: http://eltalondeaquiles.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2015/09/Aristoteles-Acerca-del-alma.-Gredos.-Trad-Tomas-Calvo.pdf (2021, 25 de enero).

Арнольд, И.В. [Arnold, I.V.]. (1959). *Лексикология современного английского языка*. Moscú: Высшая школа. Disponible en: https://www.academia.edu/22052961/%D0%90%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%B4_%D0%98_%D0%92_%D0%9B%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%8F_%D1%81%D0%BE%D0%B2%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%BB%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0 (2021, 16 de febrero).

Арутюнова, Н.Д. [Artyunova, N.D.]. (2003). *Логический анализ языка*: *Избранное: 1988–1995*. Moscú: Индрик. Disponible en: https://my.b-ok.as/book/5648268/d40e4e (2021, 18 de febrero).

Бабаева, Е.В. [Babaeva, E.V.]. (1996). Лексическое значение слова как способ выражения культурно-языкового концепта. En: *Языковая личность: культурные концепты*. Volgogrado/Arhanglesk: Перемена, p. 25-33.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Бабенко, Л.Г. [Babenko, L.G.]. (1988). Эмотивная лексика в структуре предложения. En: *Классы слов в синтагматическом аспекте*. Sverdlovsk: Изд-во Уральского гос. ун-та, p. 145-156.

— (1989). *Лексические средства обозначения эмоций в русском языке*. Ekaterimburgo: Изд-во Уральского ун-та. Disponible en: https://www.klex.ru/m1m (2021, 17 de febrero).

Баженов, Н.М., & Финкель, А.М. [Bajenov, N.M., & Finkel, A.M.]. (1951). *Современный русский литературный язык*, Kiev: Радяньска школа.

Баженова, И.С. [Bajenova, I.S.]. (2003). *Эмоции, прагматика, текст*. Moscú: Издательство «Менеджер».

Balibar-Mrabti, A. (1995). Une étude de la combinatoire des noms de sentiment dans une grammaire locale. En: *Langue française*, 105, p. 88-97. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1995_num_105_1_5295 (2022, 24 de junio).

Bally, Ch. (1909). *Traité de Stylistique française*, Vol. 1. Disponible en https://archive.org/details/traitdestylist01ball/mode/2up (2021, 5 de enero).

Балли, Ш. [Bally, Ch.]. (1955). *Общая лингвистика и вопросы французского языка*. Moscú: Изд. иностр. Лит.

Bamberg, M. (1997). Emotional talk(s): the role of perspective in the construction of emotions. En: *The Language of Emotions*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing House, p. 209-226.

Barque, L., Fabregas, A., & Marin, R. (2012). Les noms d'état psychologique et leurs « objets » : étude d'une alternance sémantique. En: *Lexique*, 20, p. 21-41. Disponible en: https://sites.google.com/view/antoniofabregas/downloadable-papers/2012?authuser=0 (2024, 02 de febrero).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Bers, S.A., & Rodin. J. (1984). Social-comparison jealousy: A developmental and motivational study. En: *Journal of Personality and Social Psychology*, 47, p. 766-779.

Benveniste, É. (1966). *Problèmes de linguistique générale*, Vol. 1. París: N.R.F., Bibliothèque des sciences humaines.

Безруков, В.А. [Bezrukov, V.A.]. (2007). *Средства номинации измененных состояний сознания в драматургических ремарках*. Nizhni Novgorod: Изд. иностр. Лит.

Bolinger, D. (1972). *Degree words*. La Haya: Mouton.

Болотина, К.Э. [Bolotina, K.E.]. (2016). Прецедентные феномены в языковой картине мира квебекцев. En: *Вестник Российского университета дружбы народов*, 20 (2), p. 61-76. Disponible en: https://cyberleninka.ru/article/n/pretsedentnye-fenomeny-v-yazykovoy-kartine-mira-kvebektsev/viewer (2021, 19 de febrero).

Бондаренко, В.Н. [Bondarenko, V.N.]. (1979). Виды модальных значений и их выражение в языке. En: *Филол. Науки,* 2. Moscú: филологический факультет МГУ имени М.В.Ломоносова, p. 54-61.

Bleuler, E. (1911). *Dementia Praecox, oder Gruppe der Schizophrenien*. Gieben: Psychosozial Verlag GbR.

Bowlby, J. (1973). *Attachment and Loss. Separation, anxiety and anger*, Vol. 2. Nueva York: Basic Books.

Бреслав, Г.М. [Breslaw, G.M.]. (2004). *Психология эмоций*. Moscú: Смысл.

Bringle, R.G. (1991). Psychosocial aspects of jealousy: A Transactional model. En: Salovey, P. (ed.). *The psychology of jealousy and envy*. Nueva York: Guilford, p. 103-131.

Bryson, J.B. (1991). Modes of response to jealousy-evoking situations. En: Salovey, P. (ed.). *The psychology of jealousy and envy*. Nueva York: Guilford, p. 133-145.

Будасси, С.А. [Budassy, S.A.]. (1998). *Защитные механизмы личности*. Moscú: Модус.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Buss, D.M., Larsen, R.J., Westen D., & Semmelroth J. (1992). Sex differences in jealousy: Evolution, physiology, and psychology. En: *Psychological Science*. Michigan: Universidad de Michigan, p. 251-256.

Buunk, B.P. (1991). Jealousy in close relationships: An exchange-theoretical perspective. En: Salovey, P. (ed.). *The psychology of jealousy and envy*. Nueva York: Guilford, p. 148-177.

Бузин, В.М. [Buzin, V.M.]. (1992). *Защитные механизмы*. *Пути обновления психиатрии.* Moscú: Издательство Перо.

Caffi, C., & Janney, R. (1994). Toward a pragmatics of emotive communication. En: *Journal of Pragmatics,* 22. Disponible en: https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/0378216694901155 (2021, 26 de enero).

Чахоян, Л. [Chahoyan, L.). (1988). *Общая теория высказывания. Спорные вопросы английской грамматики*. Leningrado: Изд-во Ленинградского ун-та.

Чаковская, М. [Chakovskaya, M.]. (1986). *Текст как сообщение и воздействие* (на материале английского языка). Moscú: Высш. шк.

Charaudeau, P., & Maingueneau, D. (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*. París: Seuil.

Чупракова, Е., & Попович, Е. [Chuprakova, E., & Popovich, E.]. (2014). *Особенности репрезентации категории эмотивности в английском публицистическом тексте*. Krasnodar: Общество и право.

Condon, W.S., & Sandler, L.W. (1974). Synchrony demonstrated between movements of the neonate and adult speech. En: *Child development*, 45, p. 456-462.

Chung, M., & Harris, C. (2018). Jealousy as a specific emotion: The dynamic functional model. En: *Emotion Review*, 10 (4), p. 272–287.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Darwin, Ch. (1872). *The expression of the emotions in man and animals.* Londres: John Murray. Disponible en: http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/BIO/DARWIN/EMOTIONS/EMOTIONS.HTM (2021, 19 de enero).

Дарвин, Ч. [Darwin, Ch.] (1953). *Выражение эмоций у животных и человека*, Vol. 5. Moscú: Издательство.

Danes, F. (1987). Cognition and Emotion in Discourse Interaction: A Preliminary-Survey of the Field. En: *Preprints of the Plenary Session papers of the XIV-th International Congress of Linguists*, 1. Berlin: Academie Verlang, p. 272-291.

Descartes, R. (1649). *Les Passions de l'âme.* Disponible en: http://www.philotextes.info/spip/IMG/pdf/les_passions_de_l_ame.pdf (2021, 11 de enero).

Diller, H.J. (1992). *Emotions and the Linguistics of English Text*. Tubingen: Niemeier.

Dijkstra, K., Zwaan, R., Graesser, A., & Magliano, J. (1995). Character and reader emotions in literary texts. En: *Poetics*, 23. Disponible en: https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/0304422X9400009U?via%3Dihub (2022, 15 octubre).

Додонов, Б.И. [Dodonov, B.I.]. (1977). *Эмоция как ценность*. Moscú: Политиздат. Disponible en: http://libarch.nmu.org.ua/bitstream/handle/GenofondUA/30139/098cf80a1a800bef5dd2b5673ed9f709.pdf?sequence=1 http://libarch.nmu.org.ua/bitstream/handle/GenofondUA/30139/098cf80a1a800bef5dd2b5673ed9f709.pdf?sequence=1 (2021, 27 de enero).

Drescher, M. (1997). French interjections and their use in discourse. En: *The Language of Emotions*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, p. 233-246.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Ekman, P. (1999). Basic Emotions. En: *Handbook of Cognition and Emotion*. Nueva York: John Wiley & Sons Ltd, p. 45-60. Disponible en: https://1ammce38pkj41n8xkp1iocwe-wpengine.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/2013/07/Basic-Emotions.pdf (2021, 25 de enero).

Ермакова, З.А., & Каргина, А.Е. [Ermakova, Z.A., & Kargyna, A.E.]. (2015). Ревность как психологический барьер в отношениях. En: *Science Time*, 15 (3), p. 172–175.

Фестингер, Л. [Festinger, L.]. (2018). *Теория когнитивного диссонанса*. Moscú: Издательство «Э». Disponible en: https://cdn.book24.ru/v2/ITD000000000819540/PDF/ITD000000000819540.pdf (2021, 28 de enero).

Филиппова, О.А. [Filippova, O.A.]. (2012). Языковые средства создания эмоциональности. En: *Обучение эмоциональному речевому воздействию*. Moscú: Флинта-Наука, p.17-24.

Freud, A. (1946). *The ego and the mechanisms of defense*. Nueva York: International Universities Press.

Freud, S. (1991). *Obras completas. Sigmund Freud. Primeras publicaciones psicoanalíticas (1893-1899)*, Vol. 3. Disponible en: http://www.bibliopsi.org/docs/freud/03%20-%20Tomo%20III.pdf (2021, 27 de enero).

Фрейд, З. [Freud, S.]. (1925). *Психология масс и анализ человеческого «я»*. Moscú: Институт психологии РАН.

— (1999). *Психология масс и анализ человеческого «Я». Преступная толпа*. Moscú: Институт психологии РАН.

Фромм, Э. [Fromm, E.]. (1990). *Искусство любить. Исследование природы любви*. Minsk: ТПЦ “Полифакт”.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Гак, В.Г. [Gak, V.G.]. (1970). *Проблемы лексико-грамматической организации предложения.* Moscú: Издательство Добросвет.

— (1981). *Теоретическая грамматика французского языка*. Moscú: Издательство Добросвет.

Галкина-Федорук, Е.М. [Galina-Fedoruk, E.M.]. (1958). *Об экспрессивности и эмоциональности в языке*. Moscú: Педагогика. Disponible en: https://kr.b-ok.africa/book/3303693/526d13 (2021, 16 de febrero).

Гербарт, И.Ф. [Gerbart, I.F.]. (2007). *Психология*. Moscú: Издательский дом: Территория будущего. Disponible en: http://ecsocman.hse.ru/data/2010/06/24/1212164288/Gerbart_Psihologiya.pdf (2021, 15 de enero).

Glazer, W. (2016). *The language of emotion*. Washington: DC.

Goleman, D. (1997). *Emotional Intelligence. Why it can matter more than IQ*. Nueva York/ Londres: Bantam Books.

— (2009). *Emotional Intelligence*. Nueva York: Bantam Books.

Головин, С.Ю. [Golovin, S.Y.]. (1998). *Словарь практического психолога*. Moscú: Харвест. Disponible en: https://elenamatichina.ucoz.net/literatura/slovar_prakticheskogo_psikhologa.pdf (2021, 8 de enero).

Голуб, И.Б. [Golub, I.B.]. (1986). *Стилистика современного русского языка*. Leningrado: МГАП.

Goossens, V. (2005). Les noms de sentiment. En: *Lidil*, 32, p. 103-121. Disponible en: https://journals.openedition.org/lidil/102 (2024, 13 de julio).

Гозман, Л.Я. [Gozman, L.Y.]. (1987). *Психология эмоциональных отношений*. Moscú: Издательство Моск. ун-та.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Greimas, A.J., & Fontanille, J. (1991). *Sémiotique des passions: des états des choses aux états d'âme*. París: Seuil.

Gross, M. (1975). *Méthodes en syntaxe*. París: Hermann.

Guillaume, G. (1919). *Le problème de l'article et sa solution dans la langue française*. París: Hachette. Disponible en: https://archive.org/details/problemedelartic00guiluoft/page/n5/mode/2up?view=theater (2025, 20 de enero).

Haïk, I. (2005). *Marrant* et les adjectifs comme ça. En: *Lingvisticae Investigationes*, XXVIII-2, p. 189-234. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/248904782_Marrant_et_les_adjectifs_comme_ca (2024, 15 de marzo).

Hasan, C., & Shaver, P. (1997). Romantic love conceptualised as an attachment process. En: Hewstone, M, Manstead, A., & Stroebe, W. (eds.). *The Blackwell Reader in Social Psychology*. Oxford: Blackwell, p. 377- 406.

Hatfield, E., & Walster, G.W. (1977). The Social Psychology of Jealousy. En: Clanton, G., & Smith, L. (eds.). *Jealousy*. Lanham: Univ. Press of America, p. 91–100.

Hellinger, B. (2012). *Órdenes del amor*. Barcelona: Herder Editorial.

фон Гумбольдт, В. [von Humboldt, W.]. (1984). О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человечества. En: *Избранные труды по языкознанию.* Moscú: Прогресс. Disponible en: https://studfile.net/preview/10052878/page:5/ (2020, 28 de diciembre).

Hupka, R.B. (1991). The motive for the arousal of romantic jealousy: Its cultural origin. En: Salovey, P. (ed.). *The psychology of jealousy and envy*. Nueva York: Guilford, p. 252-270.

Izard, C. (1991). *The psychology of emotions*. Nueva York: Plenum Press.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Изард, И. [Izard, I.]. (2008). *Эмоции человека*. Moscú: Директ-Медиа. Disponible en: https://es1lib.org/book/3199356/d02b00?regionChanged=&redirect=202618236 (2021, 25 de enero).

— (2007). *Психология эмоций.* San Petersburgo: Питер. Disponible en: https://docplayer.ru/66206765-Kerrol-e-izard-psihologiya-emoiiy-moskva-sankt-peterburg-nizhniy-novgorod-voronezh-rostov-na-donu-ekaterinburg-samara-novosibirsk-kiev-harkov-minsk.html (2021, 30 de enero).

— (2000). *Эмоции человека: Доп. и перераб*. San Petersburgo: Питер.

Ильин, Е.П. [Ilyn, E.P.]. (2001). *Эмоции и чувства*. San Petersburgo: Издательский дом «Питер». Disponible en: https://www.psychologos.ru/images/VpMUHgCnBE_1383052761.pdf (2020, 25 de enero).

Ионова, С.В. [Ionova, S.V.]. (2003). Лингвистика эмоций: основные проблемы, результаты и перспективы. En: *Язык и эмоции: личностные смыслы и доминанты в речевой деятельности*. Volgogrado: ЦРП «Центр», p. 6-19.

— (2010). Эмоции в новой коммуникативной реальности. En: *Человек в коммуникации: мотивы, стратегии и тактики: коллективная монография*. Volgogrado: Перемена, p. 7-2.

Jackendoff, R. (1969). *Some Rules of Semantic Interpretation of English*. Massachusetts: MIT.

James, W. (1884). What is an emotion. En: *Mind*, 9 (34). Oxford University Press on behalf of the Mind Association, p. 188-205. Disponible en: https://emotion.wisc.edu/wp-content/uploads/sites/1353/2020/11/James_1884_What_is_an_Emotion.pdf (2021, 21 de enero).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— (1890). *Principles of Psychology*, Vol. 2. Nueva York: Henry Holt. Disponible en: http://library.manipaldubai.com/DL/the_principles_of_psychology_vol_II.pdf (2021, 30 de enero).

Jing-Schmidt, Z. (2007). Negativity bias in language: A cognitive-affective model of emotive intensifiers. En: *Cognitive Linguistics*, 18 (3), p. 417-443. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/236871244_Negativity_bias_in_language_A_cognitiveaffective_model_of_emotive_intensifiers (2021, 16 de febrero).

Johnson-Laird, P., & Oatley, K. (1989). The language of emotions: An analysis of a semantic field. En: *Cognition & Emotion*, 3 (2), p. 81-123. Disponible en: https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02699938908408075 (2021, 7 de febrero).

Jung, C.G. (1921). *Psychologische Typen.* Zúrich: Rascher & Cie.

Kant, I. (2014). *Antropología en sentido pragmático*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/pdf/signosf/v17n34/1665-1324-signosf-17-34-150.pdf (2021, 21 de enero).

Калимуллина, Л.А. [Kalimullina, L.A.]. (2006). *Семантическое поле эмотивности в русском языке: синхронный и диахронический аспекты (с привлечением материала славянских языков)*. Автореф. докт. филол. н. Ufá: Башкирский государственный университет.

Карвасарский, Б.Д. [Karvasarsky, B.D.]. (2007). *Психотерапия*. San Petersburgo: Издательский дом «Питер».

Kelley, H.H. (1983). Love and commitment. En: Keley, H., Bersheid, E, Christensen, A., & al. (eds.). *Close relationships*. San Francisco: W. H. Freeman, p. 265-314.

Kingsley, D. (1977). Jealousy and Sexsual Property. En: Clanton, G., & Smith, L. (eds.). *Jealousy*. Lanham: University Press of America, p. 129-134.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Киршбаум, Э.И. [Kirshbaum, E.I.]. (2000). *Психологическая защита*. Moscú: Смысл.

Кожина, М.Н. [Kojina, M.N.]. (1983). *Стилистика русского языка.* Moscú: Просвещение.

Корди, Е.Е. [Kordi, E.E.]. (2004). *Модальные и каузативные глаголы в современном французском*. Moscú: Издательство УРСС. Disponible en: https://www.booksite.ru/fulltext/1110555/text.pdf ( 2021, 27 de febrero).

Коржова, Е.Ю. [Korjova, E.Y.]. (2006). *Психология жизненных ориентаций человека*. San Petersburgo: Издательство РХГА.

Kövecses, Z. (2003). *Metaphor and emotion. Language, Culture, and Body in Human Feeling*. Cambridge: Cambridge University Press.

Кускова, С.М. [Kuskova, S.M.]. (2001). *Учение Аристотеля о модальности*. Moscú: Моск. гос. ун-т.

Ларошфуко, Ф. [La Rochefoucauld, F.]. (1971). *Мемуары. Максимы*. Leningrado: Наука.

Lacroix, U. (1961). *Les Mots et les idées: dictionnaire des termes cadrant avec les idées*. París: F. Nathan.

Лакоф, Д., & Джонсон, М. [Lakoff, D., & Johnson, M.]. (1990). *Метафоры, которыми мы живем*. Moscú: Прогресс. Disponible en: https://codenlp.ru/books/lakoff.pdf (2021, 18 de febrero).

Le Pesant, D. (2011). Vers un thésaurus syntactico-sémantique des mots d'affects. En: *Cahiers de lexicologie*, 99, p. 117-132.

Leeman, D. (1995). Pourquoi peut-on dire *Max est en colère* mais non **Max est en peur* ? Hypothèses sur la construction *être en N*. En: *Langue française*, 105, p. 55-69. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1995_num_105_1_5293 (2023, 20 de noviembre).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Леонтьев, В.О. [Leontev, V.O.]. (2008). *Десять нерешенных проблем теории сознания и эмоций*. Odessa: Изд-во Инновационно-ипотечного центра. Disponible en: http://polatulet.narod.ru/dvc/com/vleontiev_problems.html (2021, 2 de febrero).

— (2002). *Классификация эмоций*. Odessa: Изд-во Инновационно-ипотечного центра. Disponible en: http://polatulet.narod.ru/dvc/com/vleontiev_problems.html (2020, 12 de diciembre).

— (1971). *Потребности, мотивы и эмоции.* Moscú: Знание.

Левитов, Н.Д. [Levitov, N.D.]. (1964). *О психических состояниях человека*. Moscú: «Просвещение».

Левковская, К.А. [Levkovskaya, K.A.]. (1962). *Теория слова, принципы ее построения и аспекты изучения лексического материала*. Moscú: Издательство УРСС.

Lindquist, K., Gendron, M., & Satpute, A. (2016). Language and emotion: Putting words into feelings and feelings into words. En: *Handbook of Emotions*. Nueva York: Guilford. Disponible en: https://www.carolinaaffectivescience.com/publications (2022, 16 octubre).

Лисина, М.И. [Lisina, M.I.]. (1986). *Проблемы онтогенеза общения.* Moscú: Педагогика.

Лук, А.Н. [Luk, A.N.]. (1972). *Эмоции и чувства*. Moscú: Знание.

— (1982). *Эмоции и личность*. Moscú: Знание.

Лукьянова, Н.А. [Lukyanova, N.A]. (1976). О соотношении понятий экспрессивность, оценочность. En: *Актуальные проблемы лексикологии и словообразования*, (5ª ed.). Novosibirsk: Изд-во Новосибирского ун-та, p. 3-21.

Lyons, J. (1978). *Éléments de sémantique*. París: Larousse.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Maingueneau, D. (2007). *Analyse des textes de communication*. París: Armand Colin. Disponible en: https://es.scribd.com/doc/206370076/Dominique-Maingueneau-2007-pdf (2021, 3 de febrero).

Макарова, Н.В. [Makarova, N.V.]. (2002). *Преодоление деструктивных психологических защит как фактор ориентированности воспитателей дошкольных учреждений на личностную модель взаимодействия с детьми.* Kursk: автореф. дис. канд. психол. наук. Disponible en: http://www.dslib.net/psixologia-vozrasta/preodolenie-destruktivnyh-psihologicheskih-zawit-kak-faktor-orientirovannosti.html (2021, 2 de febrero).

Маклаков, А.Г. [Maklakov, A.G.]. (2012). *Общая психология: Учебник для вузов*. San Petersburgo: Питер.

Marque-Pucheu, Ch., & Nakamura, T. (2020). L'intensification subjective de noms intensifs et son corrélat : Sur [un degré de N Modif]. En: *Langue française*, 3, p. 57-74. Disponible en: https://www.cairn.info/revue-langue-francaise-2020-3-page-57.htm (2024, 9 de marzo).

Маслова, В.А. [Maslova, V.A.]. (2012). *Введение в когнитивную лингвистику: учеб. Пособие*, (5ª ed.). Moscú: Флинта-Наука.

Маслоу, А. [Maslow, A.]. (1997). *Психология бытия*. Moscú: Академический проект.

Mathieu, Y.Y. (2000). *Les verbes de sentiment : de l'analyse au traitement automatique*. París: CNRS.

McGlone, F., Wessberg, J., & Olausson, H. (2014). Discriminative and Affective Touch: Sensing and Feeling. *Neuron*, 82 (4), p. 737-755. Disponible en: https://www.cell.com/neuron/fulltext/S0896-6273(14)00387-0?_returnURL=https%3A%2F%2Flinkinghub.elsevier.com%2Fretrieve%2Fpii%2FS0896627314003870%3Fshowall%3Dtrue (2021, 25 de marzo).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Mel'čuk, I., Polguère, A., & Clas, A. (1995). *Introduction à la lexicologie explicative et combinatoire*. Lovaina-la-Nueva: Duculot.

Melnikova, E. (2009). L'aspectualité des constructions verbo-nominales de sentiment en français et en russe. En: Novakova, I., & Tutin, A. (eds.). *Le lexique des émotions*. Grenoble: Ellug, p. 155–172.

Muecke, D.C. (1969). *The Compass of Irony*. Londres: Methuen.

Мухтаруллина, А.Р. [Muhtryllina, A.R.]. (2011). Деонтическая модальность в англоязычном художественном дискурсе. En: *Вестник Башкирского университета,* 16 (1-3). Disponible en: http://cyberleninka.ru/article/n/deonticheskaya-modalnost-v-angloyazychnom-hudozhestvennom-diskurse (2021, 22 de febrero).

Murstein, B.I. (1971). *Theories of attraction and love*. Nueva York: Springer.

Нашхоева, М.Р. [Nashhoeva, M.R.]. (2011). Лингвистическая концепция эмоций и эмотивности текста. En: *Вестник Южно-Уральского гос. ун-та. Сер. Лингвистика,* 1 (218), p. 95-98. Disponible en: https://cyberleninka.ru/article/n/lingvisticheskaya-kontseptsiya-emotsiy-i-emotivnosti-teksta/viewer (2019, 15 de octubre).

Нелюбин, Л.Л. [Nelyubin, L.L.]. (2003). *Толковый переводоведческий словарь*. Moscú: Издательство "ФЛИНТА".

— (2005). *Очерки по введению в языкознание.* Moscú: МГОУ.

Ortony, A., Clore, G., & Collins, A. (1988). *The Cognitive Structure of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.

Parrott, W.G. (1991). The Emotional Experience of Envy and Jealousy. En: Salovey, P. (ed.). *The Psychology of Jealousy and Envy*. Nueva York: Guilford Press, p. 3–30.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Парсиева, Л.К. [Parsieva, L.K.]. (2006). *Теория междомедия в общей парадигме современного языкознания*. Vladicaucazo: РИО СОИГСИ.

— (2023). *L'expression des émotions et des sentiments en français*. París: Classiques Garnier.

Plantin, Ch., Doury, M., & Traverso, V. (2000). *Les émotions dans les interactions ?* Lyon: Presses Universitaires de Lyon.

Plantin, Ch. (2003). Structures verbales de l'émotion parlée et de la parole émue. En: *Les émotions, cognition, langage et développement*. Lieja: Mardaga, p. 97-130.

— (2011). *Les bonnes raisons des émotions. Principes et méthode pour l'étude du discours émotionné*. Berna: Peter Lang.

— (2012). Les séquences discursives émotionnées : définition et application à des données tirées de la base CLAPI. En: *Section Discours, Pragmatique et Interaction*, 1. Lyon: Tercer Congreso Mundial de Lingüística Francesa, p. 629-642.

Платонов, Ю.П. [Platonov, Y.P.]. (2006). *Социальная психология поведения: Учебное пособие*. San Petersburgo: Питер.

Plutchik, R. (1962). *The emotions: facts, theories, and a new model*. Nueva York: Random House.

— (1980). *Emotion: A Psychoevolutionary Synthesis*. Nueva York: Harper & Row.

Plutchik, R., Kellerman, H., & Conte, H. (1979). A structural theory of ego defenses and emotions. En: Izard, C.E. (ed.). *Emotions in personality and psychopathology*. Boston: Springer, p. 227-257.

Подзорова, Л.В. [Podzorova, L.V.] (2014). Психологические особенности двойственности личности как соотношение между Я-реальным и Я-идеальным. En: *Системная психология и социология,* 10. Disponible en:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

http://www.systempsychology.ru/journal/2014_10/192-podzorova.html (2021, 23 de enero).

Polguère, Al. (2018). Traitement lexicographique des collocations à collocatif actanciel. En: Sfar, I., & Buvet, P.-A. (eds.). *La phraséologie entre fixité et congruence*. Lovaina-la-Nueva: Academia-L'Harmattan, p. 265-287.

Puozzo Capron, I., & Piccardo, E. (2013). «Au commencement était l'émotion»: Introduction. En: *Revue de linguistique et de didactique des langues*, 48, p. 5-16. Disponible en: http://lidil.revues.org/3308 (2022, 14 octubre).

Реферовская, Е. А., & Васильева, А.К. [Referovskaia, E.A., & Vassilieva, A.K.]. (1973). *Essai de grammaire française. Cours théorique.* (I-II): *Morphologie et syntaxe*. Leningrado: Просвещение.

Реформатский, А.А. [Reformatskyi, A.A.]. (2004). *Введение в языкознание*. Moscú: Аспект Пресс.

Robert, A. (1996). Dissociations in the Similarity and Categorisation of Emotions. En: *Cognition & Emotion*, 10 (1). Londres: Psychology Press, p. 27-46.

Romero, C. (2005). Les adjectifs intensifs. En: *L'adjectif en Français et à travers les langues*. Caen: Presses Universitaires de Caen, p. 449-462.

— (2017). *L'intensité et son expression en français*. París: Ophrys.

Rouhani, A. (2008). An Investigation into Emotional Intelligence, Foreign Language Anxiety and Empathy through a Cognitive-Affective Course in an EFL Context. En: *Linguistic online*, 34. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/238676823_An_Investigation_into_Emotional_Intelligence_Foreign_Language_Anxiety_and_Empathy_through_a_Cognitive-Affective_Course_in_an_EFL_Context#fullTextFileContent (2022, 20 de octubre).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Розенталь, Д.Э., & Теленкова, М.А. [Rozental, D.E., & Telenkova, M.A.]. (1976). *Словарь-справочник лингвистических терминов*. Moscú: Просвещение.

Рубинштейн, С.Л. [Rubeinstein, S.L.]. (2000). *Основы общей психологии*. San Petersburgo: Питер. Disponible en: http://yanko.lib.ru/books/psycho/rubinshteyn=osnovu_obzhey_psc.pdf (2021, 15 de enero).

— (2002). Эмоции. En: *Основы общей психологии*. Disponible en: https://pidru4niki.com/10290228/psihologiya/rubinshteyn_emotsii (2021, 15 de enero).

Ruwet, N. (1972). A propos d'une classe de verbes « psychologiques ». En: *Théorie syntaxique et syntaxe du français*. París: Seuil, p. 181-251.

— (1993). Les verbes dits psychologiques : trois théories et quelques questions. En: *Recherches linguistiques de Vincennes*, 22, p. 95-124.

— (1995). Les verbes de sentiment peuvent-ils être agentifs ? En: *Langue française*, 105, p. 28-39.

Шопенгауэр, А. [Schopenhauer, A.]. (2000). *Афоризмы и истины*. Moscú: Эксмо-Пресс, Фоліо.

Сепир, Э. [Sepir, E.]. (1993). *Избранные труды по языкознанию и культурологии*. Moscú: Издательская группа «Прогресс», «Универо».

Сергеева, А.В. [Sergeeva, A.V.]. (2018). Психология ревности: зарубежный и отечественный опыт научного исследования. En: *Учёные записки Санкт-Петербургского государственного института психологии и социальной работы*, 28 (2). San-Petersburgo: Санкт-Петербургский государственный институт психологии и социальной работы, p. 22–29.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Севостьянов, Р.А. [Sevostyanov, R.A.]. (2018). Ревность как мотив совершения преступления. En: *Вопросы российского и международного права*, 8, (A). Ногинск: Издательство Дома «АНАЛИТИКА РОДИС», p. 128–134.

Синеокова, Т.Н. [Sineokova, T.N.]. (2011). Универсальный характер синтаксических конструкций, реализуемых в состоянии эмоционального. En: *Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова,* 13. Nizhni Nóvgorod: ГОУ ВПО НГЛУ, p. 74-81. Disponible en: https://studylib.ru/doc/4183651/universal._nyj-harakter-sintaksicheskih (2021, 16 de febrero).

Шаховский, В.И. [Shakhovskiĭ, V.I.]. (1986). Эмотивность и лексикография. En: *Филологические науки,* 8. Voronezh: Изд-во Воронежского ун-та, p. 42-47.

— (1987). *Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка*. Voronezh: Изд-во Воронежского ун-та.

— (1988). *Категоризация эмоций в лексико-семантической системе (на материале английского языка).* Moscú: Ин-т языкознания.

— (1994). Типы значений эмотивной лексики. En: *Вопросы языкознания,* 1. Moscú: Институт русского языка им. В.В. Виноградова, p. 20-25.

— (1996). Эмоциональные культурные концепты: параллели и контрасты. En: *Языковая личность: культурные концепты: Сб. науч. тр. ВГПУ, ПМПУ.* Volgograd/Arkhangelsk: Перемена, p. 80-96.

— (2001). Эмоции и их конкретизация в различных лингвокультурных концептах. En: *Русистика: сб. науч. Трудов,* 1. Kiev: Человек и Наука, p. 13-19.

— (2002). Эмоция как межкультурный референт. En: *Коммуникация: теория и практика в различных социальных контекстах*, 1. Piatigorsk: Гнозис, p. 92-94. Disponible en: http://tverlingua.ru/archive/001/01_1-002.htm ( 2022, 15 de abril).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— (2003, a). Эмоции в языке и сознании: биологический аспект. En: *Языковое сознание: устоявшееся и спорное*. Moscú: XIV Международный симпозиум по психолингвистике и теории коммуникации, p. 311-312.

— (2003, b). Эмоция и когниция: концептуализация и лексиколизация. En: *Проблемы вербализации концептов в семантике языка и текста: Матер. междунар. Симпозиума*, 1. Volgograd: Перемена, p. 134-136.

— (2007). Некоторые механизмы эмоционального резонирования в межкультурной коммуникации. En: *Мир лингвистики и коммуникации,* 1 (6). Disponible en: http://tverlingua.ru/archive/006/content_6.htm (2020, 23 de marzo).

— (2008). *Лингвистическая теория эмоций: Монография*. Moscú: Гнозис.

— (2008a). Что такое лингвистика эмоций. En: *Мир лингвистики и коммуникации: Электронный научный журнал,* 3 (112). Disponible en: http://tverlingua.ru/archive/012/3_shakhovsky.pdf (2020, 5 de abril).

— (2008b). *Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка.* Moscú: Издательство ЛКИ.

— (2008). *Проблемы семантического анализа лексики.* Moscú: Издательство ЛКИ.

Шакирзянова, Р.М. [Shakirizyanova, R.M.]. (2011). Роль модальности в лингвистике. En: *Ученые записки Казанской государственной академии ветеринарной медицины им. Н.Э. Баумана,* 208. Kazan: «Казанская государственная академия ветеринарной медицины имени Н.Э. Баумана». Disponible en: https://cyberleninka.ru/article/n/rol-modalnosti-v-lingvistike (2021, 14 de marzo).

Sharpsteen, D.J. (1995). The effects of relationship and self-esteem threats on the likelihood of romantic jealousy. En: *Journal of Social and Personal Relatioships*, 72, p. 89-101.

Шибутани, Т. [Shibutani, T.]. (1999). *Социальная психология*. Rostov del Don: Издво Феникс.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Шмелев, Д.Н. [Shmelev, D.N.]. (1973). Проблемы семантического анализа лексики. Moscú: Наука.

Штеба, А.А. [Shteba, A.A.]. (2014). Лингвоэкологический абсолют смешанных эмоций. En: *Экология языка и коммуникативная практика*, 2, p. 172-178. Disponible en: http://ecoling.sfu-kras.ru/wp-content/uploads/2014/09/Shteba-A.A..pdf (2021, 15 de abril).

— (2017). Смешанные эмоции как нечеткое множество. En: *Языковое бытие человека и этноса. Материалы XIII Березинских чтений*. Moscú: ИНИОН РАН, p. 65-68. Disponible en: https://cyberleninka.ru/article/n/smeshannye-emotsii-kak-nechetkoe-mnozhestvo/viewer (2021, 17 de abril).

Спиноза, Б. [Spinoza, B.]. (1957). *Избранные произведения*. Moscú: Государственное Издательство Политической Литературы.

de Steno, D., & Salovey, P. (1996). Genes, jealousy, and the replication of misspecified models. En: *Psychological Science*, 7 (6), p. 376—377.

Степанов, Ю.С. [Stepanov, Y.S.]. (1975). *Основы общего языкознания*. Moscú: Просвещение.

Sternberg, R.J. (1988). *El triángulo del amor: intimidad, pasión y compromiso*. Barcelona: Paidós Ibérica.

— (1999). *El amor es como una historia. Una nueva teoría de las relaciones*. Barcelona: Paidós Ibérica.

— (2003). A Duplex Theory of Hate: Development and Application to Terrorism, Massacres, and Genocide. En: *Review of General Psychology*, 7 (3), p. 299-328. Disponible en: https://doi.org/10.1037/1089-2680.7.3.299 (2022, 25 de marzo).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Штроо, В.А. [Stroh, V.A.]. (1998). Защитные механизмы: от личности к группе. En: *Вопросы психологии*, 4, p. 54-61. Disponible en: https://psyinst.moscow/biblioteka/?part=article&id=1521 (2022, 12 de marzo).

Телия, В.Н. [Telia, V.N.]. (1980). Семантика связанных значений слов и их сочетаемости. En: *Аспекты семантических исследований*. Moscú: Наука, p. 250-319.

Тимошенко, Т.В. [Timoshenko, T.V.]. (2011). Проблема стресса (дистресса) и-когнитивные теории. En: *Инженерный вестник Дона*, 4, p. 72-73. Disponible en: https://cyberleninka.ru/article/n/problema-ctressa-distressa-i-kognitivnye-teorii (2021, 28 de enero).

Цыбулевская, А. [Tsybulevskaia, A.]. (2005). *Эмотивный арготический лексикон*. Stavropol: Ставропольский государственный университет. Disponible en: https://studfile.net/preview/401929/ (2022, 30 de octubre).

Tutin, A. (marzo, 2013). Les collocations lexicales : une relation essentiellement binaire définie par la relation prédicat-argument. En: *Langages*,189. París: Armand Colin, p. 47-63.

Tutin, A., Novakova, I., Grossmann, F., & Cavalla, Cr. (2006). Esquisse de typologie des noms d'affect à partir de leurs propriétés combinatoires. En: *Langue française*, 150, p. 32-49. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_2006_num_150_2_6852 (2024, 10 de junio).

Васильев, Л.М. [Vasiliev, L.M.]. (19881). Семантические классы глаголов чувства, мысли, речи. En: *Очерки по семантике русского глагола*. Ufá: Башкир. гос. ун-т., p. 86-89.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Васильева, Л.В. [Vasileva, L.V.]. (2009). Теоретические подходы в изучении модальности. En: *Вестник Амурского государственного университета*, 44, Amur: Сер. Гуманитар. Науки, p. 113-116.

van de Velde, D. (1995). Les verbes dits « psychologiques » revus à la lumière des noms correspondants. En: *Revue de linguistique romane* 59, p. 67-97. Disponible en: https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=rlr-001%3A1995%3A59%3A%3A76&referrer=search#76 ( 2023, 2 de mayo).

— (1997). Cet obscur objet du désir. L'objet des verbes de sentiment. En: *Travaux de linguistique*, 35. París: Sorbonne, p. 67-78.

— (1999). La multiplication des sentiments. En: *Travaux de linguistique*, 38, p. 63–87.

Вербина, Г.Г. [Verbina, G.G.]. (2008). *Психология эмоций*. Cheboksary: Чуваш, ун-т. Disponible en: https://www.phantastike.com/emotion/psy_emotions/html/ (2021, 22 de enero).

Wierzbicka, A. (1992). Defining Emotion Concepts. En: *Cognitive Science*, 16 (4), p. 539-581. Disponible en: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1207/s15516709cog1604_4 (2021, 20 de abril).

— (2008). A conceptual basis for research into emotions and bilingualism. En: *Bilingualism: Language and Cognition*, 11 (2). Cambridge: Cambridge University Press, p. 193-195.

Вежбицкая, А. [Wierzbicka, A.]. (1996). *Язык. Культура. Познание*. Moscú: Русские словари. Disponible en: https://komyshkovaad.files.wordpress.com/2014/10/yazyk_kultura_poznanie.pdf (2021, 19 de febrero).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— (1999). Культурно-обусловленные сценарии: новый подход к изучению межкультурной коммуникации. *Жанры речи*, (2ª ed.). Saratov: Колледж. p. 112-132.

White, G.L. (1981). Jealousy and partner's perceived motives for attraction to a rival. En: *Social Psychology Quarterly*, 44 (1), p. 24-30. Disponible en: https://doi.org/10.2307/3033859 (2021, 26 de febrero).

Вилюнас, В.К. [Viliūnas, V.C.]. (1984). *Психология эмоций: тексты.* Moscú: Изд-во Моск. ун-та.

Виноградов, В.В. [Vinnogradov, V.V.]. (1972). *Русский язык*. Moscú: Наука. Disponible en: https://lingvotech.com/vinogradov-72 (2021, 15 de febrero).

— (1975). *Избранные труды: исследования по русской грамматике*. Moscú: Наука.

Волкова, А.Н. [Volkova, A.N.]. (1989). Опыт исследования супружеской неверности. En: *Вопросы психологии*, 2, p. 513–520.

Вундт, В. [Wundt, V.]. (1896). *Очерк психологии*. San-Petersburgo: Издание Ф. Павленкова. Disponible en: https://ia600708.us.archive.org/25/items/libgen_00156703/libgen_00156703.pdf (2021, 15 de enero).

Выготский, Л.С. [Vygotsky, L.S.]. (2012). *Учения об эмоциях*, Vol. 6. Moscú: Педагогика. Disponible en: http://caute.ru/spinoza/rus/vygotsky.html (2021, 23 de enero).

Ярошевский, М.Г. [Yaroshevskyi, M.G.]. (1996). *История психологии от античности до середины XX в.* Moscú: Издательство Академия. Disponible en: https://pedlib.ru/Books/1/0182/index.shtml (2022, 2 de abril).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Заславская, Т.М., & Гришин, А.Г. [Zaslavskaya, T.M., & Grishin, A.G.]. (1992). *Ревность и измена как феномены супружеской жизни. Как их избежать?* Moscú: Просвещение.

Зинченко, В.П., & Мещеряков, Б.Г. [Zynchenko, V.P., & Mesheryakov, B.G.]. (2003). *Большой психологический словарь*. Disponible en: https://spbguga.ru/files/03-5-01-005.pdf (2021, 27 de enero).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

**Diccionarios**

Aron, P., Saint-Jacques, D., & Viala, A. (2002). *Le dictionnaire du littéraire*. París: Édition PUF.

Caradec, F. (2009). *Dictionnaire du Français argotique et populaire*. París: Larousse.

*Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL). Disponible en: https://www.cnrtl.fr (2024, 12 de febrero).

*Definiciones-de.com*. Disponible en: https://www.definiciones-de.com (2021, 22 de febrero).

*Dictionnaire de Classification des verbes de Dubois et Dubois-Charlier*. http://rali.iro.umontreal.ca/LVF_DEM/ (2024, 12 de julio).

*Dictionnaire Informatisé des Mots d'Affect* (DIMA). Disponible en: http://rali.iro.umontreal.ca/rali/?q=fr/node/1635 (2024, 25 de julio).

*Dictionnaire de l'Académie Française.* Disponible en: https://www.dictionnaire-academie.fr/ (2024, 20 de enero).

*Dictionnaire Larousse*. Disponible en : http://www.Larousse.fr (2023, 13 de marzo).

*Dictionnaire Littré*. Disponible en: https://www.littre.org (2021, 16 de noviembre).

*Dictionnaire Vivant de la langue française* (DVLF). Disponible en: https://dvlf.uchicago.edu (2024, 12 de julio).

*La langue française*. *Dictionnaire.* Disponible en: https://www.lalanguefrancaise.com (2021, 16 de noviembre).

*Le Robert*. Disponible en: https://dictionnaire.lerobert.com/ (2023, 18 de enero)

Morier, H. (1989). *Dictionnaire de poétique et de réthorique*. París: PUF, p.583-623.

*Petit Larousse*. Disponible en: https://www.larousse.fr/encyclopedie/oeuvre/Petit_Larousse/128891 (2024, 15 de febrero).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Robert, P. (1970). *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française*. París: S.N.L. Dictionnaire LE ROBERT.

*ReversoDictionnaire.* Disponible en: https://dictionnaire.reverso.net/francais-espagnol/ (2024, 7 de febrero).

*Trésor de la langue française informatisé* (TLFi). Disponible en: http://atilf.atilf.fr/tlfv3.htm (2024, 24 de febrero).

**Estudios críticos sobre la obra de Amélie Nothomb**

Alvares, Cr. (2015). Overproximity. L'inconsistance de la frontière entre protagoniste et prochain dans les romans d'Amélie Nothomb. En: *Revue romane*, 50 (1), p. 99-113. Disponible en: https://doi.org/10.1075/rro.50.1.11alv (2021, 21 de abril).

Amanieux, L. (2002). La présence de Dionysos dans l'œuvre d'Amélie Nothomb. En: *Religiologiques*, 25, p. 131-146. Disponible en: https://www.religiologiques.uqam.ca/no25/25_131-146_Amanieux.pdf (2021, 23 de febrero).

— (2005). *Amélie Nothomb. L'éternelle affamée*. París: Albin Michel.

— (2009). *Le récit siamois. Personnage et identité dans l'oeuvre d'Amélie Nothomb*. París: Albin Michel.

— (2021). *La Divine Comédie d'Amélie Nothomb*, podcast co-escrito con Amélie Nothomb. Disponible en: https://www.facebook.com/nothomb/videos/872091560241395/ (2021, 15 de diciembre).

Amamou, I. (2019). Amélie Nothomb, ou le règne de la beauté par la maigreur. En: *Métamorphoses féminines : émergence et évolutions dans les littératures*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

*francophones contemporaines*. París: Éditions des Archives contemporaines, p. 53-61.

Ardolino, F. (2000). La guerra ficticia en la narrativa d'Amélie Nothomb. En: Duglas, G. y Segarra, M. (dir.). *Femmes et guerre en Méditerranée : XVIIIème-XXème siècles*. Montpelier/Barcelona: Universidad Paul Valéry / Universidat de Barcelona, p. 169-178.

Azzi Ferreira, Ch. (2007). 'Je suis un autre': Amélie Nothomb e a escrita autobiográfica. En: *Palimpsesto,* 7, p. 1-20. Disponible en: https://www.e-publicacoes.uerj.br/palimpsesto/article/view/35798/25502 (2021, 16 de diciembre).

Baghetti, C. (2021). Femmes sans pouvoir. Le sentiment de la peur dans les romans de Michaela Murgia et Amélie Nothomb. En: *Cahiers d'études romanes*, 42, p. 155-164. Disponible en: https://doi.org/10.4000/etudesromanes.12125 (2022, 14 de octubre).

Bainbrigge, S., & Den Toonder, J. (2003). *Amélie Nothomb. Authorship, Identity and Narrative Practice.* Nueva York: Peter Lang.

Bongo, N. (2012). L'écriture du Moi dans les œuvres de Fatou Diome et Amélie Nothomb. En : *Les nouvelles écritures du moi dans les littératures française et francophone*. París: L'Harmattan, p. 187-197.

Brandigi, E. (2012). *Amélie Nothomb: la cosmetica delle lingue*. Florencia: Società Editrice Fiorentina.

Bourbeillon, C., & Derrien, M. (2005). Amélie Nothomb répond à nos-lecteurs. En : *Ouest France*, Rennes.

Brunel, P. (2011). *Les Catilina'res* d'Amélie Nothomb. En: *La violence au féminin*. Chatou: Éditions de la Transparence, p. 145-162.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Boubli, L. (2011). *L'évolution physique et mentale de la protagoniste dans cinq romans d'Amélie Nothomb* [Tesis de master, Universidad de Oslo]. Oslo: Universidad de Oslo.

Bugnot, M.-A., & Cortés Zaborras, C. (2009). Le monde selon Janus, l''Ailleurs' chez Amélie Nothomb. En: *Dalhousie French studies,* 86, p. 95-104. Disponible en : http://www.jstor.org/stable/40838034 (2021, 15 de noviembre).

Bugnot, M.-A. (2017). L'écriture du corps: pulsion de mort dans l'œuvre d'Amélie Nothomb. En: *Çedille. Revista de Estudios Franceses,* 13. Asociación de Francesistas de la Universidad Española. Tenerife, p. 97-117.

Chaillan, M. (2019). *Ainsi philosophait Amélie Nothomb*. París: Albin Michel.

Chevillot, F. (2005). De l'humour à l'abject au risque du vrai : le cas Nothomb. En: *Nouvelles études francophones,* 20 (1), p. 99-109.

— (2007). Amélie Nothomb : faire quelque chose de la guerre. En: *Contemporary French and Francophone Studies,* 11(1), p. 98-109.

— (2008). Rira bien qui rira pour la primultième fois : *Les Catilinaires* d'Amélie Nothomb. En: *Women in French Studies*, p. 165-177.

— (2011). Amélie Nothomb's Men. En: *Masculinities in Twentieth- and Twenty-First Century French and Francophone Literature*. Newcastle: Cambridge Scholars, p. 194-218.

— (2012). Amélie Nothomb : L'Invitation à la lecture. En: *Women in French Studies*, p. 195-212.

— (2013). 'Amo ergo neco' : les tueuses nothombiennes. En: *Rebelles et criminelles chez les écrivaines d'expression française*. Amsterdam: Rodopi, p. 245-264.

— (2014). Le jeu protéen d'Amélie Nothomb dans *Une forme de vie ou de l'art de la contre-prétérition*. En: *Protean Selves : First-Person Voices in Twenty-FirstCentury French*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

*and Francophone Narratives*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, p. 14-28.

— (2015). Les puissantes petites filles de papier d'Amélie Nothomb. En: *Girls in French and francophone literature and film*. Leiden/Boston: Brill Rodopi, p. 161-176.

Cojean, A. (2017). Amélie Nothomb : 'Je suis le fruit d'une enfance heureuse et d'une adolescence saccagée'. En: *Le Monde*. Disponible en: https://www.lemonde.fr/la-matinale/article/2017/08/27/amelie-nothomb-je-suis-le-fruit-d-une-enfance-heureuse-et-d-une-adolescence-saccagee_5177100_4866763.html#0GflDO6bSYjVl6IL.99 (2020, 15 de junio).

Colonna, V. (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram.

Constant, I. (2003). Construction hypertextuelle: *Attentat* d'Amélie Nothomb. En: *The French Review*, 5, p. 933-940. Disponible en : https://ur.booksc.eu/book/47272808/fd2de7 (2021, 19 de noviembre).

Collington, T. (2006). Hugo à la rencontre de Rabelais : l'esprit carnavalesque dans *Attentat* d'Amélie Nothomb. En: *Études françaises*, 422, p. 149–166. Disponible en: https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2006-v42-n2-etudfr1426/013868ar.pdf (2019, 22 de agosto).

— (2013). La 'scène' de l'ironie chez Amélie Nothomb. En: *L'ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*. París: Classiques Garnier, p. 77-98.

Cortanze, G. (2005). Amélie Nothomb: l'écrit du corps. En: *Senso: Magazine des sens et des mots*, 19, p. 64-82.

Cowles, M. J. (2011). Close encounters of the abject kind: the intercultural female body in Amélie Nothomb's. En: *Women in French Studies*, 19, p. 94-107.

Cowley, P. (2011). Translation and Translators in Amélie Nothomb's Autobiographical Fiction. En: *Australian Journal of French Studies*, 48 (3), p. 271- 281.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Crespi, P. (2023). Les formes sentencieuses dans le discours d'Amélie Nothomb. En: *Anales de Filología Francesa*, 31, p. 203-216. Disponible en: https://doi.org/10.6018/analesff.574711 (2024, 8 de junio).

Crouzières-Ingenthron, A. (2006). Le prodige de l'écrivain : Amélie Nothomb ou l'art de la transgression. En: *Femmes et écriture de la transgression*. París: L'Harmattan, p. 127-162.

Dalmolin, É. (2008). Vouloir montrer : le spectacle de la réalité chez Annie Ernaux, Lydie Salvayre et Amélie Nothomb. En: *Nomadismes de romancières contemporaines de langue française*. París: Presses Sorbonne Nouvelle, p. 103-113.

Damlé, A. (2009). "Death and the Maiden": Murder and Eroticism in the Work of Amélie Nothomb. En: *Aimer et Mourir: Love, Death, and Women's Lives in Texts of French Expression*. Newcastle: Cambridge Scholars, p. 98-126.

— (2013). The becoming of anorexia and text in Amélie Nothomb's *Robert des noms propres* and Delphine de Vigan's *Jours sans faim*. En: *Women's writing in Twenty-First-Century France: life as literature*. Cardiff: University of Wales Press, p. 113-126.

— (2014). *The becoming of the body : contemporary women's writing in French*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

David, M. (2006). *Amélie Nothomb: Le symptome graphomane*. París: Harmattan.

— (2013). *Amélie Nothomb : l'écriture illimitée*. París: Harmattan.

Decker, J. (2003). Préface: Nothomb avec un B comme Belgique. En: Bainbrigge, S., & den Toonder, J. (éds.), *Amélie Nothomb, Authorship, Identity and Narrative Practice*. Nueva York: Peter Lang.

Denès, D. (2015). Manière noire et acide aléthique chez quelques écrivains contemporains. En: *L'Acide dans la littérature*. París: Classiques Garnier, p. 77-87.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Desmurs, A. (2009). *Le roman* Hygiène de l'assassin *: foyer manifestaire de l'œuvre d'Amélie Nothomb*. París: Praelego.

Dewez, N. (2001). *Enfance de l'écriture et écriture de l'enfance: écrivains et lecteurs dans l'œuvre de Amélie Nothomb* [Tesis de master, Universidad de Louvaina]. Lovaina la Nueva: Université catholique de Louvain.

— (2003). L'immortalité par la mort : le mythe d'Orphée dans l'œuvre d'Amélie Nothomb. En: *Lettres Romanes,* 57 (1-2), p. 127-138.

— (2008). La Belle, la (vieille) Bête et la princesse charmante : sur *Mercure* d'Amélie Nothomb. En: *D'un conte à l'autre, d'une génération à l'autre*. Clermont Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal, p. 235-246.

— (2016). *Péplum*, le voyage dans le temps d'A. N. En: *Textyles,* 48. Disponible en: http://textyles.revues.org/2666 (2019, 22 de agosto).

Dhondt, D. (2004). Amélie Nothomb. En: *Science fiction magazine*. Disponible en: https://www.sfmag.net/article.php3?id_article=501 (2021, 17 de noviembre).

Ferreira-Meyers, K. (2012). Amélie Nothomb: Une Forme de vie (2010). L'autofiction épistolaire. En: *Literaire interferenties,* 9, p. 195-205. Disponible en: https://interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/418/325 (2020, 3 de abril).

— (2012). *L'autofiction d'Amélie Nothomb, Calixthe Beyala et Nina Bouraoui. De la théorie à la pratique de l'autofiction*. París: Editions universitaires européennes EUE.

Fix, F. (2014). *Barbe-Bleue et l'esthétique du secret de Charles Perrault à Amélie Nothomb*. París: Hermann.

Fülöp, E. (2011). Amélie's Horse: Writing as Jouissance in Nothomb. En: *Cherchez la femme: Women and Values in the Francophone World*. Newcastle: Cambridge Scholars, p. 209-224.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Gale, B.W. (2011). The Monster Within: Paradoxical Evil and Personal Identity in the Novels of Amélie Nothomb. En: *Evil in Contemporary French and Francophone Literature*. Newcastle: Cambridge Scholars, p. 38-53.

Giraud, F., & Saunier, É. (2014). Ressorts stratégiques et intimes de la posture : les cas d'Émile Zola et d'Amélie Nothomb. En: *Posture d'auteurs : du Moyen Âge à la modernité, Fabula*. Disponible en: http://www.fabula.org/colloques/document2398.php (2020, 22 de marzo).

Haget, F. (2001). Amélie Nothomb (interview). En: *Huctuat.net*. Disponible en: http://www.fluctuat.net/livres/interview/nothomb2.htm. (2022, 16 de noviembre).

Hall, E.B. (2009). The Violence of Desire in Amélie Nothomb's Novels. En: *Women in French Studies* 17, p. 103-115.

Helm, Y. (1997). Amélie Nothomb : une écriture alimentée à la source de l'orphisme. En: *Religiologiques*, 15, p. 151-163. Disponible en: https://www.religiologiques.uqam.ca/no15/helm.html (2021, 12 de marzo).

Hiramatsu Ireland, B. (2012). Amélie Nothomb's Distorted Truths: Birth, Identity, and *Stupeur et tremblements.* En: *New Zealand Journal of French Studies,* p. 135-156.

Hugueny-Léger, E. (2015). Naissance et mort de l'auteur : les investigations d'Amélie Nothomb. En: *Itinéraires*. Disponible en: http://journals.openedition.org/itineraires/2571 (2021, 28 de noviembre).

Hutton, M.-A. (2002). « Personne n'est indispensable, sauf l'ennemi » : l'œuvre conflictuelle d'Amélie Nothomb. En: Morello, N., Rodgers, C. (dir.). *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?* Amsterdam/Nueva York: Rodopi.

Jaccomard, H. (2002). Le fabuleux destin d'Amélie Nothomb. En: *Esprit créateur*, 4, p. 45-57. Disponible en:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

https://www.researchgate.net/publication/254945638_Le_fabuleux_destin_d'Amelie_Nothomb (2021, 11 de diciembre).

Jones, K. (2007). Literature as consumption and expulsion: Amélie Nothomb's esthétique du vomissement. En: *The flesh in the text*. Berne: Peter Lang, p. 174-191.

Kabuth, B., & Séné, G. (2004). Anorexia nervosa et fantasmes. À propos de l'œuvre d'Amélie Nothomb. En: *Neuropsychiatrie de l'enfance et de l'adolescence*, 52(1). Disponible en: https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0222961703001818 (2020, 24 de septiembre).

Klekovkina, V. (2012). Scandale d'Amélie Nothomb : violence mimétique et jouissance scopique. En: *Women in French Studies*, 20, p. 59-74. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/265716571_Scandale_d'Amelie_Nothomb_violence_mimetique_et_jouissance_scopique#fullTextFileContent (2021, 11 de noviembre).

Klüppelholz, H. (2005). Les connotations de l'insularité dans *Mercure* d'Amélie Nothomb. En: *L'insularité*. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal, p. 489-503.

Kobialka, M. (2004). *La Création d'Amelie Nothomb à Travers la Psychanalyse.* París: Éditions Le Manuscrit.

Lambert-Perreault, M.-Ch. (2008). *La mélancolie comme structure infralangagière de l'œuvre d'Amélie Nothomb* [Tesis de master, Universidad de Quebec]. Montreal: Université de Québec.

— (2011). Le soleil noir d'Amélie Nothomb : lecture psychanalytique de *Biographie de la faim*. En: *Post-scriptum*, 4. Disponible en: https://post-scriptum.org/14-11-le-soleil-noir-damelie-nothomb/ (2021, 15 de marzo).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Larkin, A. (2011). The Ballet Body Beautiful: Pleasure and Pain in Amélie Nothomb's *Robert des noms propres*. En: *Cherchez la femme: Women and Values in the Francophone World*. Newcastle: Cambridge Scholars, p. 195-208.

Lee, M. (2010). L'étranger chez Amélie Nothomb. En: *Francographies : identité dans les espaces francophones européens*. Berne: Peter Lang, p. 193-203.

— (14-16 de octubre de 2010). "The Third Sex: Amélie Nothomb, garçon manqué". En: *A Decade of Women's Writing in France: Trends and Horizons 2000-2010 IGRS Conference.* Cardiff: University od Wales Press.

— (2010). Les identités d'Amélie Nothomb. De l'invention médiatique aux fantasmes originaires. En: *Littérature Française Contemporaine,* 50. Amsterdam/Nueva York: Rodopi.

Lee, M., & Medeiros, A. (2018). *Identité, mémoire, lieux : le passé, le présent et l'avenir d'Amélie Nothomb*. París: Classiques Garnier.

Lou, J.M. (2011). *Le Japon d'Amélie Nothomb*. París: L'Harmattan.

Madigan, M.K. (2017). The challenges of childhood in a comic light in Amélie Nothomb's *Métaphysique des tubes*. En: *French Review,* 90 (4), p. 64-74.

Marty, S. (2003). Le dernier Nothomb, un sadomaso de premier cru. En: *Marianne, Le Journal de la Culture*, p. 76-82.

Marois, L. (2011). Le double mythique : la figure d'Eurydice dans *Mercure*. En: *Amaltea. Revista de mitocrítica,* 3, p. 73-93. Disponible en: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/revista/num3/marois.pdf (2020, 22 de agosto).

McIlvanney, S. (2007). 'Il était une fois...' : trauma and the fairytale in Amélie Nothomb's *Robert des noms propres*. En: *Dalhousie French Studies,* 81, p. 19-28.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Meizoz, J. (2007). *Postures Littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur.* Ginebra: Slatjine Érudition.

Moog, P.-E. (2018). Le roman *Barbe bleue* de Nothomb, une dilatation paradoxale. En: *Modernités,* 43, p. 123-129.

Murphy, C.J. (2016). 'Chutes et échelles' : intertextes camusiens dans *Stupeur et tremblements* d'Amélie Nothomb. En: *Revue des sciences humaines,* 324, p. 151-161.

Narjoux, C. (2004). *Étude sur* Stupeur et tremblements. *Amélie Nothomb*. París: Ellipses.

Nodot, Cl. (2006). La Dame pipi du quarante-quatrième étage : l'exil et la marge dans *Stupeurs et Tremblements* d'Amélie Nothomb. En: *Paroles gelées,* 22 (1). Disponible en: http://escholarship.org/uc/item/2jf516kb ( 2020, 22 de agosto).

— (2007). Mortes-Frontières ou « Beljouissance » ? Amélie Nothomb, écrivain belge. En: *Chimères: A Journal of French Literature,* 30, p. 29-43. Disponible en: https://journals.ku.edu/chimeres/article/download/6250/5667 (2019, 20 de agosto).

Oberhuber, A. (2004). Réécrire à l'ère du soupçon insidieux : Amélie Nothomb et le récit Postmoderne. En: *Études françaises,* 40 (1). Disponible en: https://www.erudit.org/en/journals/etudfr/2004-v40-n1-etudfr728/008479ar/ (2021, 15 de febrero).

Paunescu, M.-O. (2016). Amélie Nothomb – *Mercure* ou le jeu spéculaire. En: *Le dit et le non-dit : langage(s) et traduction*. Fráncfort del Meno: Peter Lang, p. 117-131.

Revial, G. (2008). Amélie Nothomb : "mon portrait entouré de masques". En: *L'Écrivain masqué*. París: P.U. Paris-Sorbonne, p. 179-185.

Rice, A. (2005). "Que faire du corps ?" La maîtrise de soi dans *Robert des noms propres* d'Amélie Nothomb. En: *Nouvelles études francophones,* 20 (2), p. 171-183.

Saunier, É. (2010). Les « traces » littéraires d'une appropriation singulière de l'héritage familial : le cas d'Amélie Nothomb. En: *Textyles, revue des lettres belges de langue*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

*française,* 39, p. 183-195. Disponible en: https://textyles.revues.org/115 (2019, 15 octubre).

— (2011). Les œuvres d'Amélie Nothomb : du désajustement social au salut par la culture. En: *Ce qu'ils vivent, ce qu'ils écrivent : mises en scène littéraires du social et expériences socialisatrices des écrivains*. París: Éditions des archives contemporaines, p. 279-313.

— (2014). Le social dans le texte et le texte dans le social : reconstruire et comprendre une 'sociologie spontanée' des rapports de domination dans les œuvres d'Amélie Nothomb. En: *Ce que la sociologie fait de la littérature et vice-versa*. París: Publibook, p. 93-113.

Simon, A., & Détrez, Ch. (2004). Petites filles ratées et garçons manquées dans le roman féminin contemporain. En: *Le corps à fleur de mots*. Padua: Unipress, p. 137-151.

Snyman, E. (2014). L'écriture autobiographique comme herméneutique du soi dans les contextes interculturels : J. M. G. Le Clézio, Ken Bugul et Amélie Nothomb. En: *French Studies in Southern Africa,* 44 (1), p. 157-176.

di Sora, D. (2002). Avventure di un'autrice francofona in Italia : il caso Amélie Nothomb. En: *Le goût du roman : la prose française : lire le présent*. Bari: Edizioni B. A. Graphis, p. 277-280.

Suard, C. (2008). *Les variantes de l'autobiographie chez Amélie Nothomb* [memoria de master, Universidad de San José]. San José: San Josè State University. Disponible en: http://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses/3595/ (2021, 1 de marzo).

da Rocha Soares, C. (2009). Michel Houellebecq, Amélie Nothomb et Jacques Chessex : Performances sous contexte médiatisé. En: *Carnets, Cultures littéraires : nouvelles performances et développement*, número especial 1, p. 207-220. Disponible en: https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12273.pdf (2020, 3 de noviembre).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Terrasse, J.-M. (2003). Does Monstruosity Exist in the Feminine? A Reading of Amélie Nothomb's Angels and Monsters. En: Bainbrigge, S., & Toonder, J. (eds.). *Amélie Nothomb: Autorship, Identity and Narrative Practice*. Nueva York: Peter Lang, p. 85-90.

Thomas, A.A. (2012). *Redefining the Self: Life Writing, Fairy Tale and Fantasy Fiction in Amélie Nothomb's* Métaphysique des tubes [memoria de máster, Universidad de Durham]. Durham: Durham University. Disponible en: http://etheses.dur.ac.uk/4470/ (2020, 1 de diciembre).

Treccozzi, D. (2011). *Amélie Nothomb o Il corpo espiatorio*. Arezzo: Zona.

Vuaille-Barcan, M.-L., & Rolls, A. (2006). Merde à la fin ! L'écrivain, c'est vous ou c'est moi ?: jeux de rôles dans *Hygiène de l'assassin* d'Amélie Nothomb. En: *Essays in French Literature*, 43, p. 255- 273.

Wierzbowska, E.M. (2008). Les relations familiales dans le roman d'Amélie Nothomb *Antéchrista*. En: *Relations française et francophones des XXe et XXIe siècles : la figure de la mère*. París: L'Harmattan, p. 235-244.

Wilwerth, E. (1997). Amélie Nothomb: sous le signe du cinglant. En: *La Revue générale*, l32 (6), p. 45-51.

Zumkir, M. (2007). *Amélie Nothomb de A à Z : portrait d'un monstre littéraire*. Bruselas: Le Grand miroir.

**Bibliografía primaria**

Nothomb, A. (1992). *Hygiène de l'assassin*. París: Albin Michel.

Nothomb, A. (1993). *Le sabotage amoreux*. París: Albin Michel.

Nothomb, A. (1994). *Les Combustibles*. París: Albin Michel.

Nothomb, A. (1995). *Les Catilinaires*. París: Albin Michel.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Nothomb, A. (1996). *Péplum*. París: Albin Michel.

Nothomb, A. (1997). *Attentat*. París: Albin Michel.

Nothomb, A. (1998). *Mercure*. París: Albin Michel.

Nothomb, A. (1999). *Stupeur et tremblements*. París: Albin Michel.

Nothomb, A. (2000). *Métaphysique des tubes*. París: Albin Michel.

Nothomb, A. (2001). *Cosmétique de l'ennemi*. París: Albin Michel.

Nothomb, A. (2002). *Robert des noms propres*. París: Albin Michel.

Nothomb, A. (2003). *Antéchrista*. París: Albin Michel.

Nothomb, A. (2004). *Biographie de la faim*. París: Albin Michel.

Nothomb, A. (2005). *Acide sulfurique*. París: Albin Michel.

Nothomb, A. (2006). *Journal d'Hirondelle*. París: Albin Michel.

Nothomb, A. (2007). *Ni d'Eve ni d'Adam*. París: Albin Michel.

Nothomb, A. (2008). *Le fait du prince*. París: Albin Michel.

Nothomb, A. (2009). *Le Voyage d'hiver*. París: Albin Michel.

Nothomb, A. (2010). *Une forme de vie*. París: Albin Michel.

Nothomb, A. (2011). *Tuer le père*. París: Albin Michel.

Nothomb, A. (2012). *Barbe bleue*. París: Albin Michel.

Nothomb, A. (2013). *La nostalgie heureuse*. Paris: Albin Michel.

Nothomb, A. (2014). *Pétronille*. Paris: Albin Michel.

Nothomb, A. (2015). *Le Crime du comte Neville*. Paris: Albin Michel.

Nothomb, A. (2016). *Riquet à la houppe*. Paris: Albin Michel.

Nothomb, A. (2017). *Frappe-toi le cœur*. Paris: Albin Michel.

Nothomb, A. (2018). *Les Prénoms épicènes*. Paris: Albin Michel.

Nothomb, A. (2019). *Soif*. Paris: Albin Michel.

Nothomb, A. (2020). *Les aérostats*. Paris: Albin Michel.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Nothomb, A. (2021). *Le premier sang*. Paris: Albin Michel.

Nothomb, A. (2022). *Le livre des sœurs*. Paris: Albin Michel.

**Artículos de Amélie Nothomb**

Nothomb, A. (28 de julio de 2020). Le flirt est à l'amour ce que « Gladiator » est à la violence. En: *Le Monde*. Disponible en: https://www.lemonde.fr/archives/article/2000/07/28/le-flirt-est-a-l-amour-ce-que-gladiator-est-a-la-violence_3610726_1819218.html (2021, 9 de noviembre).

— (1 de marzo de 2012). Riches traductions de « Job ». En: *Le Monde*. Disponible en: https://www.lemonde.fr/livres/article/2012/03/01/riches-traductions-de-job_1650044_3260.html (2021, de noviembre).

— (29 de marzo de 2012). Hier, l'apocalypse. En: *Le Monde*. Disponible en: https://www.lemonde.fr/livres/article/2012/03/29/hier-l-apocalypse_1677174_3260.html (2021, 9 de noviembre).

— (26 de abril de 2012). L'art de cuisiner des kakis. En: *Le Monde*. Disponible en: https://www.lemonde.fr/livres/article/2012/04/26/l-art-de-cuisiner-des-kakis_1691277_3260.html (2021, 9 de noviembre).

— (24 de mayo de 2012). Le vrai mistère Shakespeare. En: *Le Monde*. Disponible en: https://www.lemonde.fr/livres/article/2012/05/24/le-vrai-mystere-shakespeare_1706413_3260.html (2021, 9 de noviembre).

**Entrevistas de Amélie Nothomb**

Amanieux, L. (2009). Autrement dit : Amélie Nothomb. Entrevistas realizadas a Amélie Nothomb en formato audio para *Autrement Dit*. Mons: Autrement Dit.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Amanieux, L., & Chari, L. (2012). Amélie Nothomb : Une vie entre deux eaux. Entrevista realizada a Amélie Nothomb para el documental con el mismo título. París: Production *Cinétévé.* Disponible en: https://www.dailymotion.com/video/x150r4b (2021, 8 de junio).

Chauveau, Ph. (5 de agosto de 2014). Amélie Nothomb - Pétronille. Entrevista realizada a Amélie Nothomb para *La rentrée littéraire d'août 2014*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=rb7_wxxk0GQ (2021, 17 de mayo).

Gannac, A.-L. (febrero de 2000). J'ai un ennemi en moi. Entrevista realizada a Amélie Nothomb para *Psychologies.com,* 183. Disponible en: http://nothomb.amelie.online.fr/fr/membres.lycos.fr/fenrir/nothomb/psychologies.htm (2021, 26 de noviembre).

Grégoire, I. (26 de noviembre de 2011). Mes livres ne parlent que d'une chose : le rapport à l'autre. Entrevista realizada a Amélie Nothomb para *L'actualité.* Disponible en: https://lactualite.com/culture/amelie-nothomb-mes-livres-ne-parlent-que-dunechose-le-rapport-a-lautre/ (2021, 17 de mayo).

Hazebroucq, S. (14 de octubre de 2020). Amélie Nothomb - Les aérostats. Entrevista realizada a Amélie Nothomb para la librería *Mollat de Bordeaux*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Y4C1FcCD72E (2021, 17 de mayo).

Hochet, S. (2017). Interview. Amélie Nothomb, Frappe-toi le cœur : « La jalousie est un brouillage du code de l'amour ». Entrevista realizada a Amélie Nothomb para *Salon littéraire L'Internaute.* Disponible en: http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/interviews/content/1946312-interview-amelie-nothomb-frappe-toi-le-coeur-la-jalousie-est-un-brouillage-du-code-de-l-amour (2021, 1 de octubre).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Justome, S. (10 de diciembre de 2014). Amélie Nothomb – Pétronille. Entrevista realizada a Amélie Nothomb para la librería *Mollat de Bordeaux*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=w9WGIVl4H5g (2021, 17 de mayo).

Климова, М. [Klimova, M.]. (2005). Смутная и неуловимая. Интервью с Амели Нотомб. Entrevista realizada a Amélie Nothomb para *Красный.* San Petersburgo: СПб.

Nothomb, A. (26 de noviembre de 2021). Nothomb : mystères. Entrevista concedida por Amélie Nothomb con la ocasión de la VIIª Jornada Cultural, Premio Leteo a Léon. Disponible en *Daily motion*: https://www.dailymotion.com/video/xtsvg ( 2022, 9 de agosto).

Pécheux, F. (9 de diciembre de 2000). Nulle part ailleurs. Entrevista realizada a Amélie Nothomb para *Canal+*. Disponible en: http://nothomb.amelie.online.fr/fr/membres.lycos.fr/fenrir/nothomb/npa2000 (2021, 26 de noviembre).

RTS. (15 de octubre de 2003). Interview de Amélie Nothomb, écrivain, à l'occasion de la sortie de son nouveau livre *Antéchrista*. Entrevista realizada a Amélie Nothomb para la rúbrica *Info et société*. Disponible en: https://www.rts.ch/play/tv/12h45/video/interview-de-amelie-nothomb-ecrivain-a-loccasion-de-la-sortie-de-son-nouveau-livre-antechrista?urn=urn:rts:video:562040 (2021, 26 de noviembre).

Sagalyn, A. (5 de septiembre de 2000). Le grand livre du mois. Entrevista realizada a Amélie Nothomb para *Le Club littéraire*. Disponible en http://www.grandlivredumois.com/static/actu/rencontres/nothomb.htm (2019, 14 de diciembre).

Saint-Jacques, S. (20 de febrero de 2010). Amélie Nothomb : créer des monstres. Entrevista realizada a Amélie Nothomb para *La Presse.* Disponible en:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

https://www.lapresse.ca/arts/livres/201002/26/01-4255486-amelie-nothomb-creer-des-monstres.php (2021, 17 de mayo).

Savigneau, J. (2010). *Écrire, écrire, pourquoi ?* París: Éditions de la Bibliothèque publique d'information. Disponible en: https://books.openedition.org/bibpompidou/1179?lang=fr#authors (2021, de mayo).

Serrell, M. (20 de agosto de 2018). Amélie Nothomb : « Sans écrire la vie n'est juste pas possible ». Entrevista realizada a Amélie Nothomb para rubrica "Les masterclasses" de *France Culture*. Disponible en: https://www.franceculture.fr/emissions/les-masterclasses/amelie-nothomb-sansecrire-la-vie-nest-juste-pas-possible (2021, 17 de mayo).

Trapenard, A. (25 de agosto de 2014). Amélie Nothomb : « Pétronille, c'est d'abord un livre sur ce drôle de peuple, les Français ». Entrevista realizada a Amélie Nothomb para *France Inter* en formato audio. Disponible en: https://www.franceinter.fr/emissions/boomerang/boomerang-25-aout-2014 (2021, 17 de mayo).

Troadec, M. (24 de septiembre de 2018). Amélie Nothomb : « Je suis une mystique de l'écriture ». Entrevista realizada a Amélie Nothomb para *Ouest-France.* Disponible en : https://lemans.maville.com/actu/actudet_-amelie-nothomb-je-suis-une-mystiquede-l-ecriture-_54135-3536107_actu.Htm (2021, 17 de mayo).

Vantroyen, J.-Cl. (13 de julio de 2014). Amélie Nothomb : « J'ai fini par comprendre vraiment que je suis belge ». Entrevista realizada a Amélie Nothomb para *Le Soir*. Disponible en: https://www.lesoir.be/art/598031/article/culture/livres/2014-07-13/amelienothomb-j-ai-fini-par-comprendre-vraiment-que-je-suis-belge (2021, 17 de mayo).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— (16 de agosto de 2014). Mon but était le mentir vrai. Entrevista realizada a Amélie Nothomb para *Le Soir*. Disponible en : https://www.lesoir.be/art/627225/article/culture/livres/2014-08-16/amelie-nothomb-mon-but-etait-mentir-vrai (2021, 17 de mayo).

— (9 de julio de 2018). Amélie Nothomb attend France-Belgique : « Je suis sur des charbons ardents ». Entrevista realizada a Amélie Nothomb para *Le Soir*. Disponible en: https://plus.lesoir.be/167240/article/2018-07-09/amelie-nothomb-attend-france-belgique-je-suis-sur-des-charbons-ardents (2021, 17 de mayo).

**Letras canciones de Amélie Nothomb**

Robert - L'appel de la Succube. Disponible en : https://www.youtube.com/watch?v=d7hJkeJe6MU&ab_channel=yone1968

Robert- Socrcière. Disponible en : https://www.youtube.com/watch?v=VzlJ2Cipz_g&ab_channel=danAub

Robert- Celle qui tue. Disponible en : https://www.youtube.com/watch?v=2WzRhyzmN6g&ab_channel=Robert-Topic

**Obras literarias citadas en la tesis**

Bataille, G. (1928). *Histoire de l'œil*. París: Fonds Pauvert.

Beauvoir, S. (1966). *Les belles images.* París: Éditions Gallimard.

Beckett, S. (1953). *En attendant Godot*. París: Éditions de Minuit.

Butor, M. (1957). *La Modification.* París: Les Éditions de Minuit.

Calvino, I. (1979). *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Turín: Giulio Einaudi Editore.

Camus, A. (1942). *L'Étranger*. París: Éditions Gallimard.

Chandernagor, F. (1981). *L'Allée du Roi.* París: Julliard.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Dumas, A. (1984). *Le Comte de Montecristo.* Publicada en: *Journal de Débats Politiques et Littéraires*.

Echenoz, J. (2006). *Ravel*. París: Les Éditions de Minuit.

Fitzgerald, F. S. (1925). *The Great Gatsby*. Nueva York: Scribner.

Fry, S. (2000). *The Stars' Tennis Balls.* Pflugerville: Hutchinson.

Germain, S. (1987). *Nuit-d'Ambre.* París: Gallimard.

— (1989). *Jours de colère.* París: Gallimard.

— (1991). *L'Enfant Méduse.* París: Gallimard.

Houellebecq, M. (1998). *Les particules élémentaires*. París: Éditions Flammarion.

— (2010). *La carte et le territoire.* París: Éditions Flammarion.

Hugo, V. (1976). *Notre-Dame de Paris.* París: Garnier-Flammarion.

Kundera, M. (1967). *Žert*. Praga: Československý spisovatel.

Littell, J. (2006). *Les Bienveillantes*. París: Éditions Gallimard.

Perec, G. (1978). *La Vie mode d'emploi*. París: Hachette.

— (1965). *Les choses.* París: Éditions Julliard.

Robbe-Grillet, A. (1959). *Dans le labyrinthe.* París: Les Éditions de Minuit.

Sarraute, N. (1938). *Tropismes.* París: Tusquets Éditeurs.

— (1963). *Les Fruits d'or.* París: Gallimard.

Sartre, J.-P. (1954). *Les Mots*. París: Gallimard.

— (1938). *La nausée*. París: Éditions Gallimard.

Toole, J. K. (1980). *A confederacy of dunces.* Louisiana: Louisiana State University Press.

Tournier, M. (1967). *Vendredi ou les Limbes du Pacifique.* París: Gallimard.

— (1970). *Le Roi des Aulnes.* París: Gallimard.

— (1996). *Eléazar ou la Source et le Buisson.* París: Gallimard.

— (1980). *Gaspard, Melchior et Balthazar.* París: Gallimard.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— (1985). *Goutte d'or*. París: Gallimard.

Triolet, E. (1959). *L'âge de nylon : Roses à crédit, Luna-park, Âme.* París: Gallimard.

Vian, B. (1947). *L'Écume des jours*. París: Éditions Gallimard.

Vercors (1966). *Quota ou les Pléthoriens.* Berlín: Verlag Volk und Welt.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

# ANEXOS

## ANEXO 1

Esquema de los principales conceptos y términos del modernismo y postmodernismo según Ihab Hassan.

| MODERNISMO | POSTMODERNISMO |
|---|---|
| Romanticismo, simbolismo | Dadaísmo |
| Bello | Grotesco |
| Forma (coherente, cerrada) | Antiforma (discontinua, abierta) |
| Diseño (estructura) | Azar (juego) |
| Concepto | Azar |
| Jerarquía | Anarquía |
| Maestría (propósito) | Agotamiento (silencio) |
| Obra de arte terminada | Proceso (performance/ happening) |
| Distancia | Participación |
| Creación/ síntesis | Destrucción/ reconstrucción |
| Presencia | Ausencia |
| Unidad | Dispersión |
| Género/ frontera | Texto/ intertexto |
| Semántica | Retórica |
| Paradigma | Sintagma |
| Metáfora | Metonimia |
| Selección | Combinación |
| Significado | Significante |
| Raíz/ profundidad | Rizoma/ superficie |
| Semántica | Retorica |
| Relato/ grandes relatos | Anti-relato/ pequeñas historias |
| Código maestro | Idiolecto |
| Origen | Causa |
| Determinación | Indeterminación |
| Trascendencia | Inmanencia |
| Metafísica | Ironía |
| Síntoma | Deseo |
| Paranoia | Esquizofrenia |

Hassan, I. (1985). The Culture of Postmodernism, en *Theory, Culture and Society*, 2, p. 123

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA