

«JE NE SUIS PAS DEVENUE PLUS SAGE!» AUTOFICCIÓN Y
BILDUNGSROMANEN LA CHANSON DU CARILLON,
DE CAMILLE LEMONNIER¹

«JE NE SUIS PAS DEVENUE PLUS SAGE!» AUTOFICTION AND
BILDUNGSROMANIN LA CHANSON DU CARILLON
BY CAMILLE LEMONNIER

Noelia S. García

Université Libre de Bruxelles y Universidad de Oviedo

ABSTRACT

The article focuses on the analysis of *La chanson du carillon*, by Camille Lemonnier with the aim of offering a reinterpretation from a gender perspective. In this sense, the novel is understood as a *Bildungsroman* that is presented in the form of an auto fiction starring a young artist. In the first place, the form that the text acquires from the studies of Lejeune, Alberca or Casas will be analyzed. Subsequently, the study of the text will be addressed from the genre of the *Bildungsroman* or learning novel, while analyzing the spaces that it transits, since they influence in a decisive way in its learning, taking as reference the works of Campbell, Bachelard, Bobes Naves, Ciplijauskaitė, among others.

Key words: novel, learning, woman, artist.

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación postdoctoral MU-21-UP2021-03071900778 en el marco de Ayudas para la Recualificación del Sistema Universitario Español. Modalidad Margarita Salas.

RESUMEN

El artículo se centra en el análisis de *La chason du carillon*, de Camille Lemonnier con el objetivo de ofrecer una relectura desde la perspectiva de género. En este sentido, se entiende la novela como un *Bildungsroman* que se presenta bajo los rasgos formales de una autoficción protagonizada por una joven artista. En primer lugar, se analizará la forma que adquiere el texto a partir de los estudios de Lejeune, Alberca o Casas. Posteriormente se abordará su estudio a partir del género del *Bildungsroman* o novela de aprendizaje, al tiempo que se analizan los espacios que transita, pues influyen de manera determinante en su aprendizaje, tomando como referencia los trabajos de Campbell, Bachelard, Bobes Naves o Ciplijauskaitė, entre otros.

Palabras clave: novela, aprendizaje, mujer, artista.

Fecha de recepción: 12 de septiembre de 2023.

Fecha de aceptación: 8 de noviembre de 2023.

Cómo citar: García, Noelia S. (2023): «“Je ne suis pas devenue plus sage!” Autoficción y *Bildungsroman* en *La chason du carillon*, de Camille Lemonnier», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 7: 302-327.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2023.7.013>

INTRODUCCIÓN

Camille Lemonnier es uno de los escritores belgas más reconocidos del Naturalismo, gracias al éxito que alcanzó su novela *Un mâle* (1881). A partir de 1890, comienza a abandonar progresivamente la poética naturalista y a acercarse al simbolismo decadentista, una transición que finaliza con la novela *La chanson du carillon*, publicada en 1911². El objetivo de esta investigación es ofrecer una relectura de la misma desde la perspectiva de género, pues hasta el momento los estudios críticos (Mortier, 1957; Mammerickx, 1992 y Renard, 1993) que han abordado su temática se han centrado en el análisis de Brujas a través del tópico de la ciudad muerta y ha sido considerada como un canto nacional dedicado a la vieja Flandes cuya trama y personajes carecen de profundidad y únicamente son utilizados por su autor como un pretexto para evocar las glorias del pasado al tiempo que abraza la estética simbolista (Mortier, 1957: 137). Sin embargo, la obra presenta, por un lado, la percepción social de la mujer como artista y su irrupción en la esfera pública. Por otro lado, la propia forma que adquiere la novela como una propuesta autoficcional narrada por la protagonista se centra en su aprendizaje vital e identitario a partir del género del *Bildungsroman* o novela de aprendizaje.

La novela de aprendizaje suele narrar la trayectoria de un héroe desde su infancia hasta la edad adulta, prestando especial atención a aquellos episodios que han impulsado la construcción de su identidad. Sus experiencias se concentran en su vida cotidiana, a la vez que incluyen algún acontecimiento o evento traumático, en este caso, el abandono de la familia por parte del padre. Además, un rasgo propio de las novelas de aprendizaje protagonizadas por un sujeto femenino en formación es

cómo perciben estas experiencias y sensaciones, aunque supeditadas a circunstancias distintas según los contextos individuales de cada personaje, son el elemento primordial de su maduración dado que establecen su subjetividad en general [...] a través de sus experiencias con los sonidos y los olores que impregnan su entorno, se percatan de sus circunstancias, y por ende, estas sensaciones dictan su proceso de aprendizaje que construye su identidad. (Laureano Llauger, 2021: 1)

Así, la imagen que presenta la narradora tanto de la casa familiar como de la ciudad de Brujas se realiza a partir de las emociones y de las sensaciones que los diferentes espacios suscitan en ella. Sin embargo, a este respecto cabe destacar que durante su infancia y primeros años de su

² Todas las citas de la novela se han realizado a partir de la edición de 1944 publicada en Éditions de l'Étoile.

adolescencia apenas sale de la mansión familiar, por lo que la ciudad se va a presentar a través de los fragmentos que observa desde los balcones. Posteriormente, comienza a frecuentar la calle, pero nunca como una *flâneuse*, pues será su condición de artista la que supedita la libertad de sus paseos. Como afirma Deborah L. Parsons (2003: 40), la representación de la mujer artista viene determinada por su pertenencia de clase, por tanto, se focalizará sobre su relación con el espacio doméstico y su lugar de trabajo, que en este caso se encuentra dentro de la mansión familiar, al tener restringida su libertad para transitar la calle. De esta forma, su trayectoria de aprendizaje se proyectará sobre su anhelo por transgredir las normas sociales, al tiempo que observa la ideología asfixiante que en varias ocasiones la desconcierta y desilusiona, a la vez que construye una identidad diferente a la que se le impone, pero nunca rompe por completo con la ideología dominante. De hecho, a pesar de sus numerosos intentos, la novela culmina con el anhelo de la protagonista por cumplir con el rol que le exige la sociedad para integrarse definitivamente en ella. De ahí el final desalentador en el que afirma no haber aprendido nada al no haber sido capaz aún de casarse y de formar una familia, pese a que reconoce haber forjado una identidad como artista y mujer económicamente independiente.

En este sentido, cabe destacar que la novela supone un antecedente de la «novela de mujer» (Bobes Naves, 1994) que se cultivará durante los años 20, pues presenta una subversión de arquetipos, además de la forma que adquiere el discurso narrativo como una sucesión de fragmentos carentes de «decurso histórico» (Bajtín, 1986: 457), características que dificultan el proceso de lectura y la recepción de la misma. Como sostiene Biruté Ciplijauskaitė en relación con la novela de mujer,

[...] requiere doble atención por parte del lector: seguir la trama fragmentada del texto, y estar comparando su desarrollo constantemente con el mito original [...]. La lectura se complica cuando en el plano real no pasa casi nada; todo se vuelve un juego de imaginación, un estado prenatal de la novela en gestación (1994: 208).

En definitiva, este trabajo se centra en el análisis de *La chanson du carillon* como una novela de aprendizaje que se presenta bajo la forma de una autoficción protagonizada por una joven artista bordadora de Brujas. Para ello, se han tomado como referencia teórica los trabajos de Biruté Ciplijauskaitė, Carmen Bobes Naves o Deborah L. Parsons, entre otros estudios, con la finalidad de aplicar la perspectiva de género a los rasgos formales de la novela. Una vez analizado el marco teórico a partir de la construcción del personaje, se realiza un recorrido por las tres etapas vitales en su aprendizaje: la infancia, la adolescencia y el principio de la edad adulta, hasta llegar al presente en el que se sitúa la protagonista, tomando como referencia los estudios de Campbell, Orozco

Vera, Masiello o Cuvardic, así como *La poética del espacio*, de Gaston Bachelard, pues como se observará en las páginas que siguen, tanto la ciudad de Brujas como la casa familiar influirán de manera decisiva en su aprendizaje y en la formación de su identidad.

1. ELSÉE LOMBARD Y LA CONSTRUCCIÓN DE UNA (PSEUDO)AUTOFICCIÓN

Clasificar bajo una etiqueta genérica un texto como *La chanson du carillon* resulta controvertido, pues no existe una forma pura que permita caracterizar la novela bajo una única denominación. Como afirma Roland Mortier, uno de los rasgos de la escritura de Camille Lemonnier es la permeabilidad genérica, «sa sensibilité aux multiples influences qui s'amalgament ou se succèdent dans son œuvre en un brassage tumultueux et confus» (1957: 131). Formalmente, el texto supone la reconstrucción de la vida de Elsée Lombard a través de la yuxtaposición de recuerdos narrados por ella misma. La mayor parte de la trama se desarrolla en los espacios interiores de la casa familiar, por lo que la joven manifiesta la frustración que experimenta como consecuencia de los convencionalismos propios de la alta burguesía flamenca, un sentimiento que se refleja en la modalidad discursiva que plantea la obra, ya que la narradora presenta únicamente aquellas experiencias de las que ha extraído un aprendizaje vital. Así, la protagonista se configura como un «ente en formación» (Ciplijauskaitė, 1994: 206) que pretende profundizar en su interior para llegar a comprender quién es y cómo ha llegado a la situación actual, pero sobre todo, explicar quién ha sido y qué factores han determinado su proceso formativo.

La percepción social de la mujer como artista y la reconstrucción de la vida de la protagonista a través de los recuerdos permiten definir el texto como una *novela de mujer*, denominación que Carmen Bobes Naves, siguiendo el estudio de E. Showalter *A Literature of their Own. British Women Novelist from Brontë to Lessing*, explica en los siguientes términos: «[novela] que se concentra en el auto-descubrimiento, generalmente de una personalidad 'rara', sin pretender un contraste o un enfrentamiento» (1994: 40). Así, las novelas de memorias narradas por un personaje femenino «no presentan acciones encadenadas y unificadas en un relato al que se le da un sentido, sino que la “dominante” para estructurar la novela sigue siendo la *visión* de la narradora, y el criterio de unidad de las diferentes experiencias es el efecto psíquico que le produjeron» (Bobes Naves, 1994: 47). Es decir, el relato se estructura conforme a la psicología del personaje que prima sobre la acción, de ahí que la novela se configure sobre la sucesión de recuerdos que *a priori* parece que carecen de importancia, pero que constituyen elementos fundamentales en la creación de la identidad de la protagonista. La recreación de su infancia y adolescencia como un aprendizaje, en el que

juegan un papel fundamental los cuentos de hadas y la religión, es un factor determinante en la trama, pues esta no se apoya en la lógica discursiva de las acciones, sino que profundiza en su dimensión más psicológica, sentimental e intuitiva, ya que su finalidad es la formación de su identidad como mujer y como artista.

Como afirma Joanne S. Frye (1986), el hecho de que la entidad narrativa sea una mujer se entiende como una modalidad subversiva, pues permite a la protagonista tener la capacidad de abordar con voz propia sus experiencias personales. Remarca la importancia de la mujer no solo como narradora, sino también como lectora-receptora de la obra, donde encontrará el reflejo de su propia existencia, una proyección que alcanza una fusión plena entre autor(a)-narrador(a)-personaje-lector(a) fundamentalmente a través de las narraciones de carácter autobiográfico como las memorias, los diarios o los epistolarios. En este caso, nos hallamos ante un ejercicio de reconstrucción de la memoria; sin embargo, el autor de la novela es un hombre que, a pesar de adoptar una forma biográfica, crea una entidad narrativa en primera persona de carácter ficticio, por lo que no se identificará directamente con la narradora, rompiendo el esquema diseñado por Frye y situando la obra en una compleja frontera genérica. En este sentido, cabe precisar que el paso entre lo ficcional y lo referencial, entre la autobiografía y la novela, entre lo factual y la forma de narrar, como sostiene Manuel Alberca (2007), se debe al denominado *pacto ambiguo* que depende en su mayoría de momentos concretos en la recepción del texto y de los diferentes tipos de lector. Esta circunstancia llevará a clasificar los mismos como *autobiografía* o *autoficción* en función de la experiencia de la recepción (Dalmagro, 2015).

Lejeune (1975: 14) define la autobiografía como un relato en prosa que se centra en la historia de una personalidad en la que existe una identificación plena entre el autor y el narrador, a la vez que este se identifica con el personaje principal y ofrece una visión retrospectiva del relato. Ana Casas (2012), en el caso de la autoficción, matiza que la identificación autor-narrador no es plena, sino que se realiza a través de una mayor o menor proyección del mismo sobre el texto. En el caso de *La chanson du carillon* no se da la identificación plena autor-narrador en los términos enunciados por Lejeune, pero sí se puede percibir la figura de Camille Lemonnier a través de las descripciones pormenorizadas y de las críticas artísticas que realiza la protagonista³ sobre el arte

³ Además de que las primeras publicaciones de Lemonnier son críticas de arte, cabe destacar la publicación en 1863 del ensayo crítico sobre el arte belga *Salon de Bruxelles* o el manuscrito *Pensées et Maximes* que acompaña de dibujos y acuarelas. Nótese que la protagonista durante su infancia reproduce en sus cuadernos con acuarelas las principales escenas de los cuentos.

flamenco y a través del personaje de Nouche⁴, cuestiones que nos permitirían relacionar la novela con la autoficción, pues se caracteriza por la hibridación e inestabilidad genérica en tanto que se sitúa en un espacio intermedio entre la novela y la autobiografía, a la vez que «[...] viene a registrar una paradoja contemporánea: la espectacularización de la intimidad, la imbricación de los espacios, los límites laxos entre lo público y lo privado, entre la realidad y la ficción» (Musitano, 2016: 103).

Más allá de los rasgos autoficcionales que pueden percibirse en el texto, aunque con los matices anteriormente expuestos, la utilización de una narradora protagonista en primera persona, no solo resulta determinante a la hora de definir la novela genéricamente, sino también es la forma más adecuada para profundizar en la psicología del personaje, ya que lo primordial en el relato es narrar su propia vivencia, personal y subjetiva, no reflejar de manera fidedigna la realidad, por lo que «trata de descubrir o crear un nuevo modo de expresión que revela lo más hondo del ‘yo’ individual y a la vez representativo de la mujer en general» (Ciplijauskaitė, 1994: 18). Por tanto, la voz narrativa permitirá la adopción de dos perspectivas; por un lado, la visión inmediata de lo que está sucediendo, que conformaría los últimos párrafos de la novela (Lemonnier, 1944: 285-286); por otro, una relación retrospectiva que implica la superposición temporal y la acumulación de significados. De esta forma, la narradora intradiegetica se sitúa en un tiempo pasado y su identidad se configura a partir de la visión íntima de sus observaciones, actuaciones e interpretaciones de la realidad circundante, pero siempre desde una perspectiva en la que prima la subjetividad.

La reconstrucción de la vida de la protagonista a través de la memoria «permite aclarar las distintas fases por las que atraviesa la conciencia, y permite diferenciar el hacer y lo hecho, el devenir y el resultado y, por tanto, permite enfrentar críticamente el presente que se vive y el pasado que se recuerda» (Bobes Naves, 1994: 49). Por ello, la narración no trata de recordar o reconstruir de manera fidedigna su infancia y adolescencia, sino que las interpreta, es decir, juzga el pasado con los criterios de su vida actual, pues su propósito es establecer unas metas para el futuro, como así refleja el final abierto en el que Elséé espera reencontrarse con el señor Effers y ampliar su taller de bordados. Además, es consciente de que su padre, cuyo abandono supone el hecho más traumático de su vida, ya nunca regresará a pesar de que después de más de diez años de ausencia, la familia ha recibido una carta en la que refleja su intención de volver algún día: «C’est qu’il s’est décidé enfin à écrire, papa; il nous dit son retour pour un jour qu’il ne nous dit pas. Ah! qu’il a dû être malheureux! Qu’il a dû souffrir pour s’être remis à penser à nous!» (Lemonnier, 1944: 282). Este aspecto es quizás el más importante de su aprendizaje vital, ya que, a pesar de sus ilusiones,

⁴ El personaje del ama de llaves aparece en los cuentos recogidos en el volumen *Noëls Flammands*. Como sostiene Gauchez (1943: 9) se relaciona con la vieja sirvienta Catherine que trabajó en la casa de los padres del escritor durante su infancia.

tanto en el ámbito sentimental como en el laboral, ha tomado conciencia de que su padre ha salido definitivamente de su vida al mismo tiempo que la familia ha logrado un futuro próspero gracias a su trabajo.

Así, la configuración de la voz narrativa presentará, por tanto, una innovación tanto formal como temática que se adelanta a la articulación de la novela femenina de vanguardia cultivada en la década de los años 20 y que se articula sobre los tres ejes que Masiello define en los siguientes términos:

En primer lugar, la novela femenina de vanguardia inicia un cuestionamiento de la genealogía como índice de la identidad personal; con ello se repudia la figura paterna como eje de los procesos de significación social. En segundo lugar, con el desafío de los orígenes familiares, también surgen nuevos nexos entre los personajes; mediante este proceso se destacan las relaciones laterales —las amistades entre mujeres u otros sustitutos de la familia—, que superan las jerarquías verticales dominadas por el *pater familias*. El proceso da por resultado una necesaria reestructuración del yo de la protagonista y una nueva conciencia de su cuerpo, junto a su novedosa relación con los objetos del entorno inmediato (1985: 808).

En este sentido, la protagonista sitúa a su padre como el personaje que durante su infancia condensa todo el poder, mientras su madre se encarga de proteger la unidad familiar y de justificar la mala administración de la fortuna que curiosamente procede de la herencia que ella ha recibido de su abuelo. El odio que Elsee experimenta hacia él durante toda la novela implica también el rechazo a la autoridad familiar como eje sobre el que se sustenta la trama, de ahí que se presente ante el lector como una niña huérfana y solitaria que se ve obligada a cambiar de vivienda de manera constante hasta que se establece definitivamente en Brujas. Su infancia, además, se caracteriza por el encierro y la depresión que sufre su madre, Estelle, durante la mayor parte de la obra. Este personaje se construye a través del silencio y de su inactividad al tiempo que deja enormes *espacios de indeterminación* (Iser, 1989) que deben ser reescritos durante el proceso de recepción de la obra, por lo que el lector será un factor imprescindible para su interpretación, pues «la mejor novela femenina habla por alusión e insinuación, dejando grandes blancos en el texto» (Ciplijauskaité, 1994: 207).

En este sentido, Estelle representa el prototipo de mujer burguesa tradicional, esposa abnegada y resignada que pone todo su patrimonio al servicio de los utópicos negocios de su esposo. Es consciente de que su abandono supone una vergüenza desde el punto de vista social, por lo que decide vivir encerrada en el primer piso de la casa, mantenerse prácticamente aislada y adquirir el aspecto de una viuda: «[...] rien cependant ne paraissait avoir changer que la couleur de ses robes. Elle sembla vouloir porter le deuil de sa vie; le noir symbolisa son veuvage de cœur» (Lemonnier,

1944: 30). Como contraposición a estos valores se encuentra el personaje de Elsée, cuya caracterización resulta controvertida en tanto que se presenta como una artista profesional e independiente económicamente que goza de cierta fama en la esfera pública, pero cuya faceta profesional viene determinada por los valores burgueses tradicionales: el cuidado de su familia y la frustración de sus anhelos, como se muestra al final de la novela a través de sus paseos por el puerto: «Moi aussi maintenant, je vais parfois jusqu'au port, jusqu'aux eaux grises. Je regarde entrer les navires. Peut-être un jour il en viendra un tout étincelant d'or et de givres et qui, à sa proue, portera le nom d'Otto Effers...» (Lemonnier, 1944: 286). Como se percibe en el fragmento citado, el mar constituye una metáfora de la libertad ansiada por la protagonista desde el comienzo de la novela, anhelo que refleja también a través de las emociones que le suscitan la canción del carillon y el vuelo de los pájaros y que en esta ocasión se personifica mediante de la ausencia de Otto Effers, el hombre del que parece haberse enamorado.

La situación vacilante que padece la protagonista a partir de su adolescencia entre cumplir sus sueños y el cuidado de su familia obedece a la definición propuesta por Biruté Ciplijauskaitė a propósito del sujeto femenino en las novelas de aprendizaje:

Para ser reconocida como profesionalmente capaz, la mujer se ve obligada a aceptar normas de vida pública establecidas por los hombres, aunque interiormente proteste contra ellas. Por otra parte, los códigos sociales, también de hechura masculina, reglamentan asimismo su vida privada. El proceso de concienciación consiste no pocas veces en este darse cuenta al encontrarse delante de una elección difícil (1994: 47).

Una elección que decide en su infancia, pues se ve obligada por las circunstancias familiares a adquirir el rol materno con respecto a Luce, su hermana ciega, de la que, como afirma en numerosas ocasiones, no se separará nunca, ni siquiera cuando llegue el momento de casarse y formar su propia familia, una aspiración que la protagonista repite de manera constante⁵. En relación con esta caracterización, la voz narrativa femenina en primera persona adquiere una significación diferente a la voz masculina, pues como sostiene Frye (1986), el uso del *yo* vinculado al género permite una mayor ambigüedad que el pronombre de tercera persona, una estrategia narrativa que, por distinción de la voz masculina, hace que no se presente como una voz autoritaria, sino como la voz de un personaje que trata de explicar cómo se ha forjado su identidad a través de un proceso formativo:

El existencialismo ha enseñado a retrotraer la atención hacia el individuo. En el siglo

⁵ En las novelas de aprendizaje femeninas se incluyen frecuentemente consideraciones sobre la familia. Se evalúa la familia de la que procede la protagonista, a la vez que mira hacia el futuro esbozando el modelo de la que va a fundar (Ciplijauskaitė, 1994: 46). Así, dedica los capítulos iniciales a hablar de su padre, de su abuela, de su bisabuelo y de su madre y durante el resto de la novela expresa en numerosas ocasiones sus anhelos por encontrar un príncipe azul con el que formar una familia perfecta que subsane las carencias actuales.

XX es muy frecuente la pregunta «¿quién soy?, ¿cuál es mi papel en el mundo?» Se podría considerarla como el punto de partida de la novela de concienciación, que se desarrolla como una especie de *Bildungsroman*, pero usando técnicas más innovadoras. Desplaza el énfasis del devenir social, activo al cuestionamiento interior. Para saber quién soy debo saber quién he sido y cómo he llegado al estado actual. De aquí la abundancia de novelas que revalúan el pasado desde el presente, es decir, desde una conciencia ya despierta (Ciplijauskaitė, 1994: 34).

De ahí que la propia estructura de la novela se relacione con las formas del *Bildungsroman* en el que el aprendizaje se lleva a cabo mediante una reconstrucción de la memoria a través de una concatenación de recuerdos. En este sentido, cabe destacar el predominio de la técnica del *camera eye* (Bobes Naves, 1994: 50), ya que la narradora permanece estática en el tiempo en el que se sitúa para presentar cuadros fijados en un espacio y en un tiempo concretos. De esta forma, se pueden contrastar situaciones distantes entre sí temporalmente para emitir juicios de valor, por ejemplo, el abandono que sufre la familia por parte del padre, o bien enfatizar sobre motivos recurrentes con la finalidad de remarcar su importancia en el aprendizaje, como la influencia de los cuentos de hadas y de la religión tanto en su obra artística como en la formación de su propio carácter. Esta revisión crítica de su pasado da lugar a un desdoblamiento de la protagonista que se juzga a sí misma en otro tiempo para tratar de explicar el resultado actual, es decir, la creación de un taller de bordados en la casa familiar de Brujas y la fama que ha adquirido como artista.

2. EL APRENDIZAJE DE ELSÉE LOMBARD

Como señala Bajtín (1984: 224), el *Bildungsroman* o *novela de aprendizaje* comienza a gestarse en la segunda mitad del siglo XVIII a partir de una evolución del género (auto)biográfico, pues el carácter del protagonista se presenta como una evolución en su desarrollo vital, a la vez que se distancia de la inmutabilidad propia de las biografías. Los personajes secundarios y los espacios pierden progresivamente el carácter superficial propio del género biográfico para ocupar una parte fundamental en la formación de la identidad de los protagonistas. En relación con este aspecto, Víctor Escudero Prieto analiza los orígenes del género a partir de los cambios sociales que trajeron consigo el paso a la modernidad y el nuevo orden burgués basado en la especialización, la fragmentación y la tecnificación. Esta situación se refleja en las novelas de aprendizaje como «una relación conflictiva y cambiante entre el mundo burgués y el artístico, y, en algunos casos, la presencia de una incisiva nostalgia por el papel que el poeta jugaba dentro de la comunidad en tiempos ya extinguidos» (Escudero Prieto, 2008: 75).

Esta relación conflictiva determina la ambigüedad que presenta Lemonnier en cuanto a la configuración de la protagonista como artista, pues como sujeto perteneciente a la alta burguesía de Brujas es consciente de que su vida debe dirigirse hacia el matrimonio y la maternidad, unos valores que le han sido inculcados por su familia, pero fundamentalmente por Nouche⁶, quien mantiene a la joven y a su hermana en un universo cerrado, el interior de la casa familiar, sin apenas contacto con el exterior. Durante su infancia la acompaña en su proceso formativo y su función es la de instruirla y enseñarle el lugar subordinado que ocupan las mujeres en la sociedad, al igual que su madre. Sin embargo, a medida que la joven toma conciencia tanto de su propia situación como de la pobreza familiar, comienza a poner en tela de juicio determinados valores y asimila formas de comportamiento que reflejan la entrada de la modernidad en la atrasada ciudad de Brujas.

2.1 LA INFANCIA DE ELSÉE Y LA MANSIÓN ROELAND: PRIMER APRENDIZAJE

El proceso formativo viene determinado por la infancia de la protagonista, el periodo en el que se concentrarán la mayor parte de sus experiencias, un rasgo común en las novelas de aprendizaje protagonizadas por mujeres (Ciplijauskaitė, 1994: 41). Esta etapa adquiere especial importancia porque implica la vuelta a un espacio atemporal en el que la narradora se siente más libre a la hora de manifestar su propia personalidad, pues como sucede una vez que comienza la adolescencia y se ve obligada a asistir al colegio, «habría de sucumbir frente a los estereotipos socio-culturales» (Orozco Vera, 1994: 311). Para ella, el colegio se presenta como una cárcel, pues debe someterse a unas estrictas normas de las que lleva huyendo desde el comienzo de la novela:

Pour nous, qui avons pratiqué la sainte ignorance des petits pauvres en compagnie de gouvernantes et d'institutrices qui finissaient par devenir aussi ignorantes que nous ce fut comme le suspens des pires châtiments. Qu'est-ce que nous avons fait pour mériter cela?

—Non, non! Nouche! lui disions-nous en nous jetant dans ses bras, autant nous mettre en prison! (Lemonnier, 1944: 45)

En la infancia de Elsée destacan las constantes mudanzas, fruto de los ruinosos negocios de su padre, por lo que tanto su educación como la de su hermana Luce queda en manos de las diferentes institutrices que les designa el padre. Los conocimientos adquiridos provendrán directamente de sus propias experiencias y de los cuentos de hadas que leen sin cesar, una situación que la protagonista evaluará desde el presente para emitir un juicio de valor negativo: «ce n'est pas cela

⁶ Nouche encarna la figura del ayudante, definida por Campbell (1959: 70) como un sujeto que le proporciona al héroe amuletos o consejos que lo ayudarán a superar la prueba que hay detrás del umbral. En este caso, Nouche le entrega a la heroína la llave que abre la puerta para enfrentarse a la realidad y abandonar definitivamente la infancia.

qui aurait pu nous donner le sens pratique de la vie» (Lemonnier, 1944: 7). Como se puede observar, esta primera experiencia como sujeto nómada marca la vida de la joven en dos sentidos; en primer lugar, toma conciencia de su falta de cultura y de la situación de ignorancia en la que vive y en segundo lugar, será el primer contacto que tenga con el mundo del arte, pues no solo tiene la oportunidad de visitar el museo Mauritshuis, sino también comienza a recrear en sus cuadernos los personajes y las acciones de las fábulas que más le han impactado. Pero sin lugar a dudas la vivencia que marcará su vida de forma determinante es el abandono de su padre y su traslado a la casa familiar de Brujas. La llegada a esta casa supone el primer paso en la aventura del descubrimiento personal que vivirá a medida que vaya conociendo sus diferentes rincones:

Il est certain que la maison ne ressemblait pas aux autres maisons: elle avait gardé tous les meubles où grand-père l'occupait, où maman y avait passé sa vie d'enfant et de jeune femme. Des berceaux, des lits qui n'avaient plus été refaits des pièces où traînaient encore nos jouets brisés, de la vie cassée net par les brusques départs, on ne sait quoi qui faisait penser à des gestes qui, après nous, s'étaient endormis (Lemonnier 1944: 41-42).

La percepción que tiene de la casa obedece al concepto de la *casa natal* que Gaston Bachelard, en *La poética del espacio*, define no solo como un universo de recuerdos sino como el espacio de los sueños, pues «[...] le poète sait bien que la maison tient l'enfance immobile “dans ses bras”» (1957: 27). La casa funciona como un elemento que favorece la evocación de los recuerdos de su primera infancia y su aprendizaje, pues la joven siente la necesidad de explorar lugares desconocidos o que no es capaz de recordar. En este sentido, debe interpretarse como un «corps de songes» y «chacun de ses réduits [...] un gîte de rêverie» (Bachelard, 1957:33). La casa constituye una unidad formada por imágenes que, a diferencia de las razones y de las ilusiones de estabilidad (Bachelard, 1957:34), suscitan en la protagonista sentimientos a través de los que alcanza diversos niveles de conocimiento, en tanto que es percibida desde dos puntos de vista: un todo unitario que conecta con su vida diaria y un cuerpo vertical que se eleva y le permite un ascenso metafórico en su aprendizaje, como por ejemplo, la buhardilla o la torre a través de las que descubrirá la diferencia entre la realidad y la ficción.

La relación entre la recuperación de la memoria y la casa permite a la protagonista profundizar en su psicología, pues la casa supondrá el camino hacia el conocimiento, a la vez que funciona como un impulso transformador del yo de manera inconsciente, incorporando una nueva dimensión al relato (Ciplijauskaitė, 1994: 217). Así, la mansión Røeland, por ser el primer universo que ha conocido, es el espacio que alberga los recuerdos, pero también donde la joven podrá poner en práctica los conocimientos adquiridos hasta el momento. Se presenta ante ella como un entramado de imágenes que representa sus miedos, ilusiones y frustraciones, a la vez que suponen el punto de partida de su proceso de aprendizaje y autoconocimiento al experimentar la acción que

Campbell denomina «la llamada de la aventura» (1959: 60), es decir, siente la necesidad de adentrarse en un universo desconocido.

La aventura comienza cuando Elsee escucha los ruidos que producen las estructuras envejecidas de la casa y que asimila a hechos extraordinarios como los cuentos de hadas porque es el único conocimiento del mundo que posee. En este caso, hay dos acciones que la protagonista repite: el ascenso por unas viejas escaleras o bien a la buhardilla o bien a la torre y la llegada al umbral de una puerta que debe atravesar. En relación con este aspecto, la puerta se presenta ante ella como, «[...] un cosmos de l'Entr'ouvert. C'en est du moins une image princeps, l'origine même d'une rêverie où s'accumulent désirs et tentations, la tentation d'ouvrir l'être en son tréfonds, le désir de conquérir tous les êtres réticents» (Bachelard, 1957: 200). Así las puertas cerradas representan la curiosidad por descubrir lo ignorado y el acceso a una nueva dimensión, en este caso, el acceso a un universo casi mítico, por lo que la joven experimentará miedo y ansiedad, a pesar de su deseo por acceder al conocimiento:

«La maison de la Belle au bois dormant!» [...] Nous avons parcouru toutes les chambres: une seule était restée fermée et la clef ne s'était pas retrouvée au trousseau. Sûrement c'était là. L'œil au trou de la serrure, Luce derrière moi tenant ma main dans les deux siennes, j'avais pu voir, dans la pénombre, la retombée des rideaux d'un lit. Pourquoi Nouche, un matin, eut-elle l'idée de faire sauter la serrure? Jamais je ne fus plus désappointée: le lit n'avait pas même de matelas! (Lemonnier, 1944: 42)

Cruzar el umbral supone un avance y un aprendizaje en la heroína, pues tras el umbral se encuentran la oscuridad, lo desconocido y el peligro (Campbell, 1959: 77-78), pruebas emocionales que han de ser superadas. De las tres situaciones que entrañan un descubrimiento de los espacios domésticos y por ende un aprendizaje —la dama encerrada en la torre, la Sirenita o la Bella Durmiente—, destaca sobre todas ellas la subida a la buhardilla, pues este será el paso definitivo de la ignorancia al conocimiento que supone la desarticulación de las verdades inculcadas por su familia. Tomando como referencia la metáfora onírica que establece Gaston Bachelard (1957: 34-41) a través de la verticalidad de la casa, entendida a partir del sótano que simboliza los temores y de la buhardilla que simboliza los sueños, el ascenso de la joven presenta una elevación hacia el estadio de los sueños que se encontraría en el nivel más alto de la casa. La primera llegada de Elsee al umbral de la puerta sirve como punto de partida para la proyección de sus temores en forma de personajes y espacios violentos y peligrosos, pero también el acceso a la felicidad, pues imagina que dentro se encuentra una bestia encarcelada a la que debe rescatar y con la que vivirá una historia de amor imposible con final feliz similar a los cuentos de hadas. La puerta de la buhardilla, por tanto, constituye una metáfora del desarrollo evolutivo del personaje que lo conduce hacia el mundo onírico (Orozco Vera, 1994: 300), pues detrás se encontraría una proyección del amante

imaginado por la joven a partir del conocimiento que posee: los príncipes azules.

Esta elevación se representa a través del simbólico disfraz de ángel con el que se viste la protagonista para realizar la subida, en lo que supone la recreación de un camino místico para hallar un conocimiento supremo. Sin embargo, sufre una caída que le impide el acceso al universo mítico que ella y su hermana han proyectado sobre la buhardilla: «Alors les araignées virent une chose qui leur fit tomber le fil des pattes: l'ange, ramassant à deux mains sa tunique, dégringolait l'escalier si précipitamment qu'il semblait voler comme les nuages du ciel» (Lemonnier, 1944: 71). En este sentido es necesario destacar la caída por las escaleras, pues metafóricamente, significa no solo que se encuentra muy próxima a cruzar el umbral y a descubrir la realidad, sino también el paso a la adolescencia y el comienzo de una nueva etapa en su aprendizaje vital. Para ello va a contar con la ayuda de Nouche que le proporcionará la llave que abre la puerta y le descubre la realidad: no existe ningún monstruo. Los ruidos que ha escuchado y que supusieron el punto de partida en la construcción de un universo onírico son producidos por el viento a través de los agujeros del tejado:

Il advint que la bonne Nouche, un beau jour, laissa simplement la clef sur la porte. Du coup la maison perdit sensiblement de son mystère: les meuglements de la Bête, après examen, ne furent plus que le fracas du vent qui là-haut s'engouffrait en tempête dans un grenier dont les lucarnes avaient perdu leur châssis (Lemonnier, 1944: 75).

Este descubrimiento supone la superación de la primera prueba para Elsée; sin embargo, cabe realizar una apreciación en cuanto al significado de *prueba* que plantea el estudio de Campbell (1959: 94) y que en este caso se relaciona con la modalidad narrativa denominada por Bajtín *novela de pruebas* (1984: 220). Como afirma el teórico, a pesar de que esta denominación se relaciona con las novelas de aventuras, género sobre el que Campbell realiza su análisis, durante los siglos XVIII y XIX se produce una hibridación, en tanto que la noción de *prueba* se vincula más con la psicología del personaje que con sus capacidades físicas a la hora de superar experiencias de diferentes grados de dificultad. A partir de este momento, la *prueba* se relaciona con la vocación, la elección vital o el talento de un artista de forma paralela a su aptitud frente a la vida.

En esta línea, Elsée experimenta sus primeros contactos con el mundo del arte al mismo tiempo que comienza su aprendizaje a través de los cuentos de hadas, por lo que no solo se forjan su vocación y su talento artístico, sino que la prueba que debe superar es, precisamente, la formación de su carácter e identidad como mujer y como artista. Como se observará en la siguiente etapa de su aprendizaje, experimentará un profundo sentimiento místico, que puede percibirse ya en la última fase de esta primera etapa, y decide quemar los cuentos de hadas, una acción que nunca llegará a materializarse gracias a la intervención de Luce, pero que simboliza el paso definitivo a la adolescencia y la ruptura con todo aquello que se relacione con su infancia. Sin embargo, nunca

abandona el arte, únicamente modifica su percepción paralelamente a su aprendizaje vital y ahora la temática de sus obras será exclusivamente religiosa y se centrará en la realización de muñecas que recreen escenas bíblicas.

2.2 LA ADOLESCENCIA, BRUJAS Y LOS PRIMEROS AMORES: SEGUNDO APRENDIZAJE

Su acercamiento a la etapa adolescente comienza a percibirse a medida que va adquiriendo un mayor conocimiento y toma conciencia de su situación de encierro dentro de la casa. Esta circunstancia la empuja, cada vez con más frecuencia, a mirar por los balcones de la mansión pues, «the window marks the boundary between the interior realm of sexual, social and psychological repression and the exterior sphere of freedom empowerment, and pleasure» (Bellver, 2003: 39-40). De esta forma, establece una conceptualización dentro/fuera que hace que «la restricción se siente en tal grado que la casa se asemeja a una cárcel cuya única vía de escape está en los vuelos de la imaginación con los cuales la protagonista empieza a inventar una comunicación clandestina» (Masiello, 1985: 810). Los «vuelos de la imaginación» se proyectan a través de las diferentes estancias que ha ido descubriendo paulatinamente. Sin embargo, la misma sensación de encierro y frustración se produce tras el descubrimiento de la realidad que se esconde en la buhardilla al mismo tiempo que Estelle les anuncia que ha decidido matricularlas en un colegio religioso, al que ellas mismas se refieren como «cárcel», como se refleja en el fragmento citado anteriormente (Lemonnier, 1944: 45).

Su educación, junto con la catequesis y la Primera Comunión, suscita en la joven un enorme interés por la religión que experimentará a través del amor místico hacia el San Jorge que ve proyectado en una vidriera, sentimientos que supondrían su primera experiencia amorosa, formada a partir de los conocimientos que adquiere en el colegio, en la catequesis y a través de la observación del arte y de la arquitectura de Brujas. Este momento supone para la joven un avance en su aventura, puesto que al mismo tiempo que toma contacto con la religión comienza a descubrir la ciudad en sus breves paseos hacia el colegio o los servicios religiosos. Hasta este momento, sus percepciones urbanas únicamente se correspondían con los fragmentos que observaba desde el balcón.

Las descripciones de la ciudad de Brujas se realizan a partir de las emociones y sensaciones que experimenta la protagonista durante su observación y en ningún caso trata de ofrecer una reproducción fotográfica de la misma. Por tanto, lo más destacado de la descripción espacial será transmitir su propia percepción de la ciudad y no un retrato objetivo de la misma. De hecho, uno de los rasgos del *Bildungsroman* moderno es el viaje que el héroe o la heroína realizan dentro del

espacio urbano y que se orienta hacia la búsqueda de su identidad, lo que le permitirá explorar su conciencia a través del espacio. Por tanto, el espacio se configura como un elemento más de su aprendizaje, como «an extension of this city/consciousness metaphor is to imply that the mind is also somewhere one wanders, perhaps that the consciousness shaped by modernity has a particular structure; a relational, socially defined, changing identity rather than a fixed, constant one» (Parsons, 2003: 70).

En este sentido, cabe destacar que la protagonista apenas frecuenta la calle y cuando lo hace no deambula como una *flâneuse*, sino que se dirige a un lugar concreto para realizar una tarea determinada que se relaciona o bien con el cumplimiento de sus deberes religiosos o bien con una finalidad artística, como la contemplación de alguna obra de arte. Así, tanto la arquitectura de la ciudad como los sonidos, los olores o los colores que la pueblan se convierten en una presencia activa, ya que forman parte del universo con el que interactúa la protagonista. Como afirma Deborah L. Parsons, «exterior and interior life interact as metaphors of the urban scene are used to describe the structure and workings of the consciousness, just as the city is frequently personified and takes on the characteristics of the consciousness. Consciousness and the city are thus mutually interactive and expressive» (2003: 69). A medida que toma contacto con los diversos espacios religiosos la exaltación religiosa aumenta progresivamente. Así, presta especial atención a las mujeres que adoran el sepulcro de Jesús en Jerusalén, una escena que trata de reconstruir en un artefacto que realiza con muñecas de trapo y que supondrá su primer éxito.

El paso de las acuarelas a la elaboración de las muñecas se debe precisamente al tránsito de la infancia a la adolescencia y al impacto que el descubrimiento de la religión causa en su formación identitaria. Su obra en acuarela, por tanto, se relaciona con la etapa en la que vive inmersa en los cuentos de hadas, es decir, la infancia, mientras que las muñecas reflejan el misticismo que experimenta en su adolescencia, ya que ahora únicamente elabora escenas bíblicas. Este cambio en su perspectiva artística impulsa la primera reconfiguración de la mansión Røeland, pues Elsée decide ocupar una de las estancias e instalar allí un taller, construyendo un espacio identitario propio en el que desarrollará su actividad creadora con total libertad al mismo tiempo que se incrementan los «vuelos de la imaginación» (Masiello, 1985: 810). En este sentido, toma especial relevancia no solo la canción del carillon y las sensaciones que le suscita, sino el hecho de que proyecta su atención en el vuelo de los pájaros que conforman una metáfora de la ensoñación poética y del anhelo de libertad tan ansiado por la mujer (Orozco Vera, 1994: 300).

A partir de este momento, sus creaciones suscitan interés entre los artistas locales y empieza a adquirir fama en la ciudad porque, a juicio del abad Sontag, su obra representa la verdadera alma de Brujas:

Un art nouveau, un vrai art de femme! Il m'encouragea d'un si bel enthousiasme que j'espérai pouvoir faire quelque chose un jour. Une semaine après, une note passait dans la feuille. «Un artiste nous est née, réaliste et mystique à la manière des vrais maîtres de Flandres... Ses vieilles femmes au tombeau de Notre-Seigneur font penser aux 'Pleurs' du merveilleux monument de messire Philippe Pot» (Lemonnier, 1944: 111).

Tanto Jean Emmanuel como el abad Sontag encarnan la figura del maestro o tutor, cuya función textual es muy similar a la de Nouche: ayudar a Elsée durante su proceso de autoconocimiento, solo que con una finalidad diferente. Si Nouche dirigía la educación de Elsée hacia los parámetros de la sumisión burgueses por su condición de mujer, ahora Jean Emmanuel y el abad Sontag, funcionan como «[...] aquellos sujetos operadores, desde la *semiótica greimasiana*, que les permite a las jóvenes tomar conciencia del lugar subordinado que ocupan en la sociedad y la necesidad de superar esa situación» (Cuvardic, 2013: 74). Quizás sea esta toma de conciencia la que impulsa el cambio de técnica narrativa, pues además de que se acelera el ritmo de la narración, Elsée se detiene en la descripción pormenorizada de una pesadilla y en la visión de la celebración de las bodas de los duques de Borgoña durante su paseo en barca por uno de los canales de la ciudad, a las que dedica los capítulos XLI y XLII. Estas visiones oníricas obedecen a la técnica que Biruté Ciplijauskaitė denomina *autorretrato* y que en las novelas de aprendizaje protagonizadas por una mujer sirve como vehículo de transmisión de la concienciación del sujeto:

El autorretrato se escribe desde el presente y es una revelación continua [...] El autorretrato es un examen de conciencia desde dentro y se construye con fragmentos y epifanías, incluyendo sueños y su análisis. [...] El texto sirve entonces como un espejo aún vacío que está esperando para recoger la imagen que se descubre (1994: 19-20).

Esta etapa en su aprendizaje supone el paso previo a la edad adulta y a la culminación de su aprendizaje. La vacilación entre los conocimientos adquiridos durante su infancia a través de Nouche y de los cuentos de hadas, los adquiridos en el colegio y durante su paso por el Beguinaje como restauradora de las figuras de la capilla y las enseñanzas del abad y del poeta es una constante, hasta tal punto que la joven llega a enfermar en varias ocasiones porque percibe que se encuentra en una posición intermedia, a la vez que contradictoria. Por ello, focaliza en el universo onírico, pues a través de las pesadillas proyecta sus miedos e inseguridades ante la necesidad de tomar una decisión de vital importancia: continuar con su carrera artística y romper con los valores burgueses tradicionales o adoptar el mismo rol social que su madre Estelle. La visión de las bodas de los duques de Borgoña supone una proyección de su anhelo futuro: el matrimonio con un hombre cuya personalidad se configure en relación a los príncipes azules de los cuentos de hadas y al San Jorge de la vidriera. De ahí la posición vacilante e insegura de la joven entre un futuro como artista

y mujer independiente o un futuro como esposa y madre que terminará por conjugar con la creación de un taller de bordados en una de las estancias de la casa, lo que le permite continuar con su proyecto artístico, pero sin olvidar ni a su familia ni la búsqueda de un príncipe azul con el que formar la suya.

La adolescencia de Elsée ofrece una visión sobre su aprendizaje vital más positiva que su infancia, marcada por las constantes mudanzas y cambios de región o país, la falta de disciplina y de educación, pero sobre todo por la ausencia de la figura paterna y la estabilidad que le proporciona. Sin embargo, la educación y el ambiente religiosos suponen el primer paso hacia su reconocimiento como artista y como mujer independiente que es capaz de mantener económicamente a su familia y le permiten tomar una decisión trascendental en su vida: su rechazo a entrar en la orden del Beguinaje como en un primer momento había barajado. A pesar de que no renuncia por completo a los valores burgueses, es capaz de tomar conciencia de la verdadera situación de su familia en el momento en el que su madre pone a la venta unos muebles. Esta circunstancia será el punto de inflexión en el que decide trabajar como artista bordadora para impedir el expolio de los pocos bienes que conservan y la recuperación de la economía familiar. Ahora pondrá todo su empeño en la construcción de un espacio identitario propio: un taller de bordados, pues su identidad como artista ya se ha forjado, una circunstancia que se llevará a cabo en los últimos capítulos de la novela en los que se centra en su etapa adulta.

2.3 ELSÉE LOMBARD, ARTISTA BORDADORA DE BRUJAS: FIN DEL APRENDIZAJE

Tras la venta de los muebles llevada a cabo por su madre, la recepción del premio y el éxito de su primera exposición, Elsée abandona progresivamente el misticismo que caracteriza su adolescencia para centrarse en el arte como profesión. Su establecimiento como artista bordadora y la fama que adquiere su obra serán el paso definitivo a la edad adulta y, por tanto, el final de su aprendizaje vital. Este momento, en la novela de aprendizaje femenina, es de gran importancia, pues ya ha concluido para la joven la formación de su propia identidad y ha encontrado un lugar propio a través de la adquisición de conocimiento por la experiencia:

Para la mujer adulta, una vez terminado su proceso formativo, *acción* que supone la independencia de los padres, la separación o divorcio (frente a un matrimonio que no ‘funciona’) y asunción de un trabajo en el espacio público. La protagonista del *Bildungsroman* femenino, al adquirir mayor conocimiento, ya sea de su propia identidad o del mundo social, toma decisiones y protagoniza acciones que se oponen, en mayor o en menor medida, al patriarcado (Cuvardic, 2013: 68).

En este caso, su proceso formativo culmina con su independencia económica tras ser

consciente de que con su trabajo es capaz de sostener económicamente a la familia, pero en ningún caso se independiza de ella. Esta circunstancia es la que le lleva a cerrar la novela con la afirmación: «Ah! monseigneur Saint-Georges, je ne suis pas devenue plus sage qu'au temps où j'allais m'éblouir les yeux de votre image sur le vitrail!» (Lemonnier, 1944: 286), es decir, ha prosperado económicamente, pero es consciente de cuál es su lugar dentro de la sociedad y su posición como mujer perteneciente a la alta y tradicional burguesía flamenca. Por tanto, su aprendizaje vital culminará con la «asunción de un trabajo en el espacio público» (Cuvardic, 2013: 68) y la creación de un espacio identitario propio en una de las estancias de la casa familiar, pero sin romper definitivamente con el modelo patriarcal en el que se ha educado, sino que, por el contrario, proyecta su futuro ideal: la formación de una familia. Cabe mencionar que Campbell recoge en su estudio como etapa final del camino del héroe el matrimonio (1959: 112). En este sentido, destaca la ausencia de relaciones amorosas en la vida de Elsée, a excepción de los últimos capítulos en los que parece sentir cierta atracción por el señor Effers, aunque carente de cualquier tipo de connotación sexual: «Ce fut là comme une petite famille qui vint s'ajouter à l'autre, mais une famille née de nous-mêmes à travers le miracle charmant d'un Printemps de Bruges» (Lemonnier, 1944: 217).

Nótese que en el fragmento citado la propuesta de Elsée es formar una familia que subsane las ausencias de los roles paternos, materno en el caso de Edwige y paterno en el suyo. Por tanto, esta relación se presentará siempre desde la proyección paterno-filial, no solo por la diferencia de edad entre ambos, sino también por el fuerte impacto que ha causado en la vida de la joven la ausencia de una figura paterna a la que constantemente alude con la esperanza de su regreso. La relación con su padre supone un desafío, ahora superado, a los orígenes familiares a través de la relación de amistad, entendida como un sustituto de la familia, pero fundamentalmente como una superación de la jerarquía y el poder que la figura paterna ejerce sobre la familia. Así, una vez que alcanza la edad adulta renuncia a este anhelo justo en el capítulo final, lo que supone la conclusión definitiva de su aprendizaje, a la vez que continúa con su vida en Brujas como una afamada bordadora que espera en un futuro poder formar su propia familia.

Por último, cabe destacar el momento en el que Breydel toca en el carillon el himno compuesto por Jean Emmanuel con motivo de la inauguración del puerto. Elsée es invitada a subir al *beffroi* para presenciarlo, un acontecimiento que constituye una metáfora muy sugerente en tanto que refleja la culminación total de su aprendizaje:

Oh! cette montée à la tour dans la spirale qui colimaçonne et de palier en palier s'en va déboucher en plein ciel! Pendant deux cents marches, sous soi, le trou béant, à pic, où le vide se débobine sans fin, comme un rouet qui filerait de la nuit... Et là dedans un gros bruit de poumons soufflant et qui, à mesure qu'on monte, se fait ouragan... On avait positivement le sentiment de tourner dans une vis qui vous déviderait vous-même... Enfin, l'escalier fait un dernier petit crochet et on est sur la plate-forme des

cloches, parmi les nuages... (Lemonnier, 1944: 283).

Como se puede observar, Elsée siente un enorme placer en el ascenso por las escaleras que se remarca con la presencia de un confortable e intenso aire fresco. En este sentido, cabe destacar que la joven no se cae como le sucedía al intentar acceder a la buhardilla, sino todo lo contrario. La altura a la que se sitúa el *beffroi*, por su posición superior, está mucho más cerca del cielo, por lo que es «el lugar de los pensamientos “claros”» (Alfonso, 2017: 177). Con su ascenso, la joven no solo percibe el triunfo del progreso de Brujas con la inauguración del puerto, sino también su propio triunfo al haber sido capaz de culminar su aprendizaje, al mismo tiempo que experimenta la libertad tan ansiada. Este sentimiento aparece expresado a través de la llegada a la plataforma de la campana y se reafirma con la imagen de los pájaros que permanecen junto a ella mientras escucha la canción del carillón: «c'est bien la chanson de mes chers oiseaux. Ils sont là près de nous, tirelirant, grisollant, rossignolant! Et ça va, ça monte, ça jaillit, ça descend, ça rebondit, ça vole...» (Lemonnier, 1944: 284).

Sin embargo, tras esta escena de triunfo para la joven, se produce un corte en la narración, marcado gráficamente, tras el que se concluye la novela. Han pasado tres años. El señor Effers no ha vuelto y Elsée se sitúa en el presente en el que se muestra con la misma incertidumbre vital que al comienzo de la narración, pues no solo continúa atada a su familia sino que siente que no ha sido capaz de encontrar al príncipe azul añorado que le permitiese formar la suya. De ahí la afirmación «je ne suis pas devenue plus sage» (Lemonnier, 1944: 286). Es consciente de que ha culminado su aprendizaje identitario en tanto que ha sido capaz de establecerse como artista bordadora, pero siente un vacío existencial al no haber culminado su aprendizaje social, puesto que no ha sido capaz de adquirir el rol de esposa y madre que se espera de ella como mujer.

CONCLUSIONES

La chanson du carillon, publicada en 1911, supone el abandono definitivo de la estética naturalista por parte de su autor, Camille Lemonnier, y la adopción de la poética decadentista. Como se ha planteado a lo largo de esta investigación, puede considerarse como un antecedente de la novela de mujer, cultivada durante la década de los años 20, ya que presenta, a través de las memorias de su protagonista, Elsée Lombard, una subversión de los arquetipos femeninos y de las estructuras de poder, además de la forma fragmentaria que adquiere el texto. Así mismo, cabe desta-

car la utilización de una narradora en primera persona que adopta las características de la autoficción, aunque con determinados matices que dificultan no solo la adscripción de la misma a un género concreto, sino también su proceso de recepción.

La reconstrucción de las memorias de Elsée Lombard como un aprendizaje vital hace que la novela se estructure conforme a la psicología de la protagonista, por lo que el discurso narrativo se organiza sobre la sucesión de recuerdos que parece que carecen de importancia, pero en el fondo constituyen elementos fundamentales en la creación de la identidad de la joven. Así, se enfrenta de forma crítica al pasado que recuerda desde el presente, un hecho que se muestra a partir de afirmaciones como «ce n'est pas cela qui aurait pu nous donner le sens pratique de la vie» (Lemonnier, 1944: 7) o «je ne suis pas devenue plus sage qu'au temps où j'allais m'éblouir les yeux de votre image sur le vitrail!» (Lemonnier, 1944: 286). En este sentido, la novela adquiere la forma del *Bildungsroman* o novela de aprendizaje que abordará las tres etapas de su vida: la infancia, la adolescencia y la edad adulta, siendo la infancia el periodo en el que centra su atención, ya que es el momento en el que comienza a forjarse su identidad como artista. Al mismo tiempo que lleva a cabo su aprendizaje, la joven conecta sensorialmente con los espacios que transita, en este caso la mansión familiar Røeland y la ciudad de Brujas.

La casa es un elemento fundamental en su aprendizaje pues facilita la evocación de los recuerdos de su primera infancia, al mismo tiempo que favorece el impulso que siente la joven para explorar lugares desconocidos o que no es capaz de recordar. A través de la casa, alcanza distintos niveles de conocimiento, siendo su enseñanza más importante el paso de la infancia a la adolescencia tras el descubrimiento que encierra la buhardilla: la diferencia entre la realidad y la ficción. En esta etapa se forjan su vocación y su talento de artista mediante las acuarelas en las que recrea los cuentos de hadas, al mismo tiempo que comienza la formación de su carácter e identidad individual que la llevarán a tomar conciencia de su situación en la adolescencia.

Una vez que empieza la segunda fase de su aprendizaje, no solo es consciente de la situación de encierro que padece, pues apenas sale de la casa, sino que además decide romper con ella: «J'ai décidé cependant que je sortirais seule, et je sors» (Lemonnier, 1944: 127). Si durante su infancia se produce una conexión directa con la casa, ahora esta relación se extrapola al exterior de la mansión, es decir, a la ciudad de Brujas, primero a través de la observación fragmentada del espacio desde los balcones de la casa y después durante sus salidas para ir al colegio, a las diferentes iglesias a cumplir con sus deberes religiosos o al Beguinaje, donde realiza diversos trabajos de restauración. Su adolescencia estará marcada por un incremento de su conocimiento en la religión que encaminará a la protagonista a entender el amor a través del misticismo. Además, su arte se vuelca hacia la representación de diferentes escenas bíblicas que comienzan a suscitar el interés de los artistas



locales, lo que supondrá su inclusión en los círculos de arte de la ciudad y el afianzamiento de su identidad como artista bordadora. Por tanto, el final de la adolescencia supondrá el abandono definitivo de la religión exaltada y del misticismo para concentrarse en su verdadera vocación: el arte.

Finalmente, una vez alcanzada la madurez que trae consigo el principio de su etapa adulta, Elsée Lombard logra establecerse definitivamente como bordadora en Brujas y crea un taller dentro de la casa, lo que supone el final de su aprendizaje. Sin embargo, el final abierto y las reflexiones desalentadas de la joven hacen pensar que su aprendizaje vital aún no ha concluido. Con el ascenso al *beffroi*, ha dejado claro que su identidad como artista y mujer independiente que ha cumplido sus sueños y anhelos ha culminado con éxito, pero su paseo por el muelle y el recuerdo de Otto Effers, junto con sus pensamientos, reflejan su malestar e incertidumbre al no haber sido capaz de integrarse definitivamente en la sociedad y cumplir el rol de esposa y madre que se espera de una mujer.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Alfonso García, Carmen (2017): «En busca de un lugar en el mundo: el espacio y sus marcas simbólicas en *Paraíso inhabitado* de Ana María Matute», en Anne Lenquette, Maylis Santa-Cruz y Benoît Santini (eds.), *César Vallejo. «Poemas humanos» et «España, aparta de mí este cáliz». Ana María Matute. «Paraíso inhabitado»*, París, Ellipses: 167-183.
- Bachelard, Gaston (1957): *La poétique de l'espace*, París, Presses Universitaires de France.
- Bajtín, Mijail (1984): «Le roman d'apprentissage dans l'histoire du Réalisme», en *Esthétique de la création verbale*, París, Éditions Gallimard: 211-309.
- Bajtín, Mijail (1986): «Formas del tiempo y el cronotopo en la novela. Ensayos sobre poética histórica», en *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Arte y Literatura: 269-469.
- Bellver, Catherine G. (2003): «Gendered Spaces: Boundaries and Border Crossings in *Entre visillos*», en Kathleen M. Gleen y Lissette Rolón Collazo (eds.), *Carmen Martín Gaité: Cuento de nunca acabar. Never-ending Story*, Boulder, Society of Spanish-American Studies: 33-51.
- Bobes Naves, María del Carmen (1994): «La novela y la poética femenina». *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 3: 9-56.
- Campbell, Joseph (1959): *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Casas, Ana (2012): «El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual», en Ana Casas (Comp.), *La autoficción: reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros: 9-42.
- Ciplijauskaitė, Biruté (1994): *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos.
- Cuvardic, Dorde (2013): «La novela de aprendizaje femenina en *Todas íbamos a ser reinas*, de Rosa María Britton». *Pensamiento actual. Universidad de Costa Rica*, 13(20): 67-81.
- Dalmagro, María Cristina (2015): «La autoficción como espacio de re-construcción de la memoria». *RECLAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, 6(7)
-



URL: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/11894>. (último acceso: 22/10/23).

- Escudero Prieto, Víctor (2008): *Reflexiones sobre el sujeto en el primer Bildungsroman* (dir. Nora Cantelli), Universidad de Barcelona.
- Frye, Joanne S. (1986): «The Subversive 'P': Female Experience, Female Voice», en *Living Stories/Telling Lives. Women and the Novel in Contemporary Experience*, Washington, University of Michigan: 49-77.
- Gauchez, Maurice (1943): *Camille Lemonnier*, Bruselas, Office de Publicité S.C. (Collection Nationale).
- Iser, Wolfgang (1989): «La estructura apelativa de los textos», en Rainer Warning (coord.), *Estética de la recepción*. Madrid, Visor: 133-148.
- Laureano Llauger, Nashali (2021): *Sensing el Bildungsroman: Tres novelas de aprendizaje españolas contemporáneas*, Nueva York, Story Brook University.
- Lejeune, Philippe (1975): *Le pacte autobiographique*, París, Seuil.
- Lemonnier, Camille (1944): *La chanson du carillon*, Bruselas, Éditions de l'Étoile.
- Mammerickx, Sabine (1992): *Étude de l'image de Bruges à travers «Le carillonneur» de G. Rodenbach, «La chanson du carillon» de C. Lemonnier et «Bruges la vive» de D. Rolin*, Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de licenciée en philologie romane. Université Catholique de Louvain.
- Masiello, Francine (1985): «Texto, ley y transgresión: especulación sobre la novela (feminista de vanguardia)». *Revista iberoamericana*, 51(132): 807-822.
- Mortier, Roland (1957): «Bruges dans l'oeuvre de Camille Lemonnier» en *Les Flandres dans les mouvements romantique et symboliste. Actes du 2ème Congrès national de la Société française de Littérature comparée*, Lille, Didier: 131-137.
- Musitano, Julia (2016): «La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos». *Acta Literaria*, 52: 103-123.
- Orozco Vera, María Jesús (1994): «La forma autobiográfica como configuración del discurso literario femenino en la narrativa de Marta Brunat, M^a F. Yáñez, M^a L. Bombal y M^a C. Geel». *Anales de literatura hispanoamericana*, 23: 295-313.
- Parsons, Deborah L. (2003): *Streetwalking the Metropolis. Women, the City, and Modernity*, Nueva York, Oxford University Press.



Renard, Paul (1993): «Décadentisme et idéalisme: *Bruges-la-morte* de Rodenbach et *La chanson du carillon* de Lemonnier». *Nord: revue de critique et de création littéraire du nord/pas-de-calais: Georges Rodenbach*, 21: 59-66.



SOBRE EL AUTOR

Noelia S. García

Licenciada en Filología Hispánica y máster en Género y Diversidad por la Universidad de Oviedo. Doctora en Investigaciones Humanísticas por la misma universidad en el área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada con la tesis *Narrar (en) la ciudad: representación del espacio urbano en la narrativa española contemporánea* (dir. Javier García Rodríguez). Actualmente, desarrolla un proyecto de investigación postdoctoral entre la Université Libre de Bruxelles y la Universidad de Oviedo dentro del marco de Ayudas para la Recualificación del Sistema Universitario Español. Modalidad Margarita Salas. Ha asistido a diferentes congresos en las universidades de Valladolid, Alcalá de Henares, Salamanca, Murcia o Cantabria. Ha publicado diversos artículos en *LJournal*, *Pasavento*, *Esferas Literarias* o *Románica Silesiana*. Recientemente la editorial Ediuno, dentro de la colección Biblioteca de Filología Hispánica, ha publicado su monografía *Heroicas ciudades. La ciudad provinciana en la narrativa española contemporánea*.

Contact information:

Universidad de Oviedo; Facultad de Filosofía y Letras, calle Amparo Pedregal s/n 33011 Oviedo, Asturias; suarezgnoelia@uniovi.es