



4  
2g  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EL DOBLE Y SU TEATRO EN  
BRUGES-LA-MORTE

T E S I S

COMO REQUISITO PARCIAL  
PARA OBTENER EL GRADO DE  
LICENCIADO EN LETRAS FRANCESAS

P R E S E N T A :

JOSE RICARDO CHAVES PACHECO

JUL. 15 1991

MEXICO DE  
AJUNTOS ESCOLARES

JULIO DE 1991

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## INDICE

	Pag.
INTRODUCCION.	1
Capítulo I: EL DOBLE Y LA LITERATURA	
1.1 Concepto de la alteridad. Su presencia en la antigua Grecia.	8
1.2 El doble en la literatura	12
1.3 El doble como objeto de estudio	14
1.4 El doble en el contexto simbolista:	17
1.4.1 Romanticismo y simbolismo: un universo analógico	18
1.4.2 El caso del simbolismo belga	21
1.4.3 Rodenbach. Algunos antecedentes bibliobibliográficos.	25
Notas	29
Capítulo II: CARACTERIZACION LITERARIA DE BRUGES-LA-MORTE	
2.1 El asunto del género	30
2.1.1 La discusión simbolista sobre los géneros literarios	34
2.1.2 ¿Existe una novela simbolista?	37
2.1.3 Rasgos de la novela simbolista	43
2.2 Ubicación de Bruges-la-Morte en la obra narrativa de Rodenbach	50
2.2.1 Recurrencias temáticas	52
2.2.2 Recurrencias estructurales	61
2.3 Elementos narrativos de Bruges-la Morte	68
2.3.1 Resumen	70
2.3.2 Personajes:	
a) Hugues Viane	72
b) La esposa y Jane Scott	75
c) Barbe y la Hermana Rosalie	77
d) Brujas	78
2.3.3 Ambiente y espacios	79
2.3.4 Temporalidad	81
Notas	85

Capítulo III: EL DOBLE Y SU TEATRO EN BRUGES-LA-MORTE	87
3.1 El inconsciente. Avatares de un concepto.	88
3.1.1 Schopenhauer. Voluntad y repetición.	89
3.1.2 Schopenhauer y Freud	90
3.1.3 Rodenbach y lo inconsciente	93
3.2 Analogía y repetición. La dimensión filosófica de la narrativa de Rodenbach.	97
3.3 Doble y desdoblamientos. Relaciones de semejanza en Bruges-la-Morte:	100
a) la esposa muerta y Jane Scott	101
b) Brujas y la muerta	102
c) Brujas y Hugues Viane	104
3.4 El doble y lo siniestro	107
3.4.1 El doble en Freud y Rank	108
3.4.2 Doble y siniestro en Rodenbach	113
3.4.3 La ruta del doble	118
3.5 El doble y la melancolía	126
Notas	132
 CONCLUSIONES	 134
 BIBLIOGRAFIA	 141

## INTRODUCCION

Para muchos lectores de hoy el nombre de Georges Rodenbach quizás resulte poco o nada conocido. Sin embargo, la situación era muy distinta hace poco menos de un siglo cuando, a raíz de la publicación de su novela *Bruges-la-Morte* en la ciudad de París, Rodenbach logró una fama y un reconocimiento sin precedentes para un autor belga. Eran los tiempos cuando triunfar literariamente en Francia equivalía a triunfar en el mundo.

El éxito de Rodenbach sirvió para que algunos lectores se interesaran no sólo por el autor belga vecindado en París sino también en sus compañeros de generación que, en Bélgica, llevaban a cabo la consolidación de una literatura nacional: con la generación simbolista (G.Rodenbach, E. Verhaeren, C. Van Lerberghe, M. Maeterlinck, M.Elskamp, A.Mockel) la literatura belga se autonomiza del modelo francés, deja de ser su copia, para convertirse en un universo propio. Se trata de un universo cosmopolita, abierto a las influencias extranjeras, pero que a partir de entonces evoluciona según una lógica interna, recuperando con esa labor los elementos nacionales, tanto flamencos como valones. Podría verse en el otorgamiento del premio Nobel de Literatura a Maeterlinck en 1911 un reconocimiento internacional a dicha generación poética.

La fama de Rodenbach traspasó los confines europeos hasta influir en los poetas modernistas que, de este lado del Atlántico, llevaban a cabo su propio proceso de renovación literaria. Como ejemplos cabe citar a Rubén Darío quien, en el primer ensayo de su libro *Los raros*, titulado "El arte en silencio", menciona tanto a Rodenbach como a su célebre novela. Un segundo ejemplo es el del poeta mexicano E.González Martínez quien, en

1918, publicó *Tres grandes poetas belgas: Rodenbach, Maeterlinck, Verhaeren*, libro que reúne una conferencia dada por el autor, así como diversas traducciones de los poetas citados. Otro rasgo elocuente de la difusión de Rodenbach en el ámbito hispanoamericano es la existencia en la Biblioteca Nacional de México de varios títulos del autor traducidos por editoriales de España en las primeras décadas del siglo. Con el paso del tiempo, Rodenbach y su obra cayeron, si no en el olvido, sí en el limbo para todo lector no especializado. Sin embargo, en los últimos años se observa una especie de recuperación crítica de dicho autor, así como de sus compañeros de generación. Es en este contexto de relectura y revaloración de autores hoy poco recordados, pero importantes, en el que se inscribe la presente tesis.

Ahora bien, nuestra lectura al respecto, si bien no descarta del todo al autor, tampoco se centra en él. Como indica el título de la tesis, *El doble y su teatro en Bruges-la-Morte*, lo que aquí interesa sobre todo es el estudio del tema del doble en el texto de Rodenbach. El texto es visto entonces, como teatro en que el doble se manifiesta. Acudimos para ello a la acepción de teatro como lugar de la representación, como espacio en el que se desarrollan operaciones textuales por las que el doble se muestra al lector al menos en dos niveles, uno filosófico y otro psicológico, como posteriormente se verá.

Dicho tema surge y se consolida con la literatura romántica de fines del siglo XVIII y principios del XIX. Continúa su trayectoria decimonónica para seguir hasta el siglo XX. La noción del doble se enmarca dentro del concepto más amplio de la alteridad, de lo Otro, y por lo tanto implica la existencia de dos ámbitos distintos (lo mismo/lo otro, lo idéntico/lo diferente, lo visible/lo oculto) y sin embargo en estrecha interrelación.

Algunas manifestaciones anteriores del doble han sido la sombra y el reflejo. En la cultura occidental está la referencia grecolatina de Narciso como la primera elaboración, no sólo mítica, sino sobre todo estética, de dicho tema, mismo que, siglos después, sería transformado de manera novedosa por la estética romántica y simbolista.

La relación yo/otro es la expresión de la alteridad en el sujeto. Cuando el poeta romántico pone su atención en los aspectos relativos al yo, no puede dejar de fijarse en lo otro, puesto que la instancia del yo sólo puede existir por referencia a otra fuera de ella. Fue así como el tema del doble se constituyó en motivo privilegiado de la imaginación romántica.

El simbolismo continuó y afinó la visión del universo como un sistema de correspondencias propuesta por los románticos y que, en realidad, se remonta mucho más atrás, hasta los herméticos, neoplatónicos y cabalistas del Renacimiento. En este contexto, Rodenbach desarrolla en su novela *Bruges-la-Morte* el tema del doble, pero lo hace de una manera original que consiste en situarlo dentro de un sistema general de correspondencias. Su proyecto narrativo posee una dimensión metafísica con influencia de Schopenhauer. En él, la analogía es el instrumento estético privilegiado y lo inconsciente tiene un papel primordial en la creación artística. El doble no será un tema aislado puesto al servicio de una historia fantástica sino un elemento más en un universo analógico donde todo se corresponde, hace eco, se refleja: un mundo de imágenes, desdoblamientos y espejos.

En cuanto al doble como objeto de estudio, éste ha sido abordado fundamentalmente por psicoanalistas y especialistas de literatura comparada. Entre los primeros están S. Freud y Otto Rank. Entre los segundos está R. Tymms. En el caso de Freud, el tema del doble aparece inscrito en la constelación mayor de lo siniestro, experiencia angustiosa que se

caracteriza por la irrupción de algo reprimido, perteneciente al ámbito de lo inconsciente, en el universo de lo familiar.

A partir de las ideas anteriores se definen los objetivos principales de esta tesis.

El primero es profundizar en la discusión simbolista de los géneros literarios para probar la existencia de un proyecto narrativo específicamente simbolista, un ejemplo elocuente del cual sería *Bruges-la-Morte*.

El segundo objetivo es ubicar dicha novela en el conjunto narrativo de Rodenbach para encontrar sus afinidades y diferencias, con la idea de sustentar la tesis de que la brevedad de dicho texto obedece al proyecto simbolista del autor que hace de la síntesis su objetivo, a la manera de la poesía.

El tercer objetivo es justificar la aplicación de los conceptos freudianos de lo siniestro y la melancolía a partir de la fuente común de Rodenbach y Freud: Schopenhauer; lo que establece un parentesco espiritual entre los tres autores.

El cuarto objetivo es estudiar el motivo literario del doble en el contexto simbolista, esto es, en el seno de un sistema generalizado de correspondencias fundado en el principio de analogía, teniendo como punto central de referencia la novela *Bruges-la-Morte*, de G. Rodenbach.

El quinto objetivo busca relacionar el motivo del doble con las nociones psicoanalíticas de lo siniestro, por un lado, y de la melancolía, por otro, lo que permite dotarlo de un mayor relieve conceptual.

Definido lo anterior, el trabajo se organiza como sigue. En el primer capítulo se darán los antecedentes del tema del doble, ubicándolo en el concepto más general de la alteridad, ya presente entre los antiguos

griegos. Se verá cómo dicho tema adquiere carta de ciudadanía con la literatura romántica y cómo el simbolismo, y en especial Rodenbach, lo desarrollarán en el seno de un sistema de correspondencias. Se señalan algunas diferencias entre el simbolismo belga y el francés, aunque después en el desarrollo de la tesis, se continúe con las referencias al simbolismo como sistema literario general que, más allá de las particularidades nacionales, posee una serie de rasgos comunes. En dicho capítulo se habla también de los primeros estudiosos del doble: Rank, Freud y Tymms.

En el segundo capítulo se hace la caracterización literaria de *Brugen-la-Morte*, empezando por la ubicación del texto en el sistema de géneros y el cuestionamiento que de éste realizan los simbolistas, para así fundamentar la existencia de un proyecto narrativo específico. Luego dicha novela se ubica en el conjunto narrativo de Rodenbach; de esta manera se logra una visión general de la obra, de sus recurrencias temáticas y estructurales. Finalmente se procede al análisis del texto a partir de ciertas categorías literarias como personajes, ambiente, tiempo, etc., siempre con la idea de subrayar el tema del doble.

En el tercer y último capítulo se investigan los nexos de Rodenbach y Freud con Schopenhauer, a partir de la idea del inconsciente como repetición. De esta manera la vinculación realizada entre el doble y lo siniestro, por un lado, y con la melancolía, por el otro, se justifica en términos de un cierto parentesco espiritual entre los tres autores. Luego de hacer explícita la dimensión filosófica de la narrativa de Rodenbach, se caracterizan las relaciones de semejanza presentes en el texto, ahondando sobre todo en la que se establece entre la esposa muerta y la amante, debido a que dicha relación corresponde al caso típico del doble. A partir del análisis temático y estructural del segundo capítulo, se hace la

vinculación con lo siniestro, primero, y con la melancolía, después, con lo que quedan analizados no sólo el tema del doble sino también la matriz psicológica que propicia dicha estética del desdoblamiento.

En cuanto a las fuentes bibliográficas para la realización de esta tesis, cabría dividir las en cuatro grupos:

- a) Bibliografía de Rodenbach: novelas y poemas.
- b) Bibliografía sobre simbolismo belga y sobre Rodenbach.
- c) Bibliografía general del simbolismo y de la literatura finisecular.
- d) Bibliografía psicoanalítica (textos de Rank y Freud) y filosófica (textos de Schopenhauer y sobre él).

De dichas fuentes, las que son relativamente más accesibles son las de los grupos c y d. En cuanto a las de a y b, agradezco a la Dra. Laura López y al Centro de Documentación de Literaturas de Habla Francesa su ayuda para conseguir la información adecuada.

Con respecto a la bibliografía de Rodenbach, cabe mencionar que se tuvo acceso al total de las novelas -materia primordial para esta tesis- pero que el conocimiento de la poesía (traducida o no) fue más limitado, en la medida en que se revisaron antologías hechas por distintos autores y no los libros de poesía mismos (prácticamente inaccesibles). Esto afecta poco los alcances de la tesis -orientada al análisis de la narrativa y no de la poesía-, sobre todo porque el propio Rodenbach tuvo conciencia de la diferencia entre el ámbito narrativo -donde analizaba los "êtres de silence"- y el poético -donde se volcaba en los "décors de silence"-.

No obstante esta separación, hay una comunidad temática entre los dos

Ámbitos, representada por motivos como el agua, las ciudades muertas, las campanas, el acuario, etc., que sí se revisan en esta tesis. Por su parte, el tema del doble es de índole esencialmente narrativa (siempre se trata del doble de un personaje) y, al haberse leído el conjunto de las novelas, las afirmaciones al respecto quedan debidamente fundamentadas.

## CAPITULO I

### EL DOBLE Y LA LITERATURA

#### 1.1 Concepto de la alteridad. Su presencia en la Grecia antigua.

En la civilización occidental el concepto de alteridad, de lo Otro, existe desde los griegos, quienes lo conocieron y aplicaron en sus obras filosóficas. Así, Platón en dos de sus diálogos, *Timeo* y *El sofista*, opone la categoría del Mismo a la del Otro en General (1), y en *Parménides*, opone el Otro al Uno y al Ser. Ahora bien, mucho antes de que Platón intentara conceptualizar dicha noción de alteridad, ésta ya estaba presente en el ámbito religioso y mítico.

Al respecto, Jean-Pierre Vernant ha mostrado la estrecha relación entre la noción del Otro y los dioses griegos con máscara: Artemisa, Dioniso y la gorgona Medusa, divinidades cuyos símbolos eran simples máscaras o cuyo culto comportaba su uso, ya fuese que tuvieran un carácter meramente votivo o bien que tuviesen que ser empleadas por sus adoradores.

Vernant señala que el problema de la alteridad en la antigua Grecia no puede limitarse a la representación que los propios griegos hacían de los otros a partir de un modelo: el ciudadano adulto. Así, los griegos clasificaban en la categoría de lo diferente al bárbaro, al esclavo, al extranjero, al joven y a la mujer. De las tres divinidades señaladas, Artemisa encarna este tipo de alteridad: la de los otros distintos del ciudadano ideal. Los espacios propios de la diosa no son enteramente salvajes -lo que representaría una alteridad radical con

respecto a la ciudad y a las tierras habitadas-, sino que se trata más bien de las zonas limítrofes, de los confines donde se establece contacto con lo Otro, donde lo salvaje y lo cultivado se oponen pero también se interpenetran.

Artemisa, diosa extranjera que se vuelve griega, tiene entre sus funciones la formación de los jóvenes para integrarlos a la comunidad civilizada, preside el pasaje del Otro al Mismo, hace repetir a los otros el proceso que ella misma siguió. Representa la capacidad de integrar en el seno de una cultura lo que es foráneo, al Otro como componente del Mismo, como condición de la propia identidad. Es una diosa extranjera que manifiesta una actitud que caracterizaría a la Grecia de entonces: la tolerancia, la hospitalidad al extranjero.

El estudio de la alteridad entre los griegos debe abarcar también la que representan Medusa y Dioniso. Se trata de una alteridad extrema, de un Otro absoluto, no la del ser humano distinto del griego, sino la de aquello que se manifiesta como totalmente distinto del ser humano. No se trata de otro hombre sino del Otro en el hombre,

de aquello que, en todo momento y lugar, arranca al hombre de su vida y de sí mismo, sea para precipitarlo -con Gorgo- al abismo donde reina el horror y la confusión del caos, sea para elevarlo -con Dioniso y sus devotos- hacia lo alto, a la fusión con lo divino y la plenitud de una edad de oro recuperada.(2)

Si, de acuerdo con los griegos, la condición humana se define ante todo por el elemento racional, puede afirmarse que este segundo tipo de alteridad estudiada por Vernant alude sobre todo a la irrupción en el ser humano de factores no racionales (inconscientes, se diría hoy) vinculados con la muerte y la locura, en el caso de Medusa, o con el

éxtasis, si se trata de Dioniso.

Mientras que Artemisa alude a una alteridad que opera sobre un eje horizontal, esto es, que atañe a ciertas fases de la existencia hasta alcanzar una plenitud -la del ciudadano- o la de la tierra baldía en vías de ser cultivada y habitada, Medusa y Dioniso aluden a una alteridad que funciona sobre un eje vertical, que irrumpe inesperadamente y que lanza al hombre fuera de sí mismo o fuera de la vida.

Vernant estudia con particular atención lo relativo a la Medusa a partir de dos elementos: su representación plástica y los textos en que es mencionada.

En cuanto a la iconología, hay dos rasgos destacados. El primero es su frontalidad, que va a contrapelo de las convenciones figurativas griegas de la época arcaica. Ya sea como máscara o como personaje de cuerpo entero, el rostro de Medusa siempre enfrenta a quien la contempla. El segundo es su monstruosidad, es decir, la mezcla de atributos humanos y animales, sobre todo de serpientes, perros y caballos. En Medusa se confunden distintas categorías: lo humano y lo bestial, lo masculino y lo femenino, lo celestial y lo infernal, lo alto y lo bajo (la Gorgona da a luz a través del cuello y la boca, con lo que se invierten las funciones bucal y vaginal), lo interior y lo exterior (su lengua no permanece dentro de la boca sino que se proyecta hacia afuera como un falo). Con respecto a esto último, cabe agregar que Medusa siempre va asociada a una representación descarnada de órganos sexuales femeninos, así como es usual en los sátiros la representación fálica.

En cuanto a los textos en que Medusa es mencionada, Vernant hace

un recorrido que parte de Homero. En La Iliada, la Gorgona aparece vinculada con elementos bélicos: su máscara y sus ojos poseen la expresión furiosa del guerrero, su brillo hace recordar el resplandor del bronce y su aullido, el grito de Aquiles. El horror que Medusa encarna no está asociado a algo en especial, es previo a todo, es el horror en estado puro. En La Odisea, Medusa aparece en un contexto infernal, propio del reino de la muerte, con un papel simétrico al del can Cerbero: mientras que éste impide a los muertos volver donde los vivos, la Gorgona impide que el vivo entre al reino de los muertos. Así, su máscara expresa la alteridad extrema de la muerte.

Las afinidades infernales de Medusa reaparecen en otros autores, hasta llegar a ser vinculada directamente con Hécate y el retorno de los muertos al mundo de los vivos bajo la forma de fantasmas y espectros.

En la religión griega la Gorgona aparecía emparentada con algunas potencias temibles cuya representación era sólo de sus cabezas. Su misión consistía en ejecutar venganzas y asegurar que se cumplieran los juramentos. Enfrentarse a dichas potencias implicaba quedar sometido al imperio del terror. Un rasgo de los templos de estas divinidades era que estaban asociados con aguas y fuentes y, en algunos casos, con espejos que no reflejaban rostros humanos sino que eran como ventanas al más allá de los dioses.

La relación de Medusa con el espejo va a ser de mucha importancia en la medida en que sólo a través de éste puede ella ser alcanzada por la mirada humana. Con la ayuda del escudo especular dado por Atenea, Perseo logrará decapitar a Medusa. Pero por otra parte, la misma máscara de la Gorgona es un espejo, puesto que en lugar de devolver la apariencia del propio rostro, de refractar la mirada, muestra el horror

de una alteridad radical con la cual se identifica el sujeto al convertirse en piedra.

Si en este apartado se le ha dedicado especial atención a la figura de la Medusa es porque el tipo de alteridad al que ella hace referencia es completamente compatible con el trasfondo psicológico de lo siniestro en que se sustenta el tema del doble en *Bruges-la-Morte*, según se verá posteriormente.

### 1.2 El doble en la literatura.

El doble es una manifestación particular del problema más amplio de la alteridad que como se ha visto, en el caso de los griegos, primero aparece bajo formas míticas y religiosas; después, conceptuales, como en el caso de Platón. En lo que se refiere al doble, sus primeros antecedentes pueden encontrarse en la idea del alma y por extensión, del reflejo y de la sombra. Para el caso de los griegos, el mito de Narciso constituye otra elaboración del tema del Otro que luego será tomado por el poeta latino Ovidio en sus *Metamorfosis*.

El mito de Narciso, enamorado de su propia imagen en la fuente, servirá posteriormente como punto de partida para nuevos desarrollos estéticos, sobre todo a partir del Renacimiento, cuando se retoman temas de la Antigüedad grecolatina. Pero Narciso no sólo servirá a artistas y poetas para sus creaciones, sino que también servirá para ilustrar situaciones psicológicas, como será el caso de Freud ya en nuestro siglo, con su teoría del narcisismo.

Pero restringidos por ahora al ámbito estético, es con el

Renacimiento y sobre todo con el romanticismo, que la intuición de la alteridad se convierte en una propuesta artística coherente. Novalis, el poeta romántico, es quien desarrolla en profundidad la conciencia de lo Otro en los *Himnos a la noche*, haciendo del sueño y de la noche el lugar de la poesía. Dicha estética de lo Otro será apuntalada, tanto a nivel de creación como de reflexión teórica, por autores como los hermanos Schlegel, por L. Tieck, J.G. Fichte y W.H. Wackenroder, en Alemania; por W. Blake, W. Wordsworth, S. Coleridge, P.B. Shelley, J. Keats y G.G. Byron, en Inglaterra, y por Madame de Stäel, Victor Hugo y G. Nerval, en Francia.

El poeta romántico subrayará ante todo los aspectos del yo, sus pasiones, sus sueños, con una inclinación melancólica que favorecerá la reflexión y la contemplación de la naturaleza. Pero la instancia del yo lleva inevitablemente a la pregunta sobre el otro, pues ambos extremos sólo existen en su interrelación. El yo no se da aisladamente. Hay un yo porque hay un Otro que limita su acción.

Así no es sorprendente que el tema del doble apareciera de una manera totalmente desarrollada (ya no esbozada, como sería con las versiones anteriores de la sombra, el reflejo o la imagen) con el romanticismo alemán, en una época en que las guerras y los disturbios sociales favorecían el cuestionamiento del hombre sobre su propia identidad en distintos niveles: nacional, grupal, individual. Dicho cuestionamiento a nivel del sujeto cobró auge a partir de E. Kant, llegando a ser parte vital del problema humano. En esta confrontación del hombre consigo mismo aparece el motivo del doble como componente de esa alteridad que se intenta explorar. Lo hace en tiempos de Napoleón y Fichte y continúa hasta nuestros días bajo nuevas formas.

Dado el gusto romántico por lo sobrenatural, el tema del doble sirvió a muchos autores para desarrollar historias de tipo fantástico, como es el caso de E.T.A. Hoffman, el creador clásico de la proyección del doble, sobre todo en su novela *Los elixires del diablo*.

Otros autores que continuarían dicho tema a lo largo del siglo XIX son A. Von Chamisso (*La historia maravillosa de Pedro Schlehmil, el hombre que perdió su sombra*), Jean Paul (*Siebenkäs, Titán*), F. Raimund (*El rey de los Alpes y el misántropo*), E.A. Poe (*William Wilson*), G. de Maupassant (*El Horla*), R.L. Stevenson (*El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*), O. Wilde (*El retrato de Dorian Gray*) y F. Dostoievski (*El doble*).

Las maneras en que el doble ha sido utilizado como tema literario son varias. A veces ha sido un simple pretexto para describir una situación fantástica; otras, para indicar partes separadas de una misma personalidad, con lo que se pone de manifiesto un interés más psicológico. También ha servido para subrayar el miedo a envejecer y en el límite, el temor a la muerte. Estos distintos usos del tema del doble llevan a preguntarse sobre sus contenidos psicológicos, lo que de paso implica revisar a los autores que lo han estudiado.

### 1.3 El doble como objeto de estudio.

Harry Tucker en su introducción al libro de Otto Rank, *El doble* (3), menciona como principales estudiosos del tema a Rank, psicoanalista vienés discípulo de Freud y posteriormente disidente, cuyo trabajo fue publicado en forma de libro en 1925 pero que ya había salido a la luz parcialmente en 1914 y en 1919; en segundo lugar, a Ralph Tymms,

historiador literario, quien publicó *Doubles in Literary Psychology* en 1949, en Cambridge, Inglaterra.

El libro de Rank, aunque subtulado "un estudio psicoanalítico", combina en su análisis elementos literarios, etnológicos, míticos y psicológicos, con lo que logra una visión interdisciplinaria si bien bajo la égida del enfoque psicoanalítico. Por su parte, el libro de Tymms está más dirigido hacia los aspectos literarios del tema e incluye, además de los autores analizados por Rank, otros nuevos pertenecientes al período entre ambos trabajos (1925-1949).

Rank trabaja mayoritariamente con autores románticos (Hoffman, Poe, Chamisso, etc.), mientras que Tymms titula uno de sus capítulos "The double in Post-Romantic Literature". Dado el origen romántico-germánico del tema, ambos autores usan a menudo el término *doppelgänger* para referirse al doble, el cual ha prevalecido en estudios posteriores como una especie de tecnicismo, sin importar la lengua en que se escriba.

Quizás por las características del tema, el enfoque psicológico está presente en ambos estudiosos. Rank basa su interpretación en la teoría freudiana del narcisismo, con lo que el *doppelgänger* representaría un amor mórbido por sí mismo que inhibe la formación de una personalidad equilibrada. Por su parte, Tymms ve al doble como "una representación alegórica o como una proyección del segundo yo del inconsciente".

Rank hace un recorrido por distintos escritores, ubicando una serie de tópicos narcisistas en cada uno de los autores que analiza. Por ejemplo, un motivo que revela cierta conexión entre el miedo a la muerte y una actitud narcisista es el deseo de permanecer siempre joven,

aspecto que puede apreciarse en *El retrato de Dorian Gray*, de O. Wilde. Otros ejemplos serían la temática del espejo y la sombra, en Chamisso, o una conciencia dual en Maupassant y Stevenson.

Para Rank, el hombre tiene una necesidad de autopropagación, sin importar si pertenece a una sociedad "primitiva" o moderna. Para dicho autor, el concepto antiguo del ser humano como una dualidad (cuerpo, de un lado; alma, sombra o reflejo, del otro) reaparece en el hombre moderno en la forma literaria del doble. El artista presenta su creación de una manera aceptable, justificando la sobrevivencia de lo irracional en medio de una sociedad secularizada.

Aunque Rank es el primero en estudiar sistemáticamente el tema del doble, ya Freud le había dedicado algunas reflexiones en un escrito de 1919 titulado *Lo siniestro*. Freud, quien conocía el trabajo preliminar de Rank y a quien cita, sigue un camino diferente al de su discípulo. En vez de estudiar el *doppelgänger* como un tema único sustentado en la idea del narcisismo, Freud lo inscribe dentro de la constelación más amplia de lo siniestro, esto es, de la angustia ocasionada por algo reprimido por el sujeto y que retorna a pesar suyo. Las opiniones de Freud y Rank no son excluyentes, pero el punto de vista del primero ofrece una perspectiva de análisis más amplia que en este trabajo se pretende recuperar. Para una mejor comprensión de la posición freudiana puede consultarse el apartado 3.4.1.

Es interesante subrayar que ambos psicoanalistas parten de material literario para hacer sus análisis; en el caso de Rank se trata de autores románticos; en el de Freud, de un cuento de Hoffman, "El hombre de la arena". Al respecto, hay que tener presente que si el psicoanálisis partió de la exploración de la vida mental del individuo,

después pasó a aplicar sus principios a la sociedad, vista en su totalidad o por sectores. Fue así como progresivamente se vinculó con la literatura, con la antropología, con la lingüística, etc. Por su amplia y sólida formación humanista, Freud siempre mostró una particular inclinación por la literatura, al grado de que ésta le proporcionó no sólo material de análisis sino incluso terminología, como lo atestiguan expresiones ya consagradas como "complejo de Edipo" o "narcisismo", inspirados en la mitología griega.

#### 1.4 El doble en el contexto simbolista.

Aunque el tema del doble surgió y se desarrolló con los autores románticos, ha tenido una vida literaria más prolongada como lo muestra su presencia en autores contemporáneos como J.L. Borges y J. Cortázar. Limitándonos al siglo XIX, el doble también estuvo presente en las corrientes finiseculares que, contra el realismo predominante, esgrimieron la bandera del arte por el arte. Uno de los ejemplos de mayor repercusión fue *El retrato de Dorian Gray*, novela de Wilde que aún se lee mucho y cuyo argumento ha sido popularizado por sus adaptaciones cinematográficas. Otro ejemplo menos conocido en la actualidad, pero que en su tiempo tuvo rasgos de best-seller, fue la novela *Bruges-la-Morte*, del escritor belga Georges Rodenbach. Dicho texto dio fama y prestigio a quien, hasta ese momento, era conocido sobre todo por su producción poética en cenáculos y revistas literarias.

La novela se publicó en París en 1892 y, a los pocos años, fue adaptada al teatro bajo el título de *Le mirage*. Ya en este siglo, ha sido llevada al cine. A diferencia de Wilde y su novela, el prestigio de

Rodenbach y *Bruges-la-Morte* disminuyó con el paso del tiempo al grado que hoy es una referencia literaria poco o nada conocida.

El caso de *Bruges-la-Morte* sirve para estudiar el *doppelgänger* en un contexto específicamente simbolista. Es cierto que entre romanticismo y simbolismo hay afinidades importantes, pero esto no impide reconocer sus particularidades.

#### 1.4.1 Romanticismo y simbolismo: un universo analógico.

Algunos autores han subrayado los estrechos vínculos entre el simbolismo finisecular y el romanticismo, entendido éste último no sólo en el sentido limitado de un movimiento literario de finales del siglo XVIII y principios del XIX, sino también -y quizás sobre todo- como una nueva actitud estética que inauguraría el espíritu de la modernidad en la literatura. Entre quienes vinculan simbolismo y romanticismo se pueden citar a Octavio Paz en *Los hijos del limo*, a Guy Michaud en *Message poétique du Symbolisme* y a Jeannine Paque en *Le Symbolisme Belge*. Esta autora dice:

Le symbolisme s'inscrit dans le grand mouvement de la modernité engagé par Baudelaire: de ce point de vue, il est la première avant-garde. D'un côté, il reprend et radicalise les positions du romantisme: mise en avant de la poésie, rétrogradation du roman, débat sur le théâtre. De l'autre, il se présente comme un lieu de recherches où l'investigation porte sur les fondements et la technique du langage littéraire.(4)

En el siguiente capítulo se tratará la crítica que tanto simbolistas como románticos hacen del sistema de géneros establecido por la tradición literaria anterior. Por el momento interesa detenernos en la alusión a Baudelaire, en la medida en que este autor sintetiza muchas de las inquietudes de los románticos que lo antecedieron al tiempo que

es una referencia ineludible de los simbolistas en general, y de Rodenbach en especial.

Varios son los rasgos que románticos y simbolistas (incluyendo a Baudelaire) tienen en común. Se puede mencionar que contra el espíritu lógico y racional, exaltan la intuición no sólo como un instrumento estético sino también como la vía de acceso a un mundo oculto y misterioso que subyace en éste, visible y material; en segundo lugar, ambos comparten un impulso místico entendido no necesariamente como la búsqueda de lo divino sino más bien de lo misterioso, de esa vida oculta que anima todas las cosas; y finalmente, hacen del sueño y de la noche los campos propicios para la poesía.

En escritores como V. Hugo, Baudelaire, Villiers de l'Isle Adam - entre otros-, se encuentran influencias ocultistas, herméticas y cabalistas, algunas de éstas resurgidas en Europa a partir del Renacimiento. Entre los varios aspectos del esoterismo, hay uno que tiene particular importancia para el tema del doble: se trata de la visión del mundo como un sistema de correspondencias.

Michaud, en el libro citado, hace del soneto de Baudelaire "Correspondances" el verdadero punto de partida de la poesía simbolista y de él deduce algunos puntos doctrinales.

El primero se refiere a la concepción del universo visto como una unidad subyacente que hermana los diversos elementos que lo componen: minerales, vegetales, animales, humanos. En segundo lugar, debido a que las criaturas poseen tanto aspectos materiales como espirituales pueden establecerse correspondencias -por medio de símbolos- entre ambos aspectos. Hay un doble sistema de analogías: por un lado, entre las cosas materiales y las espirituales; del otro, entre el hombre y el

universo (microcosmos/macrocósmos). Por último, dicho trasfondo analógico permite establecer correspondencias entre diversos órdenes de sensaciones, lo que da origen al uso poético de las sinestesias.

La visión analógica de Baudelaire procede directamente de Swedenborg, místico y ocultista sueco. En un pasaje del *Art Romantique*, el poeta francés escribe: "Swedenborg, qui possédait une âme plus grande, nous avait déjà enseigné que le ciel est un très grand homme; que tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le spirituel comme dans le naturel, est significatif, réciproque, converse, correspondant" (5).

Dada la existencia de un universo analógico, en donde el mundo material sirve de cuerpo al espiritual y del cual ha emanado, es posible establecer correspondencias entre sus partes. El mundo sensible puede concebirse como el doble del mundo espiritual, uno degradado -si se quiere- pero su doble al fin y al cabo, sustentado en "l'universelle analogie".

Para Baudelaire, en este universo donde "tout est hiéroglyphique", la misión de la poesía es sugerir lo inexpressable, establecer -por medio de símbolos- esas afinidades y correspondencias misteriosas que el poeta percibe entre el aquí y el allá. El estado poético es un estado de excepción que otorga al artista un rango casi sacerdotal, de vínculo entre los mundos. El acto poético se fundamenta, no en el pensamiento lógico, sino en el pensamiento analógico. El poeta es el hermano moderno del mago, no del científico. "Le poète a l'intuition que tout se tient dans l'univers, qu'il y a une connivence secrète entre le monde et lui. et le voici conduit par son expérience propre à procéder, non plus à partir de la multiplicité des apparences, mais de l'unité originelle de

la création"(6).

Es en este contexto analógico donde el simbolismo desarrollará sus temas. Dicho sistema universal de correspondencias será el teatro donde el *doppelgänger* desplegará sus posibilidades, puesto al servicio no tanto de un impulso fantástico -como ocurrió entre muchos románticos- sino más bien de una nostalgia metafísica fundada en la analogía.

#### 1.4.2 El caso del simbolismo belga.

El simbolismo surge casi al mismo tiempo en Francia y en Bélgica, pero con características un tanto diferentes en cada país. En Bruselas, la revista *La Basoche* publica en 1885 un texto corto de René Ghil que, a juicio de Michaud, es "une première tentative de doctrine littéraire cohérente"(7) sobre la noción de símbolo. Al año siguiente, Jean Moréas publica su "Manifeste Symboliste" en *Le Figaro* de París. Los historiadores literarios ven en dicho texto el acta de nacimiento del simbolismo. A partir de él se genera toda una discusión que durará años.

Michel Otten, en "Originalité du Symbolisme Belge"(8), señala dos generaciones en el movimiento simbolista: la de los precursores, donde sitúa a Rimbaud y a Mallarmé (y a la que habría que agregar a Verlaine y a Baudelaire -de acuerdo con Michaud-), y la de los simbolistas propiamente dichos, de mediados de la década de los ochenta, dividida en dos grupos: el parisino (J. Moréas, M. Régnier, L. Kahn, etc.) y el belga (E. Verhaeren, M. Elskamp, M. Maeterlinck, etc.).

Entre los simbolistas belgas y franceses hay puntos en común, pero también hay diferencias tan importantes como las afinidades. La primera se relaciona con las fuentes, que en el caso de los belgas abarcan no

sólo a los precursores franceses, sino también a la mística y a la filosofía germánicas (en especial Schopenhauer), la mística flamenca (Ruybroeck) y la literatura inglesa (Shakespeare y los prerrafaelitas). Por su posición geográfica, en Bélgica coinciden las influencias francesa, germánica, inglesa y flamenca, lo que brinda matices especiales al simbolismo belga.

Cierto que el cosmopolitismo fue propio de todo simbolismo, pero varía en cada país según las situaciones nacionales. En el caso de Bélgica, por ejemplo, se buscó un contrapeso a la influencia francesa que, hasta ese momento, era casi el único modelo a seguir. Su simbolismo se da dentro de un movimiento de autonomización de la literatura nacional con respecto al modelo francés, lo que significó, entre otras cosas, orientarse a las fuentes germánicas. Varios simbolistas, en especial Maeterlinck, se rebelan contra el "espíritu latino", contra el cartesianismo, presentes en la literatura francesa, a la que se juzga demasiado cerebral, por lo que se vuelcan hacia fuentes más instintivas -o mejor, más intuitivas- como los misticismos renano y flamenco o el romanticismo alemán de un Novalis o un Schelling, o la filosofía de Schopenhauer.

Este abreviar, de parte de los belgas, en fuentes exteriores a la tradición francesa tuvo consecuencias importantes que se manifiestan por ejemplo en la concepción teórica del símbolo, aspecto que viene a ser una segunda diferencia con respecto a los simbolistas de París.

Mientras estos últimos confunden a menudo el símbolo y la alegoría, los belgas siempre tuvieron muy clara la oposición entre dichos conceptos, lo que les permitió fundamentar la originalidad de la creación simbolista. En "Situation du Symbolisme en Belgique" (9), M.

Otten dice que los belgas deben dicha oposición al romanticismo alemán que ya la había inventado y la había hecho uno de los pilares de su doctrina, mencionando entre estos antecesores a J.W. Goethe, F. Schiller, F.G. Schelling, Novalis y otros. Dichos autores afirmaron la superioridad del símbolo ("búsqueda intuitiva del infinito en las imágenes del mundo") sobre la alegoría clásica ("traducción imaginada de una idea preconcebida"). Otten resume los aportes de los belgas a la noción de símbolo:

la création du Symbole est le fruit d'une recherche intuitive (Mockel), voire inconsciente (Maeterlinck); par conséquent, le Symbole restera toujours imprécis (Mockel) et, d'une certaine façon, impénétrable: il est "ce que je ne comprends pas encore" (Maeterlinck), une idée fluide, indéfinie, inséparable de ses harmoniques (Mockel); c'est pourquoi le Symbole donne aux oeuvres une ouverture sémantique infinie et rend possible une pluralité d'interprétations.(10)

Esta separación neta entre símbolo y alegoría de ninguna manera es un detalle bizantino, puesto que deja traslucir una cierta concepción del hombre. La alegoría, al ser la representación o la personificación de una idea abstracta, evidencia un proceso creador racional y controlado (cerebral y cartesiano, diría Maeterlinck), mientras que el símbolo se alimenta de lo inconsciente y tiene a la intuición y a la sugestión como sus aliadas.

Este énfasis que los simbolistas belgas ponen en lo inconsciente y en lo irracional es fruto de sus lecturas de los filósofos y poetas alemanes y es uno de sus rasgos propios, por oposición a sus colegas franceses:

Cette radicalité ne pouvait s'imposer du premier coup en France, en vertu "d'une résistance profonde quasi nationale à admettre une théorie qui conférerait au rationnel une place secondaire". L'intellectualisme français, fruit de deux siècles de cartésianisme, ne pouvait opérer d'emblée une telle conversion et accepter la conscience de la vie inconsciente.(11)

Esto no presupone que los simbolistas franceses no conocieran a los filósofos y poetas alemanes. Algunos sí los conocieron, pero a menudo sus lecturas fueron fragmentarias o superficiales. Por ejemplo, Schopenhauer tuvo difusión en Francia en el siglo XIX, pero de él los simbolistas de París retienen los aspectos menos originales, como sería su posición idealista que les sirve para encarar el realismo de Zola y su escuela, descuidando los aspectos esenciales del sistema schopenhaueriano: la teoría de la Voluntad, de lo inconsciente como principio del mundo, y la estética irracionalista e intuitiva que el filósofo alemán deduce de dicho principio.

Además de la tradición racionalista francesa, hay que tener presente que el clima político de la época no era nada favorable hacia los alemanes. La nación aún no se reponía de su fracaso militar en la guerra franco-alemana que había precipitado, en 1870, la proclamación de la Tercera República. En este ambiente no era posible referirse en términos elogiosos al arte o al pensamiento alemanes, situación muy distinta de la de Bélgica, que se había mantenido alejada de dicha guerra, y en la que el prejuicio antigermánico no estaba presente.

Por otra parte, la concepción del símbolo que tienen los belgas, además de subrayar lo inconsciente de la creación, implica que el poema mantiene un estrecho contacto con el mundo inmediato, pues es a partir de estos elementos terrenales como surgirá la evocación y se establecerán las correspondencias espirituales. Esto se reflejará en la producción literaria, pues el artista belga no necesitará recurrir a faunos, unicornios y princesas exóticas para escribir poemas y cuentos - a la manera de los simbolistas franceses-, sino que se alimentará del mundo cotidiano, de las ciudades de provincia como Brujas o Gante,

viendo en esta realidad inmediata el punto de apoyo para saltar a un más allá que se siente y que se intuye. Más que crear otro mundo, se trata de descubrir el otro mundo que subyace en éste conocido.

Otra consecuencia de la noción de símbolo elaborada por los belgas es que, debido a esa ligazón concreta con el mundo que el símbolo implica, muchos de los escritores tienen una participación política directa, incluyendo la militancia en partidos socialistas. Esto contrasta con el apoliticismo o el anarquismo distante de sus colegas franceses. No existe entre los simbolistas belgas un rechazo absoluto de lo real (incluyendo los aspectos políticos y sociales), puesto que el símbolo se apoya en la realidad para su ascensión a lo ideal.

Lo anterior se refleja en otro detalle. En Bélgica el simbolismo no es una tendencia opuesta al naturalismo, como se da en el contexto francés, sino que en la práctica funcionó como su aliado. Los vínculos entre escritores de ambas tendencias fueron importantes, como el de A. Mockel y C. Lemonnier. Por su parte, los propios naturalistas se mostraron sensibles a los aspectos misteriosos de la realidad. Así, la oposición entre lo real y lo ideal funciona de manera diferente en el simbolismo según se trate de Bélgica o de Francia.

#### 1.4.3 Rodenbach, algunos antecedentes biobibliográficos.

Rodenbach nace en 1855 en Tournai, en el seno de una familia acomodada. Ese mismo año los Rodenbach se trasladan a Gante, ciudad de su infancia y juventud. En el colegio Sainte-Barbe será compañero de otro futuro poeta simbolista, E. Verhaeren. De la misma institución saldrán Maeterlinck y Van Lerberghe.

Publica sus primeros versos en 1876 y frecuenta la sociedad literaria "L'espérance". En 1877 publica su primera colección poética, *Le Foyer et les Champs*. Se gradúa en derecho y siguiendo una tradición familiar, su padre lo envía a París para que haga una práctica profesional. Sin embargo, en la capital francesa el joven Rodenbach frecuenta más los cafés, el teatro y los cenáculos literarios que los tribunales.

Colabora en revistas y periódicos parisienses y entra en contacto con escritores como Victor Hugo, François Coppée y Paul Bourget. En 1879 publica otro libro de poesía, *Les tristesses*, que es bien recibido por la comunidad literaria. Rodenbach sigue unos cursos sobre Schopenhauer.

Retorna a Gante donde continúa con su actividad literaria, al tiempo que difunde en su país la filosofía de Schopenhauer por medio de escritos y conferencias. En 1881 publica los poemarios *La mer étiégante* y en 1884 *L'hiver mondain*. Los cuatro títulos citados constituyen, a juicio de A. Bodson-Thomas, el periodo de juventud de Rodenbach, donde se observan influencias variadas: V. Hugo, F. Coppée, Baudelaire, etc.

En 1886 Rodenbach publica *La jeunesse blanche* y abandona el derecho para dedicarse de lleno a la actividad literaria. Dos años después se instala definitivamente en París, donde publica *Du Silence*, poemario que se considera su primera obra de madurez. Al año siguiente sale a la luz su primera novela, *L'art en exil*, y frecuenta los círculos de los Concourt y de Mallarmé. De éste último se hace muy amigo. Rodenbach es el único poeta belga de su generación a quien tocó vivir el periodo de esplendor del simbolismo en París.

En 1891 publica *Le règne du silence*, que la crítica acoge bien. Al año siguiente aparece una novela por entregas en *Le Figaro*: *Bruges-la-*

Morte, cuyo éxito es tan grande que al poco tiempo es editada como libro. Es así como Rodenbach consolida su éxito como escritor en París que, a la sazón capital literaria de Europa, le permite proyectarse a todo el continente y aún más allá, hasta América Latina, donde el modernismo seguía en su labor de renovación literaria.

La Comedia Francesa presenta en 1894 *Le voile*, primera obra belga en ser montada en el célebre teatro. Ese mismo año Rodenbach publica *Musée de Béguines*, una colección de "nouvelles".

Al año siguiente sale al mercado su tercera novela, *La vocation*, y en 1896 otro poemario, *Les vies encloses*. En 1897 aparece la novela más ambiciosa de Rodenbach, *Le carillonneur*, y en 1898, el poemario *Le miroir du ciel natal*. La noche de Navidad de ese mismo año el escritor muere en su casa de París, a los 43 años de edad, en pleno auge creativo.

Rodenbach creó un universo poético muy particular, donde abundan los motivos acuáticos, los reflejos, los desdoblamientos, todo ello inspirado por la provincia flamenca y, en especial, por la ciudad de Brujas. En pleno fin de siglo, fue capaz de otorgar a dicha ciudad una imagen mítica de la que hasta entonces carecía: el poder de una ciudad muerta que luego sería retomada como tema por otros poetas.

Escritor francoparlante no francés, de origen flamenco pero criado en el seno de una burguesía que había adoptado la cultura francesa como propia, Rodenbach es un poeta de la nostalgia, siempre añorante de una patria flamenca que se confunde con un lugar mítico, con un más allá al que el poeta simbolista quiere tener acceso. En este sentido Brujas y Flandes gozan de un doble status: por una parte, son la patria histórica que el escritor añora pero, sobre todo, por la otra

encarnan ese mundo ideal y escurridizo vislumbrado en sueños, en poemas y en novelas.

Rodenbach desarrolla el tema del doble en *Bruges-la-Morte* no aisladamente, como motivo exclusivo, sino al interior de un sistema de correspondencias que los simbolistas enarbolaron como propio, definido por diversas relaciones de semejanza que se estudiarán en el siguiente capítulo y que, psicológicamente, puede adscribirse al campo de lo siniestro abordado por Freud, que se verá en el tercer capítulo.

Fiel a la tradición del simbolismo belga, Rodenbach ubica al doble en un contexto cotidiano, incluso rutinario: la fantasmal ciudad de Brujas que, en sus canales y sus tafidos, funciona como el eco amplificado de la esposa muerta e inaccesible. Rodenbach no tiene necesidad de acudir a un escenario fantástico para desarrollar su narración de dobles y desdoblamientos. Le basta su mirada visionaria para descubrir en las aguas espejeantes el reflejo de la muerta.

## NOTAS.

1. J.-P. Vernant, *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*, p. 16.
2. Vernant, *Op. cit.*, p. 40.
3. O. Rank, *The double. A Psychoanalytical Study*.
4. J. Paque, *Le Symbolisme Belge*, p. 41.
5. Citado por G. Michaud en *Message poétique du Symbolisme*, p. 70.
6. G. Michaud, *Op. cit.*, p. 708.
7. *Ibid.*, p. 327.
8. M. Otten, "Originalité du Symbolisme Belge", en *Le mouvement symboliste en Belgique*.
9. M. Otten, "Situation du Symbolisme en Belgique", en *Les Lettres Romanes*.
10. *Ibid.*, p. 207.
11. M. Otten, "Originalité...", p. 20.

## CAPITULO II

### CARACTERIZACION LITERARIA DE BRUGES-LA-MORTE

#### 2.1 El asunto del género

Parte de la riqueza literaria de un texto se manifiesta en la diversidad de lecturas y de dudas que suscita. En el caso de **Bruges-la-Morte**, una de estas interrogantes se refiere a su clasificación dentro de los géneros establecidos por la tradición literaria: el poema, el cuento, el ensayo, la novela...

De poco ha servido que el propio Rodenbach haya clasificado el texto con la palabra "roman", en la primera edición en volumen hecha por la casa Marpon-Flammarion, en junio de 1892. Como ya se dijo anteriormente, **Bruges-la-Morte** había aparecido en folletín en el periódico **Le Figaro** del 4 al 14 de febrero de ese mismo año. La opinión del autor de un texto no será forzosamente determinante a la hora de efectuar un análisis literario. Es tan sólo un elemento más a considerar por el crítico. Ahora bien, en el caso de la clasificación "roman", no se está ante una opinión dada por el autor antes o después de la publicación del libro bajo la forma de entrevista, carta o artículo, sino que nos encontramos con un elemento que ha venido a añadirse al texto final y del cual forma parte, aunque posteriores editores lo hayan suprimido, tal vez por las dudas que desde su primera publicación generó el libro en cuanto a su categoría en la taxonomía literaria aceptada.

Uno de los primeros en escribir sobre esta ambigüedad de género propia de *Bruges-la-Morte* fue el poeta S. Mallarmé, con quien Rodenbach mantuvo amistad:

Dans une lettre du 28 juin 1892, il (Mallarmé) salue *Bruges-la-Morte* comme une "oeuvre", comme un long poème en prose et, plus encore, comme la réalisation de cette "tentative contemporaine de lecture", (...) "de faire aboutir le poème au roman, le roman au poème". Il ne fut pas le seul, dès la fin du XIX siècle, à juger réussie la réalisation de Rodenbach.(1)

Claude de Grève menciona otras opiniones entusiastas sobre *Bruges-la-Morte*: la de Philippe Gille, el 8 de junio de 1892 en *Le Figaro* ("cette oeuvre poétique et dramatique à la fois") y la de Arsène Alexandre, el 1° de enero de 1899, en *Le Soir* ("L'affabulation était belle et la description exquise").

La aparición de *Bruges-la-Morte* dio a su autor el prestigio y la fama que hasta entonces no había conseguido ni con su obra poética ni con su primera novela, *L'art en exil*. De hecho, *Bruges-la-Morte* fue un verdadero best-seller de fin de siglo, tanto que muy pronto fue adaptado al teatro con el título de *Le mirage* (1901). Este punto de vista mayoritariamente favorable al texto varió con el cambio de siglo y sus subsecuentes modificaciones en el gusto de lectores y críticos.

Así, en 1942, Anny Bodson-Thomas publica *L'esthétique de Georges Rodenbach*, estudio en el que *Bruges-la-Morte* no sale bien librado, por oposición a otros textos narrativos como la ya mencionada *L'art en exil* o *Le carillonneur*. Bodson-Thomas está contra el "bajo romanticismo" y el "mal gusto" que -en su opinión- tienen ciertas páginas de *Bruges-la-Morte*, sobre todo por el uso que Rodenbach hace de la cabellera de la muerta en la resolución de la trama.

No obstante estos juicios negativos, Bodson-Thomas no pone en duda el

carácter narrativo, y específicamente de novela, de *Bruges-la-Morte*. Al escribir sobre este texto, en varias ocasiones utiliza la palabra "roman", esto a pesar de que anteriormente, al analizar *L'art en exil*, había escrito:

Par l'étonnante association du paysage à l'action, ce livre, comme les suivants d'ailleurs, présente plutôt les caractères d'un poème en prose que ceux d'un véritable roman: les événements y sont presque inexistantes, et les personnages -sauf celui de Rembrandt (el personaje central)- sont esquissés légèrement, sans aucun souci de réalisme.(2)

En 1977, la editorial Jacques Antoine hizo una nueva publicación de *Bruges-la-Morte* (3), con un prefacio de Gaston Compère, escritor y crítico literario belga. Ahí Compère afirma que Rodenbach, más que un novelista, es un poeta, y bautiza a *Bruges-la-Morte* de "novela de poeta", en el mal sentido de la expresión: cuando un artista talentoso en un género trabaja fallidamente en otro, a causa de un inadecuado deslinde entre ellos. A diferencia de Bodson-Thomas, Compère no menciona para nada el resto de la obra narrativa de Rodenbach y hace sus afirmaciones basándose únicamente en *Bruges-la-Morte*.

Más recientemente Christian Berg, en la "Lecture" que acompaña a la edición Labor de *Bruges-la-Morte* (4), se refiere a este texto como "un bref récit qui tient le milieu entre le roman psychologique, la nouvelle fantastique et le poème en prose" (5), al mismo tiempo que señala su carácter de prosa lírica, pues Rodenbach fue partidario del sueño de Baudelaire de una "prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux sobresauts de la conscience" (6). No obstante el lirismo de la prosa de Rodenbach, Berg no deja de subrayar su "savoir-faire romanesque", y para esto se apoya en la última novela de

Rodenbach, *Le carillonneur*, que la crítica no ha titubeado en aceptar como novela.

Puede apreciarse con los ejemplos dados de lecturas críticas de *Bruges-la-Morte* que el asunto del género es algo que ha estado presente y provocado discusión. Poema en prosa, novela a secas, obra poética y dramática, novela de poeta, prosa híbrida entre la novela psicológica, la novela corta fantástica y el poema en prosa, prosa lírica: estos son algunos de los términos usados en el debate.

Una característica del texto que ha contribuido a atizar la hoguera de la discusión es su brevedad. La edición Labor tiene 167 páginas, de las cuales sólo 91 corresponden al texto neto. El resto es material anexo: prefacio, análisis, fotografías, contextos, elementos biográficos, bibliografía. Otro tanto se puede decir de la edición de la casa Jacques Antoine: de 116 páginas, sólo 86 corresponden al texto de Rodenbach.

Dado lo breve del texto, cabe preguntarse: ¿es el criterio cuantitativo -la extensión- el que otorga el carácter de novela a un texto en prosa o es un parámetro de índole cualitativa, estructural, lo que interviene en ello? A esto hay que responder que la extensión por sí misma no define a un género, aunque no sea un criterio desechable. Mas bien está subordinado al aspecto estructural del texto, a su lógica narrativa. De lo contrario se caería en la discusión sin fin de si estamos ante una novela corta o ante un cuento largo; o bien, se podría cronometrar el tiempo de lectura y definir así, a priori, el género narrativo. No satisfechos con este tipo de justificaciones, en el presente trabajo apelaremos a otros criterios.

### 2.1.1 La discusión simbolista sobre los géneros literarios

El asunto de cómo clasificar un texto como *Bruges-la-Morte* no puede dilucidarse sin considerar la polémica simbolista sobre los géneros literarios. La ignorancia del entorno teórico-literario en el que surge el trabajo de Rodenbach puede conducir a una errónea aplicación de criterios válidos para otra realidad literaria (realista, naturalista, etc.), pero no para un texto que pretende recoger otro tipo de consignas, en este caso de índole simbolista. Se trata pues, de analizar un determinado texto de acuerdo con los patrones establecidos por el movimiento en el que se inscribe y no desde afuera, con los criterios de otra escuela.

Esta utilización inadecuada de parámetros estéticos es lo que hace Bodson-Thomas cuando juzga la narrativa simbolista de Rodenbach a partir de los criterios de la novela realista, "le véritable roman", según ella. El universo de la novela no es algo estático y único, sino que está sometido al cambio y a nuevas perspectivas. El asunto del género no puede resolverse en abstracto, partiendo de unos criterios establecidos de una vez y para siempre, sino que hay que tomar en cuenta el momento histórico-literario en que surge el texto. Es así que si aplicamos los parámetros de la novela naturalista a un texto simbolista que también se pretende novela, el resultado va a ser obviamente negativo. Lo mismo pasaría si tales criterios se usaran para acercarse a un texto del Nouveau Roman francés. En literatura no hay una "verdadera" manera de escribir novelas o poemas, lo que hay es una realidad literaria cambiante que debe ser aprehendida de acuerdo con las situaciones concretas en que los textos surgen.

Estudiosos de la literatura de fin de siglo, como G. Peylet, y del simbolismo en particular, como J. Paque, coinciden en señalar que este

período histórico-literario está marcado por una crisis de valores (morales, religiosos, filosóficos, etc.) que cuestiona diversas instancias de la vida social. Al respecto, Peylet escribe:

C'est un phénomène complexe, collectif, qui reflète une crise de la civilisation occidentale, à un tournant de son histoire, à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle qui s'annonce déjà comme le siècle de l'industrie et de la technique. Ce phénomène de groupe dépasse ce qui aurait pu être une simple mode, un simple engouement esthétique. Il représente une sorte de nouveau mal de siècle, beaucoup plus grave que le premier, beaucoup plus pessimiste et, malgré les apparences, au moins aussi sincère.(7)

El simbolismo se integra dentro del movimiento de la modernidad iniciado desde antes por el romanticismo y, en algunos aspectos, lo continúa y lo radicaliza. Uno de estos aspectos es el de los géneros literarios, donde el simbolismo no se limita a seguir las directrices románticas de privilegiar la poesía sobre los demás géneros, sino que más bien tiende a borrar las fronteras entre ellos.

La crisis de valores de fines del siglo XIX se traduce para los simbolistas en un rechazo -variable- de la realidad, considerada como monótona, trivial e inestable. Ante esta visión, algunos escritores, incluyendo a Rodenbach, tienden a buscar una especie de compensación en el artificio estético (despojando a la palabra artificio de su carga peyorativa), que les dé la firmeza y la solidez que el mundo no les brinda.

Los simbolistas promueven una crisis de los géneros que se manifiesta en la disolución de límites y estructuras, en una liberación de los aspectos más preceptivos que habían tomado auge con el retroceso del romanticismo y sobre todo, en una crítica de la representación tal como era planteada en el campo novelístico por realistas y naturalistas. Contra éstos, los simbolistas afirman la insuficiencia de una estética de lo ordinario. Opuestos a la sociedad burguesa imperante, rechazan su principal

discurso ideológico, el positivismo, y a los que a su juicio lo representaban en el campo literario: los naturalistas. Su objetivo será atenuar y/o eliminar de la literatura sus aspectos contingentes, al tiempo que se subrayan los más universales.

Lejos de una visión rígida, los simbolistas poseen lo que J. Paque denomina una "concepción proteica del género" (8). En su jerarquía la poesía ocupa la cima. El poeta simbolista desprecia lo real en beneficio de un mundo desconocido, inexplorado, pero cuyo desciframiento es la clave no sólo de su trabajo literario, sino de su propia vida. El poeta es un ser privilegiado al poder expresar, por la "magia del lenguaje", una visión trascendente del universo. Y es privilegiado porque sólo él, por oposición al hombre común, logra captar ese "sentido misterioso de los aspectos de la existencia" de que hablaba Mallarmé. Veremos posteriormente que el personaje central de *Bruges-la-Morte*, Hugues Viane, posee, como el poeta simbolista típico, ese "sentido suplementario", el "sentido de las semejanzas", ese "sentimiento interno de las analogías" del que habla Rodenbach en el capítulo VI del texto.

A partir de la noción de la superioridad de la poesía, los simbolistas se enfrentan a los demás géneros. No es que sólo escriban poesía, es que todo lo que escriben debe tender hacia ella. Su concepción de los géneros no es sólo proteica, sino también poética. El teatro, por ejemplo, será un género privilegiado, pero a condición de que deje su afán "reproductor" de la realidad, de que se "poetice", de que dé la espalda a la acción, a la psicología de caracteres, de que se complazca en la creación de un clima irreal de sueño y leyenda.

### 2.1.2 ¿Existe una novela simbolista?

Mientras que la novela fue el género noble de la literatura naturalista, en el caso del simbolismo es algo así como la pariente pobre, valoración muy en consonancia con la tradición romántica que privilegia a la poesía en la jerarquía estética. La novela, por su carácter más abierto, más receptivo de la realidad cotidiana, tiende a ir en dirección opuesta a ese mundo de misterio al que los simbolistas pretenden acceder, por lo que no es un género confiable. Es demasiado proclive a representar ese mundo real del que el poeta simbolista gusta evadirse.

Ahora bien, hay que reconocer que esta desconfianza hacia la novela obedece no tanto a un rechazo del género por sí mismo, sino por la manera en que éste se manifestaba entonces: la novela naturalista. En la crisis de los valores culturales y artísticos de Fin de siglo (9) impera una actitud vital y estética cuajada de pesimismo y de insatisfacción ante las tendencias racionalistas y positivistas predominantes. Se trata de un descontento existencial, de una tristeza que es producto de un malestar ante la realidad cotidiana y de la aspiración a otra de tipo ideal, armónica, si no necesariamente divina, si de carácter absoluto.

Nada más repulsivo para un poeta con este temperamento que la novela naturalista, con su pretensión de reproducir esa realidad cotidiana y banal, y no la otra, la oculta y misteriosa. En general, la opinión simbolista juzga prescindible aferrarse a lo contingente, desprecia la observación y descripción de lo real.

A una realidad que se concibe como inscrita en un tiempo lineal, corresponde un género que sea también sucesivo, extensivo: es el caso de la novela realista y naturalista. Pero el escritor simbolista no quiere

describir el telón de las apariencias, no desea ser el escriba del escenario y de sus personajes, sino que busca atravesar el telón de esa realidad prescindible con la flecha del símbolo y así acceder a esa otra realidad "más real".

La poesía facilita este acceso, pero también la novela, con la condición de modificar las reglas del juego. Al sistema restringido de reproducción propio de la novela naturalista se opone el sistema analógico de representación propio del simbolismo. En vez de limitar la realidad a una simple reproducción, se la multiplica, como en un juego de espejos, gracias a un sistema de analogías. Se establecen así correspondencias entre elementos sutiles y concretos, ideales y sensibles, con lo que la realidad, lejos de limitarse, de cerrarse, se abre, se bifurca constantemente.

Contra el carácter "omnívoro" de la novela naturalista, capaz de absorber en su sistema literario toda suerte de elementos (geográficos, políticos, sociales, etc.), el proyecto simbolista es selectivo. Escoje sólo unos cuantos elementos de la realidad inmediata y a partir de ellos y sus análogos va elaborando un sistema imaginario que se pretende más real que el mundo palpable.

Los simbolistas no rechazan, pues, el género novelístico-, sino que se dan a la tarea de innovarlo a partir de un programa poético. Puede discutirse entonces sobre lo exitoso o fallido del proyecto narrativo del simbolismo, pero no puede dudarse de su existencia. Y sobre todo, el éxito o el fracaso de dicha empresa deben ser juzgados de acuerdo con sus propios parámetros.

El desacuerdo con la estética naturalista no fue un rasgo exclusivo de los simbolistas. Ya los autores llamados "decadentes" habían comenzado dicho cuestionamiento. A la cabeza de ellos estuvo J.K. Huysmans con su

novela *A rebours*, publicada en 1884. Desde su aparición, este libro resultó desconcertante para muchos críticos que no supieron comprender su carácter renovador, aunque sí suscitó un gran entusiasmo entre jóvenes artistas que vieron en él una especie de "biblia del decadentismo".

Entre los fascinados por la novela de Huysmans estuvo el propio Rodenbach quien, en esos momentos residente en Bélgica, comentó algunas de las novedades venidas de París, entre éstas los *Essais de psychologie contemporaine* (1883), de Paul Bourget, en donde se elogiaba la nueva estética decadente y por supuesto, *A rebours*, novela que fue descrita por Rodenbach como un "himno a la decadencia", como un "himno de los enrolados del arte nuevo"(10).

De hecho podrían establecerse algunos paralelismos entre la novela de Huysmans y *Bruges-la-Morte* de Rodenbach. Pero, para efectos de esta tesis, interesa resaltar sobre todo el agotamiento del proyecto narrativo naturalista y la búsqueda por parte de los nuevos escritores de otra alternativa literaria. Dicha inconformidad se da desde principios de la década de los ochenta. Huysmans, de extracción claramente naturalista (11), sorprenderá al medio al escribir una novela de ruptura con la tradición decimonónica (12). Lo hace desde una perspectiva más decadente que simbolista, con repercusiones en los escritores posteriores que, como Rodenbach, sí comulgan con los principios del simbolismo.

En 1886, dos años después de la aparición de *A rebours*, el escritor Jean Moréas publica en *Le Figaro* "Un Manifeste Littéraire" subtulado "Le Symbolisme", que se convertirá en uno de los primeros documentos teóricos del nuevo movimiento estético. Después de establecer como precursores a Baudelaire, Mallarmé y Verlaine, y de fijar el objetivo de la poesía simbolista ("vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait

pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurait sujette", 13), Moréas da cuenta de la prosa y dedica todo un párrafo a la nueva novela simbolista:

La conception du roman symbolique est polymorphe; tantôt un personnage unique se meut dans des milieux déformés par ses hallucinations propres, son tempérament; en cette déformation gît le seul réel. Des êtres aux geste mécanique, aux silhouettes ombrées, s'agitent autour du personnage unique: ce ne lui sont que prétextes à sensations et à conjectures. Lui-même est un masque tragique ou bouffon, d'une humanité toutefois parfaite bien que rationnelle. Tantôt des foules, superficiellement affectées par l'ensemble des représentations ambiantes, se portent avec des alternatives de heurts et de stagnances vers des actes qui demeurent inachevés. Par moments, des volontés individuelles se manifestent; elles s'attirent, s'agglomèrent, se généralisent pour un but qui, atteint ou manqué, les disperse en leurs éléments primitifs. (...) Ainsi dédaigneux de la méthode pérille du naturalisme -M. Zola, lui, fut sauvé par un merveilleux instinct d'écrivain- le roman symbolique/impressionniste édifiera son oeuvre de déformation subjective, fort de cet axiome: que l'art ne saurait chercher en l'objectif qu'un simple point de départ extrêmement succinct.(14)

Importa señalar en esta cita del manifiesto de Moréas los siguientes aspectos: en el tratamiento que da a la prosa se destaca particularmente un lugar para la novela e incluso se habla de una "concepción de la novela simbólica", caracterizada por el polimorfismo, es decir por la capacidad de adquirir diferentes formas y estructuras. No se trata, pues, de una receta a seguir, sino que existe la posibilidad de una continua variación a nivel formal. De hecho, la novela y la poesía son los géneros más discutidos en dicho manifiesto, lo que pone en evidencia la importancia que se les otorga. No se puede, en consecuencia, hablar de un desdén de los simbolistas hacia la novela y sí de una nueva concepción. Nótese también que el autor usa indistintamente las palabras "symbolique" y "symboliste" que, con el correr del tiempo, adquirirían acepciones relacionadas pero distintas.

Un segundo aspecto por comentar es el trasfondo idealista y esotérico del manifiesto, evidenciado por la importancia atribuida a un personaje único -como en la novela de Huysmans- cuya realidad reside, no en el mundo objetivo, sino en la particular deformación que aquél realice sobre éste: "en cette déformation git le seul réel". Se trata, como el propio Moréas escribe, de una deformación subjetiva. El autor no llega a la negación de lo real, aunque lo reduce apenas a un simple punto de partida que la imaginación creadora se encargará de deformar.

Estas apreciaciones quizás podrían albergar algún eco del idealismo de Schopenhauer, para quien toda representación (no sólo la artística) implica, si no una deformación en sentido estricto, sí una particular apreciación del mundo, en tanto que entre éste y el sujeto cognoscente están siempre las categorías de tiempo, espacio y causalidad. Es así como el sujeto no tiene acceso al mundo en sí sino sólo a una particular representación de él mediada por dichas categorías. En este sentido decir que cada cual tiene su propio mundo no es ningún abuso.

La utilización por parte de Moréas de términos como "representación" y "voluntades individuales" que se manifiestan y que luego se dispersan, refuerza la sospecha de un posible vínculo con el pensamiento de Schopenhauer, muy difundido en Francia a partir de la segunda mitad del siglo XIX, aunque no siempre bien leído.

Entre los libros que contribuyeron a dicha difusión están *La philosophie de Schopenhauer* (1874), de Théodule Ribot; *Le pessimisme au XIX<sup>e</sup> siècle: Leopardi, Schopenhauer, Hartmann* (1878), de Edme-Marie Caro, así como una selección de textos del filósofo alemán traducidos por J. Bourdeau en 1880: *Pensées, maximes et fragments*. Ya en 1877 se había traducido el *Ensayo sobre el libre arbitrio*, y el mismo año del manifiesto

de Moréas se tradujo *El mundo como voluntad y como representación*. Por otra parte, el personaje Des Esseintes de *A rebours*, de Huysmans, es un fiel partidario de las ideas de Schopenhauer, a quien menciona expresamente.

Estos son algunos factores que evidencian la recepción en ciertos medios artísticos e intelectuales de las ideas del pensador alemán. En todo caso, si el vínculo entre Moréas y Schopenhauer es apenas una sospecha fundada, el que existió entre Rodenbach y la obra del alemán es un hecho comprobado: durante su primera estadía en París, Rodenbach siguió los cursos de E.-M. Caro sobre la filosofía schopenhaueriana y en 1882, ya en Bélgica, Rodenbach se dedicó a dar una serie de conferencias sobre el filósofo del pesimismo. Además, en su primera novela, *L'art en exil*, el personaje central, Jean Rembrandt, declara que "Schopenhauer avait raison" cuando trata de justificar -junto con otras referencias- su desencanto ante la realidad mediocre en que se mueve.

Un último punto por destacar de la cita de Moréas es la estrecha vinculación que él establece entre simbolismo e impresionismo, al punto de hablar de una novela "simbólico-impresionista". Algunos críticos consideran estos dos elementos como aspectos diferentes que en ciertos escritores -como Rodenbach- coinciden. Sin embargo, para otros estudiosos -es el caso de Bodson-Thomas- "l'impressionisme semble au contraire absolument lié à l'esthétique des symbolistes; il en présente même, plus que le symbole peut-être, la principale caractéristique" (15). En su argumentación, Bodson-Thomas pone como ejemplo elocuente de esta unificación de las dos tendencias a Mallarmé, quien practica un impresionismo consciente, obtenido por procedimientos de síntesis y de superposiciones, con el objetivo de reconstituir -mediante este entrelazamiento de sensaciones- una complejidad emotiva, al tiempo que utiliza el simbolismo para disolver la noción

ingenua de concebir a la materia sensible como la única realidad.

Con respecto a la imbricación simbolismo/impressionismo en el caso de Rodenbach, la posición de Bodson-Thomas es contundente:

Ce qui frappe surtout, dans sa prose comme dans sa poésie, c'est le procédé impressioniste. Il fuit le terme général englobant l'objet dans son entièreté, autant que le terme précis qui le fixe et le limite, pour se servir de celui qui, l'effleurant, le prenant de biais, suggère plutôt qu'il ne décrit. Il peint par touches successives, laissant au lecteur le soin d'établir lui-même la liaison entre les diverses notations qu'il présente à ses yeux.(16)

Así el impresionismo viene a ser un procedimiento escritural inseparable del simbolismo como sistema teórico. Dicho procedimiento - analizado en extenso por Bodson-Thomas para el caso de Rodenbach- se caracteriza, entre otras cosas, por la superposición de palabras con el fin de acceder a una síntesis, la acumulación de epítetos para producir un determinado tono, la transposición de lo concreto en lo abstracto, las repeticiones frecuentes de ciertas palabras particularmente evocativas, todo con la finalidad de ir creando una atmósfera, de sugerir el personaje, de evocar el objeto.

Así establecida la existencia de un proyecto narrativo simbolista, conviene ahora especificar sus rasgos.

### 2.1.3 Rasgos de la novela simbolista.

Lejos de desechar el género novelístico, los simbolistas se proponen renovarlo a partir de un programa poético. Se trata de modificar las relaciones entre los géneros bajo la tutela de la poesía. J. Paque distingue dos aspectos que coexisten en dicha concepción literaria: por un lado, una visión totalizadora; por el otro, una práctica del fragmento.

La visión totalizadora se vincula con el desprecio de los simbolistas por los géneros como compartimentos separados, a su ideal de una literatura

que más bien los fusione. En esto se puede apreciar la influencia wagneriana de un arte total (la ópera), así como el ideal de Mallarmé de una obra de síntesis que sea la proyección del universo (17).

La práctica del fragmento alude a una estética del detalle, de lo aparentemente inacabado, que se traduce en poemas, viñetas, miniaturas, impresiones, diarios y en el campo propiamente narrativo, en el cuento, en la narración corta, en el capítulo breve. En este sentido, *Bruges-la-Morte* es un ejemplo elocuente de novela de escasa extensión cuya lectura - haciendo una trasposición libre al campo plástico- sería como asistir, no a una exposición de óleos, sino a una de acuarelas.

El primer rasgo sobresaliente que Paque identifica en la narrativa simbolista es la "interiorización": toda la historia se focaliza en un único personaje. No se trata de la inexistencia de otros personajes, sino de que éstos carecen de una consistencia propia, sólo existen en función del primero. La realidad es percibida a través de la conciencia de ese personaje único. Este rasgo de la interiorización ya había sido desarrollado con el *Floressas des Essintes* de A rebours y también en el manifiesto de Moréas.

Si la realidad se reduce prácticamente a una mera representación en la conciencia del personaje ("en cette déformation git le seul réel"), entonces lo real es, si no negado del todo, apenas tomado como pretexto para la imaginación, como trampolín hacia la región de los sueños. De aquí deriva la segunda característica de la narrativa simbolista: su desapego de lo social. En este aspecto es completamente opuesta a la novela naturalista, con su voluntad de desarrollar sus personajes dentro de un contexto social que ejerce un gran determinismo.

En la novela simbolista puede haber una descripción del entorno

social -la ciudad en el caso de Bruges-la-Morte-, pero no hay en ella ninguna pretensión realista, más bien lo que se busca es sugerir el estado anímico del personaje. Dicho de otro modo, el ambiente importa como percepción o proyección del héroe. En términos de Paque: "le lieu n'a plus de définition objective, la durée (...) n'a plus de valeur qu'individuelle" (18).

Dado su énfasis subjetivista, un tercer rasgo de la novela simbolista es la narración en primera persona o bien, en tercera persona usando el discurso indirecto libre, recurso que permite una fluctuación de conciencia entre el narrador y el personaje. Sobre esto Peylet escribe:

Le roman "fin de siècle" est le plus souvent un roman pseudo-autobiographique: il est écrit à la troisième personne, mais nous sentons, derrière le personnage principal ou derrière le narrateur, que l'auteur se confie. met beaucoup de lui-même dans sa création. En écrivant leur roman à la troisième personne et non à la première, ces écrivains obtiennent un effet plus énigmatique et plus piquant que s'il s'agissait d'un simple récit autobiographique. (19)

El cuarto rasgo de la novela simbolista es que muchas veces se da en el personaje central un sentimiento de fracaso, de impotencia, ante ese medio social que se vislumbra lejano y mediocre. Este sentimiento lo empuja entonces a la búsqueda de una quimera, de un sueño, lo que, por su parte, profundiza el abismo que lo separa de la sociedad.

Este alejamiento del personaje frente a su medio refleja en algunos casos la situación personal de muchos de los autores, frustrados por la indiferencia artística de la sociedad burguesa en la que se mueven, entregada al enriquecimiento y al goce material. Se crea así una bohemia marginal, sobre todo en los grandes centros urbanos, opuesta a la sociedad "productiva". En Modernismo -supuestos históricos y culturales-, R. Gutiérrez Girardot menciona, entre las condiciones socioculturales que

favorecieron la aparición de dicho sector social: la desaparición de las formas tradicionales de mecenazgo literario, la estabilización triunfante de la clase media burguesa como clase dominante tanto política como ideológicamente, la democratización de la vida literaria en las ciudades, el advenimiento de la industrialización y el desempleo de los "intelectuales".

Es así que el desapego hacia la realidad social y política de los personajes -y de algunos autores- de las novelas simbolistas no es producto exclusivo de un aristocratismo ideológico o de la neurosis, sino que en gran parte responde a la situación que vivía el artista de la época.

El caso de Rodenbach es interesante porque los personajes de sus novelas se distinguen por su inadaptación al mundo, aunque él en lo personal haya llevado una vida de comodidad y de reconocimiento. Sea Jean Rembrandt, de *L'art en exil*, sea Hugues Viane, de *Bruges-la-Morte*, sea Joris Borluut, de *Le carillonneur*, el lector siempre se encuentra ante personajes que a la larga, romperán definitivamente con esta realidad y se sumergirán en la locura mística, el crimen o el suicidio. Los tres terminan por dar un salto al sueño o a la muerte, elementos al fin hermanos.

Por lo que a Rodenbach respecta, su ubicación sociológica no coincide del todo con el retrato del artista marginal que nos da Gutiérrez Girardot en su libro. A Rodenbach le tocó vivir en una Bélgica a la sazón la segunda potencia económica del mundo. Era un periodo de prosperidad material para el joven reino que, según Marc Quaghebeur:

coincidía con o precedía las realizaciones plásticas de Ensor, de Khnopff y de Van Rysselberghe, las creaciones arquitectónicas de Horta, de Hankar y de Van de Velde, florecencia de una relación muy particular con el mundo. Era en su seno y entre ellas donde pretendía vivir la burguesía radical que proporcionó sus primeros lectores asiduos a estos escritores cuyas obras pueden agruparse bajo la bandera del simbolismo(20)

El perfil sociológico de Rodenbach es comparable al de otros miembros de la generación simbolista en Bélgica. Pertenece a una familia acomodada, lo que le brinda ingresos confortables. Se gradúa de abogado, aunque luego abandona su profesión para dedicarse a las letras. Estudia en el mismo colegio en que lo hicieron Verhaeren, Maeterlinck y Van Leberghe y como éstos, se alejará del catolicismo.

Si desde el punto de vista del bienestar económico Rodenbach no puede quejarse, como escritor tampoco le fue mal en cuanto a reconocimiento, sobre todo después de publicar *Bruges-la-Morte*. No obstante, en casi toda su obra narrativa se respira una atmósfera triste en la que vagan personajes presos de un constante desasimiento de este mundo. Es así como Rodenbach, el hombre, no coincide con el típico artista marginal de fin de siglo aunque, paradójicamente, su creación literaria contribuye de una manera tajante a alimentar esta visión del artista como un ser sin lugar en la sociedad burguesa, de forma tal que la evasión de este mundo no es para él un lujo sino una necesidad.

Un quinto rasgo de la novela simbolista que podría mencionarse es su gusto por otras artes más allá de la literatura, incluidas las artes decorativas. Esto tiene que ver con la preocupación simbolista por fundir no sólo los géneros literarios sino también otros dominios artísticos: la pintura, la escultura, el grabado, etc. De hecho hay una estrecha colaboración entre artistas plásticos y escritores. Sin ir muy lejos, la primera edición en libro de *Bruges-la-Morte* está ilustrada por el pintor Fernand Khnopff, admirador de G. Moreau y de los prerrafaelitas. Este gusto por otras artes tiene como consecuencia que el estilo simbolista a menudo se vuelve muy pictórico, y aquí debe recordarse sus vínculos con el impresionismo. Se trata, pues, de un estilo "pictórico" tanto por los

procedimientos escriturales como por las constantes referencias plásticas.

En el caso de Rodenbach, abundan las menciones a los pintores primitivos flamencos, sobre todo Van Eyck y Memling. Las descripciones de los personajes femeninos hacen pensar en las vírgenes prerrafaelitas. No en balde al estudiar los procedimientos prosódicos y estilísticos de Rodenbach, Bodson-Thomas establece paralelismos de estilo con pintores como E. Carrière, C. Monet y Puvis de Chavanne.

Un último rasgo de la novela simbolista es el carácter marcadamente artificial de su técnica, de su estrategia discursiva. Al mencionar la palabra artificio no se pretende abrir el debate sobre los límites entre el artificio inherente a todo arte y el artificio conscientemente cultivado. Baste decir que el artificio en la novela simbolista va más allá de un simple divertimento de esteta, en tanto que dicha noción sobrepasa los problemas de estilo y retórica para adquirir connotaciones incluso filosóficas.

Para Peylet, "c'est la notion d'artifice qui donne tout son sens à la littérature "fin de siècle". Celle-ci n'est plus un élément extérieur de la création artistique, elle entre au coeur de cette création. Elle est beaucoup plus qu'une simple rhétorique, elle est une raison d'exister"(21). Este estilo "artificial" es inseparable de un sustrato humano y filosófico que cuestiona los valores y las costumbres del Occidente finisecular, en lo que Peylet no duda en denominar "la primera crisis del humanismo", muchas décadas antes del surgimiento del existencialismo sartreano y del "anti-humanismo" de pensadores como L. Althusser o M. Foucault.

La técnica narrativa de los simbolistas, sin importar su orientación, es especialmente artificial no sólo por la manera en que se despliega el discurso, sino también por el alarde que hace el narrador del propio

artificio. No pretende esconderlo o disfrazarlo y crear así ilusiones realistas; al contrario, lo subraya tanto al nivel de la estructura como de los personajes. No llega al rechazo del principio de verosimilitud, pero no se le da la importancia que la tradición realista le había conferido. Esta artificialidad de la novela simbolista se manifiesta, entre otras cosas, en esos rasgos de poema, de cuento, de teatro, de monólogo, hasta de cuadro, que a veces muestra sin el menor rubor.

Los simbolistas logran así una hazaña paradójica con el género narrativo: la novela que, por su propia naturaleza, era el género menos artificial -debido a su estructura más abierta, menos codificada-, llega a ser un género tan artificial como los otros -a los cuales incluso plagia e imita-. La estructura más abierta y maleable se cierra, se vuelve extremadamente rigurosa, calculada en sus detalles y efectos, con una prosa atenta a la musicalidad de la poesía. Dado que el artificio es el único asidero que le queda al escritor "fin-de-siècle" en un universo vacío, hay que llevarlo hasta sus últimas consecuencias.

Esta artificialidad del género, lejos de inmovilizarlo y de reducirlo a una especie de receta literaria -reproche que los simbolistas hacían al naturalismo-, le dio una gran capacidad de experimentación:

Si le symbolisme n'a pas construit un modèle narratif durable, qualifié pour la concurrence avec le naturalisme qu'il dénonce, il fait du champ romanesque un lieu d'expérimentations où s'exprime l'exigence d'une avant-garde dans un genre en voie d'accéder à la suprématie.(22)

Hay que decir que si el modelo narrativo simbolista no perduró, se debió, no a este impulso que lo animaba de artificio y experimentación -que sería retomado en nuestro siglo por los movimientos de vanguardia-, sino más bien a causa del derrumbe de muchos de sus supuestos ideológicos, de corte mágico y metafísico. En un siglo que ahondó el proceso de

secularización. los nuevos artistas no podían arrastrar el trasfondo místico de los simbolistas finiseculares.

Sintetizando, los rasgos de la novela simbolista son la "interiorización", el desapego de lo social, la separación del personaje de su medio, la narración en primera persona o en tercera persona en estilo indirecto libre, la vinculación con otras artes y la artificialidad de la técnica.

## 2.2 Ubicación de Bruges-la-Morte en la obra narrativa de Rodenbach.

A diferencia de su poesía, la narrativa de Rodenbach a veces es vista por la crítica como un campo textual monótono y cerrado. Mientras que la poesía ofrece un marcado cambio desde una fase de formación hasta una de madurez expresiva, los textos narrativos son vistos como una especie de bloque compacto. Es así como en *L'esthétique de Georges Rodenbach*, Bodson-Thomas dice:

Rodenbach (...) débute dans le roman à une époque où ses conceptions esthétiques étaient déjà fixées. Nous n'assisterons donc pas, dans ce domaine, à une période d'évolution et de formation comme pour ses œuvres en vers. (23)

La primera novela de Rodenbach, *L'art en exil*, se publica en 1889, un año después de *Du Silence*, el libro con el que Rodenbach se consolida como poeta, pues ya para entonces ha desarrollado una estética propia, pulido un estilo y enfocado su reflexión poética hacia temas que funcionan como leit-motiv a todo lo largo de su escritura.

En contraposición a los que ven en Rodenbach a un poeta renovador y a un narrador tímido, el estudio comparado de sus principales novelas revela una experimentación formal que va desde *L'art en exil* hasta *Le carillonneur*, publicada un año antes de su muerte. No hay tal conformismo

narrativo. La recurrencia temática oculta el cambio formal, la experimentación de diferentes estructuras narrativas, que abarcan cuentos, "nouvelles" y novelas.

Confrontada con el resto de la obra narrativa, *Bruges-la-Morte* no renueva temas, aunque los distribuye en forma diferente. Dicho texto trabaja con una estructura narrativa no extensiva sin recurrir por ello al cuento, el cual practica la síntesis (al igual que la poesía). En *Bruges-la-Morte* hay un devenir, personajes y eventos que se suceden, por oposición al tranco rápido que caracteriza al cuento -a juicio de escritores como Poe y Cortázar-.

La obra narrativa de Rodenbach se compone básicamente de cinco novelas: *L'art en exil* (1899), *Bruges-la-Morte* (1892), *La vocation* (1895), *Le carillonneur* (1897) y *L'arbre* (1898). Está también un libro de "nouvelles", *Musée de Béguines*, formado por nueve narraciones, cada una precedida por una "nature-morte": texto descriptivo y poético sobre un objeto del universo monacal: cirios, flores, campanas, cánticos... Hay que agregar también un libro de cuentos publicado póstumamente (1901): *Rouet de brumes*.

Este recuento permite comprobar que Rodenbach experimentó distintos registros en su empresa narrativa: el cuento, la narración larga, la novela. Puede abarcar desde un texto de 10 páginas como "Noces mystiques" (*Musée de Béguines*), hasta una novela de 325 páginas como *Le Carillonneur*. La breve extensión de *Bruges-la-Morte* no indica una incapacidad del autor para desarrollar una historia larga, sino que obedece a una necesidad estructural, dado su proyecto simbolista. Aquí se impone un deslinde: aunque todas las novelas de Rodenbach pueden ser calificadas de simbolistas por su temática, por sus procedimientos estilísticos y por sus atmósferas,

sólo *Bruges-la-Morte* lo es además por su disposición estructural. Las otras novelas están más cerca de la estrategia narrativa tradicional en cuanto a la manera de contar, de combinar historias primarias y secundarias, de alternar personajes, de incursionar en el registro histórico. *Bruges-la-Morte* es simbolista no sólo por los temas sino también por su disposición textual.

De las cinco novelas mencionadas, las cuatro primeras, publicadas en vida del escritor, constituyen lo esencial para entender su universo narrativo. La quinta novela es la versión "exotista" de lo ya planteado (tiene por escenario una isla de Zelanda).

#### 2.2.1 Recurrencias temáticas en la narrativa de Rodenbach.

Si bien es cierto que cuando Rodenbach publica su primera novela ya se encuentra en posesión de una madurez poética, esto no significa que su labor narrativa carezca de espíritu de innovación y de aventura. Ciertamente, los núcleos temáticos ya están definidos, pero un proyecto narrativo no se define sólo a base de temas e imágenes, de símbolos recurrentes, sino también de diferentes estrategias discursivas, de distintos modos de acomodar los mismos elementos y en el caso de la novela, del tratamiento que se dé a los personajes.

Bodson-Thomas encuentra cuatro grandes temas en la obra total de Rodenbach, es decir, tanto poética como narrativa. El primero de ellos es el de Flandes y las ciudades muertas. El tema flamenco es una manera para el autor de reconstituir mediante el arte el país del que estaba separado - por la lengua y por la distancia-, de reedificar la patria lejana, la "province dans le coeur", con el corolario inevitable de la nostalgia y la idealización. Si bien es cierto que Rodenbach traslada al papel la veta

mística y silenciosa de Flandes -a la Memling o a la Vander-Weyden- no sólo este aspecto es flamenco: está también la contraparte entusiasta que se manifiesta en la vitalidad de las ciudades de Verhaeren o en la pintura de Rubens, carnosa y sensual.

Es así como la visión flamenca de Rodenbach es parcial o, mejor, selectiva. Adopta de Brujas o de Gante los aspectos acordes con su propio temperamento melancólico. Históricamente, la visión de Flandes como una región de ciudades muertas es incompatible con la realidad de una bulliciosa y próspera Bélgica. Esto, desde luego, no es ningún demérito de la obra de Rodenbach, pues la historia no está contemplada en su proyecto narrativo, aunque tampoco desechada. Es tan sólo un registro que interviene en la medida en que refuerce la carga simbólica de la narración.

En la estética finisecular, un rasgo generalizado fue la vinculación entre belleza e inutilidad. El motivo de la ciudad muerta reúne estos dos elementos y quizás esto explique su insistente presencia en la literatura de la época, más allá del caso específico de Rodenbach.

Hans Hinterhäuser, en su libro *Fin de siglo -figuras y mitos-*, muestra cómo en dicho motivo se manifiestan dos rasgos fundamentales de la época: una conciencia de decadencia (nostalgia por un pasado que se supone mejor en aspectos culturales, por oposición a un presente fariseo y mercantilista) y una fascinación ejercida por la idea de la muerte. Ambos rasgos están en Rodenbach, el primero, matizado por un misticismo sensual; el segundo, como telón de fondo de todas sus novelas.

Hinterhäuser agrega un tercer rasgo interpretativo: la posibilidad de que tal fervor por las ciudades muertas no sea sino el desahogo, mediante fantasías, del odio impotente de los artistas de Fin de siglo hacia una "nueva era" que escapaba a sus dominios. Es probable. Quizás no

necesariamente odio del artista por el mundo moderno, pero sí un rechazo moral y estético a una sociedad insensible a los "valores del espíritu".

Este rasgo de la oposición entre el artista y su sociedad -estudiado con atención por Gutiérrez Girardot- está presente en Rodenbach tanto en *L'Art en exil* como en *Le Carillonneur*, la primera y la última novelas. Constituye lo esencial de la trama de una y en la otra es uno de los asuntos de fondo, motivo de discusión entre los personajes artistas: Joris, Bartholomeus y, a su manera, Van Hulle. Este rasgo sociológico del conflicto artista/sociedad burguesa está en Rodenbach, pero visto no desde la perspectiva restringida de un desacuerdo social, político o económico, sino de un abismo apenas franqueable por el lenguaje entre el sujeto y la realidad, entre el yo y lo otro, muy en consonancia con el idealismo pesimista de Schopenhauer. El enfoque de Rodenbach no es tanto sociológico como místico.

El conflicto artista/sociedad supera los aspectos más obvios de desempleo, mala paga o insensibilidad estética, para convertirse en asunto ontológico: el artista es radicalmente diferente de la masa por poseer un "sentido suplementario" que lo vuelve sensible a cosas que escapan al grueso de la gente. Estas impresiones serán materia prima de la creación artística. De hecho, el poeta llega a ser un canal entre esa otra realidad a la que él tiene acceso y este mundo de simples mortales, ciegos y sordos ante las voces ocultas. De alguna forma, el poeta es investido de una función sacerdotal.

Los personajes de las cuatro novelas principales de Rodenbach (Hans, Hugues, Jean, Joris) no logran alcanzar el "Ideal", sea artístico o religioso, dos lados de una misma moneda, según se desprende de las opiniones de algunos personajes. Dicho ideal es incompatible con la

realidad y entonces, al darse cuenta que su acceso no es posible, el personaje se abandona a la languidez y al desencanto, apenas como preámbulo de la muerte.

Aquí conviene recordar que otras ciudades muertas puestas de moda en el Fin de siglo fueron, además de Brujas, Venecia y Toledo. Ya el Renacimiento había abierto las puertas a la contemplación de las ruinas de la Antigüedad, con su consiguiente nostalgia. La evocación de ciudades históricas en ruinas tiene ilustres antecedentes en la obra del poeta Joachim Du Bellay ante Roma. A fines del siglo XVIII surge la pintura de ruinas de Hubert Robert, las meditaciones de Volney ante los restos de Palmira, los trabajos de Piranesi. En el siglo XIX el motivo de la ciudad muerta sigue alimentando la imaginación romántica. El poeta prerrafaelita Dante Gabriel Rossetti escribe el poema *The Burden of Niniveh*, estimulado por las excavaciones arqueológicas del siglo; D'Annunzio escribe su drama *La città morta* en 1898. Pero ningún escritor logró lo que Rodenbach: dar existencia literaria a una ciudad "muerta", Brujas, antaño gloriosa, dotándola de una carga simbólica que sobrepasa los elementos históricos y estéticos.

Brujas, de referente geográfico, pasó a ser un referente mítico:

Rodenbach desató con su "Brujas muerta" una moda literaria de gran extensión en torno a Brujas y otras ciudades muertas: en primer lugar, en la propia Bélgica, donde el naturalista Camille Lemonnier, antes violento enemigo de la Brujas decadente, se convierte en su devoto admirador al final de su carrera (*La chanson du carillon*, 1912) mientras, casi al mismo tiempo, hace su debut el joven Franz Hellens con una obra titulada *En ville morte*. Inevitablemente esta moda se fue manifestando también en toda una serie de fenómenos tardíos, por ejemplo, en un poema de Stefan Zweig titulado *Brujas*, o en una narración del inglés Ernest Dowson, autor de finales de la época victoriana, o en el sorprendente hecho de que Fogazzaro sitúe precisamente en Brujas el comienzo de su novela *Il Santo*. (24)

Hinterhäuser hace notar que la oscilación de la ciudad muerta entre motivo literario y mito corresponde a la propia realidad literaria, pues en los mejores ejemplos -Bruges-la-Morte a la cabeza- la valoración estética se mezcla con una vaga inquietud religiosa que encamina tales casos hacia el lado del mito: es entonces cuando la carga simbólica de la ciudad muerta se aproxima a las antiguas sagas de los infiernos y de viajes al averno.

Quizás esta aproximación de la ciudad muerta al viaje a los infiernos no sea tan evidente en Bruges-la-Morte, en donde el narrador subrayó otros aspectos míticos, pero para nada está ausente en la imaginación de Rodenbach y en este sentido, un ejemplo elocuente se encuentra en *Le Carillonneur*, donde el ascenso del carillonero a lo alto de la torre es el reflejo invertido del descenso al abismo. Notemos lo que le ocurre a Borluut al subir la escalera en espiral de la torre:

...à cause de cet enfoncement dans d'opagues ténèbres un quiproquo de sensations naissait: Borluut ne sut plus dans quel sens il marchait, si c'était en avant ou à reculons, s'il montait ou s'il descendait. En vain, ne se voyant pas, il cherchait à préciser la direction de ses pas. Il lui sembla plutôt qu'il descendait, qu'il cheminait au long d'un escalier souterrain, dans une mine profonde, très loin du jour, parmi des paysages immobiles de houille, et qu'il allait aboutir à une eau...(25)

El hecho de que la escalera de la torre sea en espiral es un elemento significativo en la medida en que existe un vínculo ya estudiado por L. Keller entre el tema de la espiral y el acceso al reino de la muerte. En su estudio sobre Piranesi y el mito de las escaleras en espiral, Keller rastrea dicho motivo en autores como Virgilio en *La Eneida* y Dante en *La Divina Comedia*.

A lo largo de *Le Carillonneur* el narrador hace una equiparación entre el arriba y el abajo, que queda sintetizada en la siguiente afirmación: "On parle souvent de l'attrance du gouffre. Il y a aussi le gouffre d'en haut" (26).

A juzgar por el final del pasaje transcrito podría parecer extraño adscribir el elemento agua a un lugar infernal, pero en cierto tipo de imaginación poética esto no es raro. De hecho, el motivo de la ciudad muerta es acuático por excelencia en la medida en que la ciudad entre aguas -Brujas o Venecia- es a su manera una ciudad sumergida, si no en el agua, sí en su doble, en el silencio. Sobre esto Bachelard ha subrayado la ligazón entre el agua y la imaginación rodenbachiana:

Al estar tan fuertemente ligadas al agua todas las interminables ensoñaciones del destino funesto, de la muerte, del suicidio, no hay que asombrarse de que el agua sea para tantas almas el elemento melancólico por excelencia. Más exactamente, empleando una expresión de Huysmans, el agua es el elemento melancolizante. El agua melancolizante rige obras íntegras, como las de Rodenbach o Poe. (27)

En lo anterior hay un empleo del motivo de la ciudad muerta al servicio de metáforas psicológicas. La ciudad acuática está relacionada con lo inconsciente, cuya voz es escuchada ocasionalmente por el poeta bajo la metáfora del tañido de la campana.

Hinterhäuser menciona la opinión del estudioso Werner Vortriede sobre la idea de Rodenbach del acuario como mundo de los infiernos y luego subraya una comparación que el propio Rodenbach establece, de modo explícito e inequívoco, de un mundo de agua con los infiernos en su poema "Aquarium mental":

Se diría que vemos un despliegue de limbos,  
 Como si estos peces, estas hierbas y piedras  
 No fuesen otra cosa que almas prisioneras  
 Que en cárcel de cristal esperan su perdón;  
 Almas purificándose de una parcial condena  
 En este estanque opaco, exilio de su suerte,  
 Que no siendo ya vida no llega a ser la muerte. (28)

Un segundo gran tema que Bodson-Thomas señala en la obra de Rodenbach y que está íntimamente relacionado con el anterior, es el de la muerte. Ya vimos cómo Hinterhäuser lo encuentra en el núcleo mismo del motivo de la

ciudad muerta y cómo Bachelard lo asocia a la "imaginación acuática". Al respecto es importante señalar que la muerte en Rodenbach no es vista por oposición a la vida, sino que aquélla es el telón de fondo en que ésta surge como excepción. El universo es el reino de la muerte en el que hay islas de vida. No es raro entonces que en *Bruges-la-Morte* se diga: "De quoi parler, sinon de ce qui est là partout dans l'atmosphère: la mort inévitable" (29).

Es así como la valoración común de vida y muerte es invertida por Rodenbach: la muerte es el elemento positivo -en el sentido de permanente, de más generalizado-, mientras que la vida es lo negativo -lo excepcional, lo transitorio-. Se trata de una inversión similar a la hecha por Schopenhauer con la pareja dolor/placer, en donde el primer miembro, visto tradicionalmente como lo negativo, adquiere una preeminencia total: el dolor es la esencia del mundo, un resultado de su interior constitución. Algo parecido podría haber dicho Rodenbach de la muerte. Así como Schopenhauer escribió que sin la muerte no habría filosofía, Rodenbach bien podría haber dicho que sin la muerte no habría literatura.

Ahora bien, la fascinación de la muerte en el autor belga no se limita a una comprensión intelectual o a un razonamiento -como en el caso del filósofo alemán-. Rodenbach agrega una sensibilidad estética que encuentra en la muerte o en su posibilidad un elemento propicio para la creación, como lo expresa en un verso de *Les vies encloses*: "Quel charme amer ont les choses qui vont finir!"

El tercer gran tema de Rodenbach se refiere a la vida de las cosas. Tanto en sus poemas como en sus narraciones, los objetos no están caracterizados por la inercia, sino que hay en ellos una fuerza misteriosa que los anima, símbolo de potencias ocultas y decisivas. Esta extraña

vitalidad pasa inadvertida para el hombre común pero no para el artista. No se trata de ver las cosas, sino "l'âme des choses". Esta potencialidad oculta de las cosas es la que hace posible que en algunas ocasiones, ellas asuman un papel actancial, como es el caso de la ciudad en *Bruges-la-Morte*.

Es importante señalar que este rasgo no se explica por un simple animismo, tan generalizado en cierta sensibilidad Fin de siglo, puesto que esta vida misteriosa de las cosas no se limita a ser un reflejo de la vida humana, sino que ella misma puede imponerse a los hombres; ya sea suavemente -como en un convento de beguinas(30)-, ya por la violencia, como sucede en *Bruges-la-Morte*.

Se ha usado aquí el término de vida silenciosa por respetar la expresión de Rodenbach, pero hay que tener en cuenta que esta "vida" oculta se asocia a elementos que tienen muy poco de vitales: el silencio, la quietud. En este sentido, no se opone al rasgo visto anteriormente de la muerte como valor absoluto. Las cosas nunca "quieren" movimiento, cambio, ruido. "Desean" perseverar en un estado que es producto del pasado.

Ellas son el medio por el que se manifiestan fuerzas misteriosas, que pueden ser Dios, el destino, el azar...; en todo caso se trata de una potencia que trasciende la voluntad humana y que a la larga, la determina. Así, en *Le Carillonneur*, Joris parece recibir "l'ordre des choses" en el momento en que decide suicidarse. En *Musée de Béguines*, una religiosa dice: "C'est Dieu qui nous avertit. Il faut savoir entendre, il faut savoir comprendre Dieu (...) Mais il se sert des choses. Les choses sont employées par lui. Elles sont ses complices, ses servants, et c'est en son nom qu'elles nous parlent" (31). Si se tiene en cuenta este aspecto de la vida de las cosas entonces se comprende mejor el siguiente extracto de *Bruges-la-Morte*:

Elle (Jane) avait porté la main, elle, sur la chevelure vindicative, cette chevelure qui, d'emblée -pour ceux dont l'âme est pure et communie avec le Mystère- laissait entendre que, à la minute où elle serait profanée, elle-même deviendrait l'instrument de mort. (32)

Es así como Joris y las beguinas saben escuchar la voz de las cosas, mientras que Jane, sorda e insensible, perece bajo la fuerza de la cabellera. Ahora se entiende mejor el epíteto aplicado por el narrador: "vindicative". Pero poder escuchar la voz de las cosas no garantiza nada contra la muerte. Como en el caso de Joris, a veces su sonido es la muerte misma.

Finalmente, así como el tema de la muerte estaba estrechamente ligado al de la ciudad muerta, de igual forma el cuarto gran tema señalado por Bodson-Thomas, el silencio, está en estrecha relación con el de la vida de las cosas.

Para escuchar la voz de las cosas es necesario el silencio. Todavía más, el silencio mismo puede ser esa voz. Porque en Rodenbach el silencio no se limita a ser ausencia de ruido. El autor realiza una inversión similar a la operada en la pareja muerte/vida, de manera tal que el silencio adquiere un valor positivo. Esta valoración lleva a Rodenbach a dotarlo de un poder de comunicación mayor que el de la palabra, no sólo en las relaciones entre los hombres, sino también entre el hombre y esa realidad absoluta y desconocida que tanto el artista como el místico intuyen.

El silencio ya no es una ausencia, es el medio en que se manifiesta el alma de las cosas. Es un contenido al mismo tiempo que un continente. Como una segunda atmósfera, puede variar según los lugares, dependiendo de las cosas y las personas ahí presentes. Esto permite a Rodenbach utilizar, sobre todo en su poesía, sinestesias que otorgan colores y texturas al

silencio.

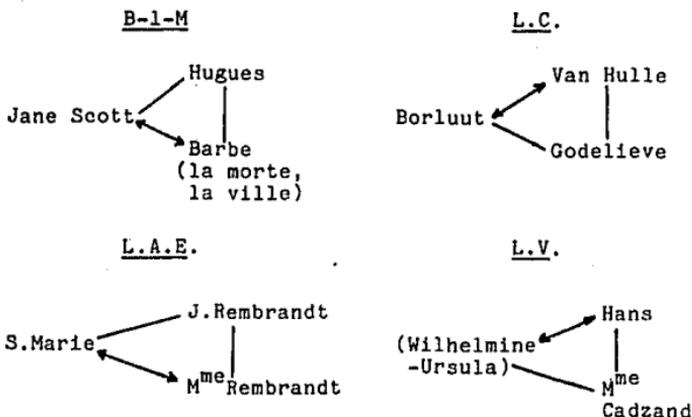
Una consecuencia importante del carácter vital de las cosas es que a la hora de establecer correspondencias simbólicas, el poeta no atribuye significados a éstas, sino que más bien intenta encontrarlos, descubrirlos en ellas. Dada su particular naturaleza, el objeto genera su propio significado, no se le atribuye desde el exterior. Así, el símbolo, más que emblematizar o ilustrar, permite la evocación indirecta de una realidad invisible.

### 2.2.2 Recurrencias estructurales en la narrativa de Rodenbach.

Así como hay ciertos temas que se repiten a lo largo de la obra de nuestro autor, las relaciones entre personajes en la producción narrativa ofrecen igualmente esquemas recurrentes a nivel de intriga. Se trata de elementos más o menos variables en estructuras similares. Veamos algunos ejemplos

La primera configuración está constituida por una pareja de personajes adultos ligados por el parentesco (madre/hijo, padre/hija) que sostienen una relación inicial de carácter armónico, en la que palpita una pulsión incestuosa. Dicha relación, que quiere ser perpetuada por parte del padre o de la madre, de pronto se ve expuesta a la intervención de un tercer personaje que viene a romper el idilio. Siempre uno de los dos miembros de la pareja inicial está marcado por el luto (viudo o viuda), de tal manera que se empeña en recuperar un pasado por la sumisión del otro. De una estructura binaria se pasa a otra triangular que introduce el conflicto y la inestabilidad.

El conjunto de triángulos narrativos es el siguiente:



En el triángulo de Bruges-la-Morte, aunque Barbe no sea la madre de Hugues, representa el elemento maternal: es la vieja y devota sirvienta de origen flamenco. Pertenece al mismo campo semántico que la esposa muerta y la ciudad. Jane Scott, la doble degradada, es el elemento perturbador.

En el triángulo de L'art en exil no hay un especial conflicto entre la madre y la nuera, pero esta última sí está cargada de conflicto (remordimientos por haber abandonado el estado religioso, miedo a la sexualidad, insensibilidad estética), lo que se refleja en su relación con Jean.

El triángulo de La Vocation es más matizado pues Wilhelmine primero, y Ursula después, en realidad no están en conflicto con la madre -más bien ellas y sus coqueteos son promovidos por Mme. Cadzand para desviar al hijo de su vocación religiosa-, sino con el hijo, pues representan la tentación. En determinado momento de la trama, Mme. Cadzand se da cuenta que su rivalidad no es con las mujeres sino con la Mujer, es decir, la Vierge, la

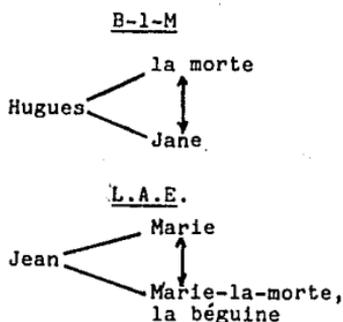
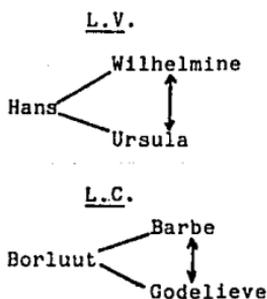
Virgen María, la vocación religiosa.

Finalmente el triángulo de *Le Carillonneur* tiene la particularidad de que la pareja inicial es padre/hija y no madre/hijo, como en las tres novelas anteriores, aunque se da el mismo funcionamiento: la presencia de Joris implicará conflicto y resquemor de parte del viudo Van Hulle, quien teme que la elegida de Joris sea Godelieve, su hija predilecta, y no la otra, Barbe.

Otro aspecto de esta recurrente triangulización de relaciones en Rodenbach es que el enamoramiento es concebido como una relación de complemento narcisista, donde un amante completa al otro. Para ilustrarlo, el narrador acude a los tópicos del espejo o de las almas gemelas - sexualmente diferentes-.

Una segunda recurrencia estructural está conformada por un personaje masculino enfrentado a dos femeninos opuestos entre sí. Dicho personaje siempre realiza una elección equivocada, lo que acentúa el conflicto.

Los triángulos son los siguientes:



Los triángulos anteriores pueden dividirse en dos grupos: el primero, conformado por los de *La Vocation* y *Le Carillonneur*, en donde hay un

conflicto entre dos personajes femeninos coexistentes y con características no sólo muy definidas sino opuestas: Wilhelmine y Barbe representan la mujer sensual y se las asocia con España, sus atributos son la cabellera oscura y el color encendido de sus labios: por oposición, Ursula y Godelieve encarnan la mujer mística, se las asocia con Flandes y sus cabelleras son rubias y sus ojos azules.

Es de subrayarse que en estas cadenas de asociaciones se mezclan elementos provenientes de distintos registros. Así, un elemento histórico como la presencia española en Brujas es retomado en tanto que refuerza otros de tipo simbólico, pues la gran oposición a la que quiere llegar el narrador es la que hay entre la realidad y el sueño, entre el mundo concreto y el ideal.

El segundo grupo de triángulos, el de *Bruges-la-Morte* y *L'art en exil*, maneja una más sutil oposición de personajes femeninos, toda vez que no se trata de mujeres distintas, sino de una misma mujer desdoblada en el tiempo. En *Bruges-la Morte*, aunque Jane Scott y la muerta sean personajes distintos, están unificadas por su semejanza física. La trama sólo puede desarrollarse bajo este principio. En *L'Art en exil*, parte del conflicto se da por la añoranza de Marie, la esposa presente, por Marie, la beguina del pasado.

Otra recurrencia en la organización de los personajes se refiere al uso de un personaje masculino artista que permite el debate estético con el personaje central, también artista o con una gran sensibilidad estética hacia las cosas y los lugares. Por su carácter más intelectual que narrativo, este tipo de secuencias frenan un poco la acción, por lo que no convienen a novelas cortas en donde lo que importa es la concentración de elementos y no su dispersión, como lo permite una novela larga.

No en balde este otro personaje artista aparece en las dos novelas de mayor extensión, *L'Art en exil* y *Le Carillonneur*, las que por su concepción están más cerca, paradójicamente, de la novela tipo realista. En ambas la ciudad no es sólo un lugar imaginario, mítico, sino también un lugar histórico, con conflictos sociales y políticos.

En el mundo narrativo de Rodenbach no hay mujeres artistas. La mujer es objeto de contemplación y de inspiración para los hombres sensibles, pero ella misma nunca es sujeto de la creación.

En *L'Art en exil* el personaje artista que dialoga con Jean es un músico, Walburg, que sueña con componer una sinfonia sutil, opuesta a los cantos patrióticos de sus conciudadanos. Este personaje permite a Rodenbach mostrar la situación marginal del "artista inspirado", opuesto a la sociedad burguesa en que se mueve. Como tantos otros artistas de su medio, Walburg verá frustrados sus ideales artísticos ante la insensibilidad social, por lo que termina alcoholizado.

En *Le Carillonneur* Bartholomeus es el pintor amigo de Joris, sacerdote de un culto místico del arte:

Le principal pour le contentement intérieur est d'être en état de grâce. Il y a aussi l'état de grâce artistique. Car l'art n'est qu'une sorte de religion. Il faut l'aimer pour lui-même, pour l'ivresse et les consolations qu'il donne, parce que c'est le plus noble moyen d'oublier la vie et de vaincre la mort. (33)

Bartholomeus también experimenta la incomprensión de sus conciudadanos aunque a diferencia de Walburg, el músico de *L'Art en exil*, su arte acabará por ser aceptado.

Las recurrencias estructurales en Rodenbach no se dan sólo en la organización de los personajes (con vínculos similares entre sí) sino también en el orden de la trama, en la secuencia, en la disposición de las

situaciones. Puede decirse que en las novelas del autor belga los personajes centrales sufren una especie de proceso iniciático que culmina, no en una plenitud, sino en un vacío, aunque en verdad ni uno ni otro término son completamente excluyentes.

En dicho proceso pueden distinguirse fases que siempre desembocan en un desencanto total del mundo exterior: el suicidio en *Le Carillonneur*., el crimen en *Bruges-la-Morte*, la locura mística en *L'Art en exil* o la frustración por nunca alcanzar el ideal y su consecuente alejamiento del mundo, como en *La Vocation*.

En todas las novelas es posible separar tres grandes momentos: uno inicial de relativa armonía, en donde el personaje central posee ciertos intereses mundanos (el amor, la devoción a la ciudad, el arte); viene luego una fase intermedia marcada por los obstáculos crecientes a la realización del ideal. Aquí el mundo exterior entra en conflicto con el mundo íntimo del personaje, generalmente por la irrupción del deseo sexual, que relega momentáneamente a un segundo plano su meta idealista. La tercera fase es la de la caída propiamente dicha, cuando el personaje cobra conciencia de la traición del ideal, de lo efímero y engañoso de su elección, con lo que se precipita en la destrucción o en el aislamiento. Se da, pues, un desasimiento progresivo de lo real sin acceder nunca al ideal.

El carácter pesimista de esta progresión narrativa es evidente. En el mejor de los casos, si en vida se ha guardado fidelidad al ideal, quizá en los momentos previos a la muerte se acceda a él, como sucede con Van Hulle en *Le Carillonneur*. Pero esto nunca ocurre con los personajes centrales, que siempre arrastran las marcas del fracaso y el desencanto. Es así que la marginalidad del héroe rodenbachiano es intrínseca a su propia condición de visionario de una realidad ideal que siempre permanecerá ajena a él, y no

depende tanto de su ubicación precaria en la sociedad, como señalaría un enfoque más sociológico.

Un segundo ejemplo de recurrencia estructural relativa a la secuencia de la trama es la manera en que Rodenbach inicia y concluye sus novelas. En ellas la acción comienza y acaba en un mismo lugar y con el mismo personaje, lo que conforma una estructura cerrada en lo que se refiere a la espacialidad, pero decreciente en cuanto a la carga vital del personaje, que va de más a menos.

Así, en *L'Art en exil* la acción se inicia en la habitación de Jean, donde se encuentra en compañía de su madre. Acaba en la misma habitación con Jean aislado del mundo, tocando el órgano.

En *Bruges-la-Morte* la historia comienza con Hugues en casa, acompañado por Barbe. La acción acaba en la misma casa, en el salón de las reliquias, con Hugues solo y desquiciado por el crimen de Jane.

En *La Vocation* la estructura de la novela incluye un prólogo y un epílogo, con el mismo contenido: las caminatas silenciosas de Hans y su madre por las calles de Brujas.

Finalmente en *Le Carillonneur*, tanto el inicio como el final de la novela están marcados por la torre donde Joris se consagrará primero como carilloneo y donde luego se suicidará. Al final del primer capítulo, cuando Joris ya ha sido declarado vencedor por el pueblo en el concurso para elegir al nuevo carilloneo, se le entrega la llave del campanario. Entonces el personaje tiene la impresión de tener la llave de su tumba. Al final del penúltimo capítulo, cuando Joris está decidido a morir, acude el recuerdo de la llave. En esta novela se aprecia mejor la disminución de la carga vital del personaje a lo largo del texto, pues al inicio, aunque Joris está solo en la torre, afuera lo aclama la multitud. Al final acabará

por colgarse en el campanario, sin que la gente -que ha atacado previamente su casa- se percate de su suicidio.

Se han señalado algunas recurrencias temáticas y estructurales en la obra narrativa de Rodenbach. A ellas podrían agregarse algunos objetos que se repiten en sus novelas, como por ejemplo: el órgano (*L'Art en exil*, *Le Carillonneur*), el papel simbólico de los cabellos (*Bruges-la-Morte*, *La Vocation*), los elementos que conforman el escenario de Brujas (torres, canales, muelles, campanas, etc.). Hay más factores que se repiten: el gusto de los personajes por los crepúsculos, el uso de los presagios, las referencias artísticas (Memling, Van Eyck, la ópera *Robert le diable*, etc.).

Aunque algunos de dichos elementos y temas son de uso generalizado entre otros simbolistas (el agua, el espejo, la bruma, el crepúsculo, etc.), en Rodenbach se combinan de tal forma que brindan a su obra una gran unidad, al grado de generar en el lector una sensación de *déjà vu*, que en este caso es más bien *déjà lu*.

### 2.3 Elementos narrativos de *Bruges-la-Morte*

Más allá de la discusión de críticos y lectores sobre si *Bruges-la-Morte* es o no una novela, hay un elemento objetivo que no se puede eludir: la palabra "novela" que acompaña al título en su primera edición de 1892. Dicho rasgo es significativo dado que condiciona la percepción del lector al acercarse al libro y también porque constituye una clave sobre las intenciones del autor.

Un segundo aspecto a considerar es la corta introducción que antecede al texto estrictamente narrativo. Está formada por cinco párrafos, de donde

se desprende la dimensión narrativa a la que aspira el autor. En el primer párrafo nos habla de un "estudio pasional" y en el último utiliza el término "texto", ambas expresiones totalmente compatibles con una estructura narrativa. Entre ellas, el autor habla de una acción ("la Ville orientant une action"), de evento (paysages urbains "liés à l'événement même du livre") y de peripecias ("ces décors de Bruges collaborent aux péripéties"). Estos tres términos -acción, evento y peripecia- pertenecen de suyo al ámbito de lo narrativo.

Si a lo anterior se añade la manera en que el texto comienza, entonces no caben dudas sobre su carácter narrativo. Después de un primer párrafo descriptivo de tres líneas, el segundo comienza así: "Hugues Viane se disposa à sortir...", para continuar con una enumeración de hábitos y características del personaje. Es decir, el texto parte de un personaje con nombre, con rasgos definidos, ubicado espacialmente y a punto de iniciar una acción: salir de su casa para su paseo habitual.

En este primer capítulo una analepsis informa sobre la historia del héroe, lo que detiene momentáneamente la acción inminente, es decir, la caminata. Una vez que el lector tiene los antecedentes del personaje y las condiciones en que vive, comienza la narración en un movimiento progresivo hasta su conclusión mezclando, en dicho trayecto, el estilo indirecto libre con diálogos. Como puede observarse, todos estos procedimientos técnicos pertenecen sin ninguna duda al campo narrativo y en especial, a la novela.

El uso del estilo indirecto libre permite la convivencia de personaje y narrador. A la vez, la prosa recibe un tratamiento poético -la llamada prosa lírica-, por lo que se requiere la participación emocional e imaginativa del lector. Sin embargo, estos rasgos líricos de la prosa de Rodenbach no deben permitir el olvido de la estructura eminentemente

narrativa en la que ellos se inscriben.

De acuerdo con narratólogos modernos como T. Todorov, R. Barthes y C. Brémond, un relato debe responder a una dinámica, mínima si se quiere, que puede ser resumida, que describa un movimiento desde una situación inicial a otra final, generado por la irrupción de una fuerza que rompe el estado de cosas del principio. *Bruges-la-Morte* cumple con esta condición ya que su historia puede resumirse e incluye un factor de ruptura que crea la dinámica narrativa.

### 2.3.1 Resumen...

Después de enviudar, Hugues Viane se instala en Brujas para dedicarse a la evocación de su esposa. A su mujer muerta debe corresponder una ciudad muerta. El es un hombre que no necesita trabajar para vivir, por lo que puede dedicar todo su tiempo a la ensoñación, a la lectura, a las caminatas, al culto privado de la difunta que practica en un salón de su casa. De ella conserva objetos como ropa, fotografías y sobre todo, su cabellera que guarda como una reliquia en un estuche de vidrio.

Hugues vive acompañado por su vieja sirvienta flamenca, Barbe, cuya aspiración es ahorrar lo suficiente para retirarse a un convento de beguinas. El viudo acostumbra pasear a la hora del crepúsculo. Busca en las aguas de los canales reflejos del rostro de la muerta; el sonido de las campanas le hace recordar la voz de su amada.

Una tarde, durante su paseo habitual, Hugues encuentra a una mujer idéntica a la difunta. La sigue pero le pierde el rastro. Una semana después vuelve a verla, de nuevo la sigue hasta un teatro, donde descubre que es una bailarina. Ella interpreta el papel de una de las monjas condenadas en la ópera *Robert le diable*. Su nombre es Jane Scott, vive en

Lille, Francia, y viaja a Brujas para sus presentaciones.

Totalmente hechizado por su parecido físico, Hugues hará de Jane su amante y le instalará una casa en Brujas. Los chismes y rumores de una ciudad católica y provinciana no tardarán en hacerse sentir. La vida de Hugues se transforma paulatinamente.

Barbe no es insensible a dicho cambio pero ignora sus causas. En una de sus visitas al convento, la Hermana Rosalie la pone al tanto sobre la situación de su patrón. Barbe decide continuar con él mientras no la haga cómplice de su "pecado" llevando a la amante a la casa.

Mientras tanto Hugues, deseoso de reforzar al máximo las semejanzas entre la difunta y su doble, pide a Jane vestir las ropas de aquélla. El resultado es decepcionante. Jane es una copia trivial y degradada de la otra. Comienza entonces un proceso donde las diferencias entre las dos mujeres se acentúan: la cabellera de Jane es teñida, su personalidad es vulgar, es infiel a Hugues con otros hombres.

El viudo se siente de nuevo atraído por el recuerdo de la muerta y por la ciudad, pero no puede dejar a Jane, quien le despierta una gran atracción sexual. Este conflicto entre un amor ideal y la pasión llena de angustia a Hugues. Además, comienza a recibir anónimos sobre las andanzas amorosas de Jane. Sin embargo, no puede dominar su pasión por la bailarina.

Deseosa de conocer la situación económica de su amante, Jane decide ir a la casa de Hugues el día de la procesión de la Santa Sangre. Cuando Barbe se entera de la inminente visita de Jane, abandona a su patrón con pesar.

Desde la ventana, Hugues observa embelesado la procesión, no sin antes prohibir a Jane que se asome. Esto la molesta y la torna hiriente. Decide marcharse pero, en el trayecto a la puerta, descubre el salón donde

están las reliquias de la muerta.

Entra en el recinto y toca los objetos. Hugues la alcanza y trata de impedir el jugueteo curioso de Jane. Luego, ella descubre el estuche de la cabellera sobre el piano y la saca. La sacude en el aire. Hugues, horrorizado por lo que considera una profanación, intenta recuperarla pero Jane corre de un lado a otro con la cabellera al cuello, entre risas y sarcasmos. Hugues la alcanza y enloquecido, la estrangula con la trenza de la muerta.

Como puede apreciarse, la historia de *Bruges-la-Morte* puede ser resumida. Muestra un movimiento que parte de una situación inicial donde priva un equilibrio relativo (Hugues entregado al recuerdo de su esposa, deambulando por Brujas y supeditado al orden moral), que viene a ser roto por un elemento perturbador: Jane Scott. La dinámica del relato lleva a una situación final en la que la doble es asesinada y de esta forma, se alcanza un nuevo equilibrio. Confirmado así el carácter narrativo de *Bruges-la-Morte*, puede continuarse con el estudio de los personajes.

### 2.3.2 Personajes

#### a) Hugues\_Viane:

Cuando se definieron los rasgos de la novela simbolista (sección 2.1.3), se vio que uno de los principales es su focalización a partir de un personaje casi único. Existen otros personajes en la trama, pero sólo importan para resaltar los rasgos de ese personaje que a veces se confunde con el narrador por la vía del estilo indirecto libre.

Este es el caso de Hugues Viane, único personaje masculino en un mundo de mujeres (la muerta, Darbe, Jane Scott, Brujas). La voz narrativa asume un papel masculino en la medida en que se mezcla con el personaje varón, con lo que resulta que las mujeres son vistas en gran medida como abstracciones, como "tipos" más que como individuos.

Hugues es un viudo de unos 40 años, extranjero en la ciudad, solitario, melancólico, que no tiene necesidad de trabajar. Percibe la realidad de una manera especial. La narración parece avanzar bajo la consigna con la que Schopenhauer inicia *El mundo como voluntad y como representación*: "El mundo es mi representación", consigna recogida por Moréas en su Manifiesto Simbolista: "un personnage unique se meut dans des milieux déformés par ses hallucinations propres", y que Rodenbach sigue al escribir el texto. Desde el punto de vista de la querrela literaria, esta deformación que el héroe simbolista hace de la realidad se opone al determinismo de los naturalistas, cuyos héroes y heroínas evolucionan bajo el signo de la fatalidad: biológica, social, política.

Como rasgo recurrente en todos los personajes centrales del autor belga, Hugues Viane, sin ser un artista, posee una sensibilidad estética que a ratos se confunde con una aspiración mística. Hugues goza asimismo de un sentido suplementario, un sentido de más que lo ubica en una aristocracia del espíritu: el de percibir analogías entre la realidad y el sueño. Así, el héroe simbolista capaz de establecer correspondencias entre la Tierra y el Cielo consuma el principio hermético de correspondencia: "Como arriba es abajo, como abajo es arriba". El poeta se mueve en el mismo universo ideológico del mago renacentista, quien debía aprender a "pensar en analogía".

El aislamiento en que vive Hugues es relativo. Brujas actúa por medio

de sus habitantes que, aunque sin rostro, se hacen sentir por chismes, anónimos y murmuraciones: "herbe de la médiance qui, dans des villes mortes, croit entre tous les pavés"(34). Existe una presión social invisible pero con consecuencias, por ejemplo la partida de Barbe, que es promovida por los consejos de la Hermana Rosalie y del confesor.

Hugues Viane está marcado por lo que C. De Grève llama "una psicología de la ambigüedad", opuesta a los determinismos de Taine y de los naturalistas, y que se manifiesta, por ejemplo, en sus sentimientos religiosos, tan mezclados por consideraciones estéticas. Hugues posee una fe religiosa que le impide suicidarse -a pesar de que lo ha pensado-, pues ello significaría cerrar toda posibilidad de reunirse con su esposa en el Más Allá. Sin embargo, su fervor no es estrictamente religioso, sino que también reviste un aspecto sensual: el sentimiento estético, palpable en el capítulo XV, cuando Hugues observa desde su ventana la procesión de la Santa Sangre. Entonces se ve embargado por "l'impression mystique" ante un espectáculo del que el narrador afirma: "On aurait dit que s'étaient faits chair et animés par un miracle, les saints, les guerriers, les donateurs des tableaux de Van Eyck et de Memling qui s'éternisent, là-bas, dans les musées" (35).

La religiosidad de Hugues no es ortodoxa. Su misticismo estético lo vuelve marginal con respecto al creyente común y no lo libra de la confusión espiritual típica del héroe Fin de siglo, a la manera de Huysmans. De hecho, son varios los paralelismos que podrían establecerse entre Hugues Viane y Floressas Des Esseintes: ambos son solitarios, melancólicos, soñadores, viven en lugares en total consonancia con sus almas, en un estado de ocio creativo, con una actividad psíquica devoradora que amenaza con llevarlos a la locura, al éxtasis o a la muerte.

## b) La esposa y Jane Scott:

Al estudiar a la difunta y a la amante de Hugues, se comprueba en ellas un cierto enfoque unilateral, una falta de espesor psicológico que impide considerarlas como personajes con el grado de elaboración de Hugues.

La esposa, cuyo nombre nunca se menciona, es evocada por el pronombre "Ella" y aunque físicamente está muerta, sobrevive en los recuerdos del viudo y en objetos que le pertenecieron, en especial la cabellera. Más que un personaje en sentido estricto, es una sombra que oscila entre la presencia y la ausencia y que sirve para subrayar el estado de duelo de Hugues.

La analepsis del primer capítulo brinda las pocas informaciones que de ella tendrá el lector: murió cerca de los treinta años y en vida encarnó para Hugues no sólo la vida conyugal ejemplar sino también la pasión siempre renovada. De sus rasgos físicos el narrador menciona los ojos negros que contrastan con la cabellera rubia que le cubría toda la espalda. Estos fragmentarios indicios físicos están en estrecha relación con una referencia a la pintura de los Primitivos flamencos, lo que ha llevado a algunos a afirmar que "la morte est bien la soeur flamande des vierges préraphaélites, chères aux symbolistes comme incarnations de leurs rêves de beauté presque immatérielle" (36).

Belleza, bondad y pureza se entrelazan para constituir al prototipo literario de la "femme fragile", definido por Ariane Thomalla (37). Dicho tipo femenino tuvo su origen en los prerrafaelitas ingleses, pero los escritores y artistas del Fin de siglo lo adaptaron a su particular imaginación, dotándolo así de una gran fuerza de irradiación. Tal fue el

caso de Rodenbach, quien supo combinar dicho ideal femenino con las vírgenes flamencas: la mujer rubia, etérea y espiritualizada es un tipo femenino que está presente en la narrativa de Rodenbach (Ursula en *La Vocation*, Godelieve en *Le Carillonneur*, "Ella" en *Bruges-la-Morte*).

Pero el ideal femenino de Fin de siglo no está representado sólo por la mujer frágil. Junto aparece su opuesto, el de la "femme fatale", representado por Jane Scott.

Este personaje surge inicialmente como el doble físico de la ausente pero, a medida que la narración avanza, va adquiriendo rasgos que lo diferencian de la muerta: trivialidad, lujuria, ambición, mentira. Este carácter ilusorio del personaje está reafirmado por su oficio -bailarina en un teatro-, con lo que incluso su cabellera es teñida. Otro detalle importante es que, al igual que Hugues, ella es extranjera en Brujas, no pertenece al universo ideal de la ciudad y la esposa muerta.

Jane Scott pertenece al tipo femenino de la mujer fatal, opuesto al representado por la muerta, la mujer frágil. Fue Mario Praz quien descubrió el tipo de la "femme fatale", le dio nombre, lo interpretó desde el punto de vista psicológico y lo ilustró con ejemplos de las literaturas inglesa, francesa e italiana. Es la típica "devoradora de hombres", que puede llegar hasta el sadomasoquismo como en *La Venus de las pieles*, de Sacher-Masoch.

Al pertenecer a dicho tipo, Jane Scott se caracteriza por el atractivo sexual y la lujuria, con lo que se opone a las vírgenes prerrafaelitas y flamencas sospechosas de santidad. En *Bruges-la-Morte*, cuando Hugues se da cuenta de la distancia que hay entre Jane y la muerta, no abandona a la falsa doble pues no puede escapar de su lazo sexual.

Jane Scott y la muerta, la mujer fatal y la mujer frágil, son ante todo tipos femeninos y no tanto personajes trabajados desde adentro. Son

encarnaciones de abstracciones que, en el límite, trascienden lo estrictamente femenino para devenir símbolos de lo real y lo ideal, de la realidad y el sueño, oposición característica del simbolismo que los personajes centrales como Hugues viven como conflicto y decepción.

En esta oposición de tipos femeninos, la mujer fatal normalmente es dibujada con rasgos dinámicos: la voz, el andar, la mirada, la risa, como sucede con Jane. La muerta -la frágil flamenca- asume en el texto, como corresponde a la tipología descrita, una presencia más estática, más descriptiva, con la tradición pictórica como fondo: los Primitivos flamencos.

En Bruges-la-Morte, Rodenbach presenta simultáneamente ambos tipos femeninos. El héroe cae en la trampa de una engañosa analogía y pretende realizar una imposible "coincidentia oppositorum" de ellos. El asesinato de Jane y la subsecuente locura de Hugues serán la prueba del fracaso de querer unir lo real y lo ideal.

c) Barbe y la Hermana Rosalie:

Barbe es la vieja sirvienta de origen flamenco, encarnación de la religiosidad popular y dedicada a su patrón. Si bien es cierto que le interesa el dinero que recibe de Hugues para poder retirarse tranquilamente al beaterio, también siente cariño por su patrón. Encarna la figura maternal que siempre ronda a los héroes rodenbachianas.

Barbe aparece en diferentes momentos de la historia. Llama la atención que todo el capítulo VIII esté dedicado a ella -un personaje totalmente secundario- y a su visita a la Hna. Rosalie -personaje apenas incidental-. Pese a la importancia de esta entrevista, de pronto dicho capítulo puede parecer algo digresivo con respecto a la trama, como un eco

perdido de Musée de Béguine. En dicha entrevista, la Hna. Rosalie pone en antecedentes a Barbe sobre la aventura amorosa de Hugues y en un primer momento, le recomienda cambiar de patrón, aunque luego morigere su posición.

d) Brujas:

Desde un punto de vista tradicional de análisis, Brujas, la ciudad escenario de la historia, no puede ser considerada como un personaje, puesto que no es un ser humano. Sin embargo, dado el papel de personaje que el narrador le confiere, puede ser encarada como tal, con los cuidados del caso.

Al estudiar los temas recurrentes en Rodenbach, se vio que uno de ellos es el de la vida de las cosas, su vitalidad oculta y extraña que a veces se impone sobre la voluntad humana. Esto ocurre con Brujas que, lejos de ser un escenario pasivo en el que deambula el personaje central, parece a su vez actuar desde una perspectiva animista.

Al respecto hay que recordar que en la introducción, Rodenbach describe a la ciudad como un personaje esencial asociado a estados de ánimo. Brujas no es un decorado, es una presencia que se impone al lector por la vía de la descripción de edificios, canales, monumentos y costumbres. Se trata de una presencia al mismo tiempo realista y poetizada, pues se trabaja con distintos niveles: la ciudad histórica y la ciudad imaginaria, mítica.

En el juego de espejos de la novela, Brujas a veces es asimilada a la muerte, con lo que la narración gana en efecto dramático, pues la ciudad se permea de las características humanas de la difunta.

Ahora bien, la ciudad no está formada sólo por objetos. También están los habitantes que aunque invisibles, se hacen sentir por medio de chismes

y anónimos. Brujas casi siempre es una ciudad desierta por la que Hugues se pasea. Sus habitantes sólo se muestran durante las festividades religiosas.

Normalmente están al acecho de novedades en medio de su vida monótona:

Les bourgeois curieuses, dans le vide des après-midi innocuës, surveillaient son passage (de Hugues), assises à une croisée, l'épiaient dans ces sortes de petits miroirs qu'on appelle des espions et qu'on aperçoit à toutes les demeures, fixés sur l'appui extérieur de la fenêtre. Glaces obliques où s'encadrent des profils équivoques de rues; pièges miroitants qui capturent, à leur insu, tout le manège des passants, leurs gestes, leurs sourires, la pensée d'une seule minute en leurs yeux -et répercute tout cela dans l'intérieur des maisons où quelqu'un guette. (38)

Aunque la mayor parte del tiempo la apariencia de Brujas sea la de una ciudad muerta, en el interior de sus casas y edificios hay una vida que está pendiente de lo que hace Hugues y que influye en sus decisiones. La influencia de Brujas no es sólo inmaterial (de los objetos y atmósferas sobre el personaje), sino también humana (de los habitantes anónimos sobre Hugues).

### 2.3.3 Ambiente y espacios

El medio en que Hugues decide vivir su duelo es más que un simple refugio. Debe adaptarse perfectamente a su alma, con lo que se convierte en un decorado psicológico: la ciudad está asociada a un estado de ánimo. A diferencia de Des Esseintes, que debe crearse un ambiente artificial en su mansión de las afueras de París, Hugues tiene la suerte de encontrar uno acorde con su espíritu: Brujas.

La ville, elle aussi, aimée et belle jadis, incarnait de la sorte ses regrets. Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges. Tout s'unifiait en une destinée pareille. C'était Bruges-la-Morte, elle même mise au tombeau de ses quais de pierre, avec les artères froidies de ses canaux, quand avait cessé d'y battre la grande pulsation de la mère. (39)

De esta forma Brujas juega para Hugues el papel de un espejo que

satisface dos fidelidades: al pasado, o sea a la muerta, y a sí mismo, a su propia alma. Así, la ciudad asegura un estado armónico entre Hugues, la muerta y el medio, que viene a ser perturbado por la irrupción de Jane Scott.

Hay que señalar que vivir en Brujas no es una evasión para Hugues, sino un medio de compensación (precario) de un pasado mejor. La ciudad misma encarna este estado de nostalgia y melancolía. A lo largo de la narración una serie de signos identifican a la ciudad: torres, campanas, canales, calles, monumentos...

En la novela pueden distinguirse tres tipos de espacios: interiores, exteriores e intermedios. Cuantitativamente predominan los exteriores, pero estructuralmente los primeros tienen un papel medular: es en un mismo espacio interior (la casa de Hugues) donde la narración comienza y acaba.

Quizás por el ensimismamiento de los personajes, los espacios interiores fueron típicos de las narraciones decadentes y simbolistas. Una vez más es elocuente el caso de *A rebours*, que sucede casi en su totalidad en el interior de la casa de Des Esseintes. En *Bruges-la-Morte* hay dos lugares interiores fundamentales: la casa de Hugues y la casa de Jane. De la primera se tienen descripciones parciales, sobre todo del salón de las reliquias, por oposición a la ausencia descriptiva de la casa de Jane, que queda así reducida a una mera funcionalidad: aquí suceden las secuencias en que Jane se prueba las ropas de la muerta y en que hay un conato de ruptura entre Hugues y su amante. Así, la casa de Jane es el lugar en que comienza la desidentificación entre la muerta y su doble.

Puede decirse que mientras la casa de Hugues constituye un espacio casi sagrado -dada la presencia de los objetos de la muerta-, la casa de Jane representa lo profano, lo trivial, lo pecaminoso. En tanto que ambos

espacios se mantengan separados, la vida puede continuar -no sin conflictos-. De hecho Barbe, enterada del amorío de su patrón, no lo abandona mientras no quiera mezclar ambos espacios, como sucede al final, con la visita de Jane. Lo profano, lo real, no puede tener acceso a lo sagrado, a lo ideal. Hacerlo es cometer un sacrilegio, una profanación, que es precisamente lo que hace Jane cuando se introduce en el ámbito de Hugues.

Esta oposición aparece también en dos espacios que pueden denominarse intermedios: el convento de beguinas y el teatro. No son lugares privados como una casa ni exteriores como una calle. En el teatro, Hugues establece contacto con Jane (capítulo III); en el convento, Barbe se entera de los amoríos de Hugues por medio de la Hermana. Rosalie. Estos dos lugares encarnan la oposición entre una Brujas religiosa y una Brujas profana. Si no fuera por la secuencia del teatro, el lector casi no tendría elementos de la existencia de una Brujas profana, con cafés, salones, restaurantes, subsumida casi enteramente por la atmósfera fantasmal de una Brujas religiosa.

En cuanto a los lugares exteriores, hay que señalar que son percibidos por Hugues durante sus caminatas. Por su lentitud y regularidad, los paseos favorecen una actitud contemplativa, de mirar y escuchar en silencio, con una impregnación progresiva del caminante por la ciudad. De aquí que los paseos de Hugues no sean simples transiciones entre dos núdulos de acción: son el medio idóneo por el que Brujas ratifica su omnipresencia.

#### 2.3.4 Temporalidad

La duración referencial de la novela, su tiempo cronológico, está

perfectamente delimitado por dos festividades religiosas: la víspera de la Presentación de la Virgen, en noviembre; y la procesión de la Santa Sangre, en mayo, entre las que transcurren siete meses. Se menciona una tercera fiesta religiosa en el capítulo VIII, el domingo de Pascua. De esta manera se tiene que la narración está marcada por el calendario religioso al inicio, al medio y al final.

Que la trama esté delimitada por un tiempo sagrado, ahistórico, refuerza el aspecto mítico de la ciudad muerta, cuyo movimiento interno se da al margen de la historia. De hecho la ciudad aparece como una realidad autoaficiente, sin referencia a un exterior, al país del que forma parte. No se trata de una ciudad, sino de la ciudad: Brujas.

La temporalidad del texto es lineal, con excepción de una pequeña analepsis al inicio del primer capítulo que informa sobre los antecedentes del personaje central. A partir de ahí la historia es progresiva, a veces en secuencias lentas y morosas, como en una novela tradicional; otras, con tiempos rápidos y condensados, como en algunos cuentos y narraciones cortas. Esta utilización mezclada de tiempos desplegados y condensados pone de manifiesto la ya mencionada ambigüedad del texto.

La velocidad con la que el tiempo transcurre es desigual a lo largo de la novela. El ritmo está marcado por bloques narrativos. Así, los tres primeros capítulos y los tres últimos presentan secuencias progresivas y lineales que desembocan en escenas dramáticas: cuando Hugues ve a Jane en el escenario como una monja resurrecta y la escena de su asesinato, respectivamente. De esta forma, la primera secuencia concluye con la aparición real del doble de la muerta; la segunda, con su desaparición. Estos dos tiempos -inicial y final- pueden concebirse como tiempos fuertes, "singulativos", en la medida en que acentúan lo singular, lo específico, el

status privilegiado de lo que ocurre, lo que a nivel de utilización de tiempos verbales se manifiesta en la importancia del pretérito ("passé simple"), que va marcando la pauta de lo que efectivamente ocurre.

En contraste, se tienen dos bloques narrativos de tiempos "débiles", de cuatro capítulos cada uno: el que va del IV al VII y el que va del IX al XII. Estos bloques narrativos se caracterizan por desarrollar más rápida y resumidamente periodos de tiempo prolongados y no paso a paso como en los tiempos fuertes. Así, los tiempos débiles acentúan lo iterativo, lo sinóptico, procesos dilatados y no secuencias puntuales. El tiempo débil es sobre todo el del antepresente ("passé composé").

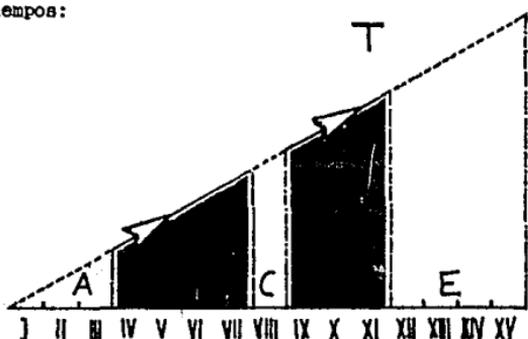
El primer tiempo débil (IV-VII) muestra la fascinación de Hugues por la doble. Marca un arco ascendente desde la felicidad por haberla encontrado hasta la primera gran decepción, cuando Hugues pide a Jane que se pruebe las ropas de la muerta. Aquí se rompe la ilusión de la doble como ser ideal (sustituto físico de la amada) y comienza a acelerarse su poder real (la sexualidad). La escena de la prueba de las ropas (al final del capítulo VII) constituye una secuencia fuerte en un tiempo débil, pues paradójicamente marca el punto de mayor alejamiento entre la doble y la original. A partir de ese momento Hugues sabe que Jane y la muerta son distintas.

El segundo tiempo débil (IX-XII) muestra el deterioro del hechizo de Jane como sustituta de la muerta; a pesar de esto, Hugues no la abandona pues se encuentra ligado por la atracción sexual. Dicho tiempo marca un arco descendente desde la cima a la que se había llegado en el capítulo VII hasta el final del capítulo XII que, a manera de augurio, anuncia el carácter funesto de la última secuencia: Hugues oye cantar a un cisne y recuerda la creencia popular que vincula dicho canto con la muerte. Todo

este segundo tiempo corresponde a un proceso de acentuación de las diferencias entre la viva y la muerta.

Hay un tercer tiempo fuerte conformado por el capítulo VIII, que narra la visita de Barbe al beaterio. Está ubicado a la mitad de la novela, inmediatamente después de la crucial escena en que Jane se prueba las ropas de la difunta, es decir, se encuentra entre el arco ascendente del hechizo de Hugues y el arco descendente de su decepción. En este capítulo Rodenbach asume otra vez un ritmo moroso de novelista y lo dedica totalmente a un personaje secundario, por lo que puede considerarse como algo digresivo, en tanto que retarda un poco la resolución de la historia central.

Para concluir este capítulo, lo anterior puede ser imaginado con un eje que indique los capítulos y relacionarlo con la intensidad variable de los tiempos:



La línea T indica el tiempo lineal ascendente de la narración, subdividido en tiempos fuertes (línea marcada) y tiempos débiles (línea sin marcar), según los bloques narrativos ya establecidos. En las áreas punteadas (B,D) predominaría el resumen, la iteración, el "passé composé"; en las áreas vacías (A,C,E), la progresión, el detalle novelesco, el "passé simple".

## NOTAS.

- 1) C. De Grève, Georges Rodenbach, p.44.
- 2) A. Bodson-Thomas, L'athétique de Georges Rodenbach, p.59. Subrayado personal.
- 3) G. Rodenbach. Bruges-la-Morte. Prefacio de Gaston Compère. Ed. Jacques Antoine, Bruxelles, 1977. Todas las citas que se hagan corresponderán a esta edición.
- 4) G. Rodenbach. Bruges-la-Morte. Prefacio de François Duyckaerts. Lectura de Christian Berg. Ed. Labor, Bruxelles, 1986.
- 5) C. Berg, Op. cit., p.112.
- 6) C. Baudelaire, Le spleen de Paris, citado por C. Berg, Op.cit., p.129.
- 7) G. Peylet, Les évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature "fin de siècle", p.11.
- 8) J. Paque, Le Symbolisme Belge, p.42.
- 9) La expresión "Fin de siglo" se usará para indicar las dos últimas décadas del siglo XIX, en las que se desarrollaron corrientes afines entre sí en valores y en actitudes estéticas, como el decadentismo, el simbolismo y el modernismo. Dicha expresión es usada por autores como G. Peylet y H. Hinterhäuser.
- 10) Cf. De Grève, Op. cit., p.20.
- 11) La obra naturalista más importante de Huysmans, previa por supuesto a **A rebours**, es la novela **Les soeurs Vatard** (1879), que está dedicada a E. Zola.
- 12) El carácter de ruptura de **A rebours** con respecto a la tradición realista y naturalista puede apreciarse en elementos como que la narración se centra en un personaje único de carácter excepcional, refinado y de gran sensibilidad estética, totalmente contrapuesto al utilitarismo y la mediocridad de la sociedad burguesa, con lo que el universo narrativo se identifica con el universo mental de dicho personaje: sus inquietudes, sus reflexiones, sus manías; así, la narración deviene el itinerario espiritual de una conciencia. En esta novela no puede hablarse de una intriga en el sentido habitual de la palabra, tampoco hay diálogos ni el análisis de un determinado medio social.
- 13) R.L.Delevoy, **Le Symbolisme**, p.71.
- 14) **Loc.cit.**
- 15) Bodson-Thomas, **Op.cit.**, p.137.
- 16) **Ibid.**, p.136.
- 17) G. Michaud define el sueño mallarmeano como "une oeuvre nécessaire qui soit la projection de l'univers: un jeu de formes donc, un système de rapports qui dépasse tous les objets particuliers et n'en conserve plus que l'essence. Il faut atteindre la "notion pure", la simple virtualité des choses, au delà d'une existence qui les rendrait impures", en **Message poétique au Symbolisme**, p.180.
- 18) J.Paque, **Op.cit.**, pp.207-208.
- 19) G.Peylet, **Op.cit.**, p.43.
- 20) M.Quaghebeur, "Trayectoria de las letras belgas en francés", en revista **Plural**

- 21) G. Peylet, *Op.cit.*, p.11.
- 22) J.Paque, "Bruges-la-Morte ou l'émergence d'un nouveau roman à l'époque symboliste", en *Le mouvement symboliste en Belgique*, p.104.
- 23) Rodson-Thomas, *Op.cit.*, p.57.
- 24) H.Hinterhäuser, *Fin de siglo -figuras y mitos-*, pp.60-61.
- 25) G.Rodenbach, *Le carillonneur*, pp.26-27.
- 26) *Ibid.*, p.28.
- 27) G. Bachelard, *El agua y los sueños*, p.141.
- 28) Citado por H. Hinterhäuser, *Op.cit.*, p.65.
- 29) G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, p.79.
- 30) Beguina: "Beata que forma parte de ciertas comunidades religiosas existentes en Bélgica." *Diccionario de la Real Academia Española*.
- 31) G. Rodenbach, *Musée de Beguines*, pp.57-58.
- 32) G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, p.101.
- 33) G. Rodenbach, *Le carillonneur*, p.82.
- 34) G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, p.43.
- 35) *Ibid.*, p.97.
- 36) C. De Grève, *Op.cit.*, p.70.
- 37) Cf. el capítulo "Mujeres prerrafaelitas" del libro de Hinterhäuser.
- 38) G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, p.44.
- 39) *Ibid.*, p.24.

### CAPITULO III

#### EL DOBLE Y SU TRATADO EN BRUGES-LA-MORTE

El doble en *Bruges-la-Morte* no se limita a ser un motivo fantástico como hasta entonces había sido en autores como Hoffman o Poe. En Rodenbach dicho tema aparece inscrito en un sistema generalizado de desdoblamientos y reflejos, según una lógica especular que rige la trama. Dicho sistema es alimentado, a nivel intelectual y artístico, por la propuesta de los simbolistas que hace de la analogía la piedra de toque y del universo un conjunto de correspondencias. En este sentido, los simbolistas, como antes los románticos, recuperaron el acervo renacentista de teorías herméticas y neoplatónicas.

En *Bruges-la-Morte* el doble no es un simple recurso literario, sino que aparece dentro de toda una constelación de signos que remiten a la duplicación: espejos, aguas, canales, vidrios... Por su parte, desde el punto de vista del psicoanálisis, el asunto del doble aparece en la discusión que Freud hace sobre lo ominoso, lo siniestro; esto es, sobre la manifestación en el seno de lo familiar de aquello que debería permanecer oculto.

Dado que la noción de inconsciente es usada por Rodenbach tanto en la prosa como en la poesía, es posible hacer un acercamiento entre el doble y lo inconsciente, y utilizar para ello algunas nociones del psicoanálisis. Hay que tener presente que lo inconsciente en Rodenbach no es lo mismo que en Freud, aunque se parezcan. En ambos autores dicho concepto está influido por el concepto de Voluntad (1) de Schopenhauer. Muchas veces, Rodenbach

dramatiza en su texto lo que Schopenhauer especula filosóficamente. Rodenbach no es un filósofo, pero sí un tenaz lector de filosofía.

A continuación se intentará delimitar algunos contenidos de la noción de inconsciente en Schopenhauer, en Freud y en Rodenbach. Una vez establecida cierta afinidad espiritual entre los tres autores, se procederá a la discusión del tema del doble en *Bruges-la-Morte* a la luz de ciertos conceptos freudianos (lo siniestro, el duelo y la melancolía), en los que se pueden encontrar elementos de inspiración schopenhaueriana, sobre todo la voluntad de repetición.

### 3.1 El inconsciente. Avatares de un concepto.

Freud no fue ciertamente el primero en usar el término "inconsciente", aunque a él se deba su vigencia en el campo de las ideas de hoy y tal vez el contenido asociado a dicho término.

El siglo XIX fue escenario de una reacción anticartesiana que en la literatura se reflejó en el auge del romanticismo, entendido en este caso no sólo como un movimiento literario, sino también como un cierto gusto por exaltar la pasión y otros elementos no racionales, gusto que perduró más allá del romanticismo como corriente literaria. En este sentido, los simbolistas y los surrealistas también serían "románticos".

La reacción anticartesiana se afirmó a lo largo del siglo XIX al punto que, hacia 1870-1880, nociones como lo inconsciente o la actividad subconsciente o subliminal llegaron a ser lugares comunes de reflexión.

En algunos medios literarios y artísticos, la lectura de Schopenhauer y Hartmann contribuyó a difundir nociones como "Voluntad" e "inconsciente", las que desplazan la primacía de la razón hacia lo que despectivamente muchos han llamado "las pasiones". El simbolismo no fue ajeno a este clima

espiritual, que armonizaba muy bien con su rechazo de la sociedad burguesa, ajena a los "valores del espíritu".

Rodenbach fue un entusiasta lector y divulgador de la filosofía de Schopenhauer. En su obra narrativa Schopenhauer es mencionado explícitamente por el personaje Jean Rembrandt en *L'Art en exil*. Pero, más allá de que lo mencione o no, la filosofía del alemán permea la narrativa del autor belga, su proyecto literario.

### 3.1.1 Schopenhauer. Voluntad y repetición.

Schopenhauer publicó *El mundo como voluntad y como representación* en 1818. El tema central, su "pensamiento único" al decir del propio autor, es la subordinación de todas las funciones de representación a las funciones de Voluntad (1) o, en palabras del filósofo Clément Rosset, "la préfiguration de l'idée généalogique du conditionnement de toute pensée consciente par des motivations inconscientes (Marx, Nietzsche, Freud)" (2).

La teoría de la Voluntad elaborada por Schopenhauer pretende continuar la filosofía de Kant. No obstante, sin proponérselo, rompe con la filosofía clásica que, desde Platón y Aristóteles hasta Descartes y Kant, hacían de la razón el elemento principal para definir lo humano. Por otra parte, dicha teoría es el punto de partida de una "insurrección" filosófica que concibe al sujeto, no como una esencia racional, sino como el efecto de una estructura que lo antecede (en su caso, la Voluntad), concepción que continuó en el siglo XX bajo los signos de Freud, Marx y Nietzsche, sólo que con un sentido crítico de los valores establecidos.

La noción de Voluntad engloba a todas las fuerzas del mundo, sin importar si son conscientes, inconscientes o ciegas (por ejemplo, la caída

de una manzana por efecto de la gravedad). Se trata de una fuerza no premeditada, no inteligente, sino instintiva, inconsciente, que no es la causa del mundo sino el mundo mismo, el que es concebido como sin causalidad, sin finalidad, sin porvenir, y cuyo rasgo básico es la repetición:

La volonté est dénuée de causalité (elle ne saurait jamais dire pourquoi elle recherche tel effet), de finalité (absence de tout but assignable à l'exercice de la vie); par ailleurs, elle exclut tout devenir: seule se modifie l'apparence phénoménale de la volonté (dans le temps et l'espace); la volonté, elle, est perpétuelle répétition.(3)

Schopenhauer concibe el mundo bajo el sello de la repetición. Al negar las ilusiones de la finalidad y de la causalidad, el tiempo pierda su atributo de por-venir. En vez del tiempo lineal de la tradición judeocristiana, se está en presencia de un círculo eternamente cerrado sobre sí mismo, aunque también eternamente en devenir. El tiempo fluye, da vueltas, pero no progresa.

Como producto de esta visión repetitiva del tiempo se produce el hastío, uno de los dos polos entre los que el hombre se mueve. El otro es el dolor. A medida que se aleja de uno, se acerca al otro, y reciprocamente. El hastío es la enfermedad de quien, liberado de la necesidad de trabajar para subsistir, contempla el fluir de los eventos, la ausencia de finalidad:

...le Vouloir, qui gouverne tout, n'a en lui-même ni fin, ni origine, ni raison de son propre pouvoir contraignant, et ne fait qu'éternellement se répéter. Il ne procède de rien, et ne mène nulle part.(4)

### 3.1.2. Schopenhauer y Freud

Aunque Schopenhauer sea el más importante precursor de la noción de inconsciente, nunca abandona el campo de lo meramente especulativo. Ea

con Freud con quien dicho concepto se convierte en objeto de ciencia. Hasta entonces lo había sido de filosofía, de moral, de estética, quedando siempre al margen de lo esencialmente humano. Schopenhauer, en un primer momento, invierte esta visión, le da a lo inconsciente la positividad de la que carecía, pero sin rebasar los límites de la especulación filosófica.

En un segundo tiempo, Freud restringe y modifica los alcances de dicha noción confinándola al ámbito humano. Ya no se trata de esa fuerza general y omnipresente que Schopenhauer imaginara, sino de un concepto limitado al ser humano. Eso sí, continúa respetando el carácter primordial y autónomo que el inconsciente había logrado con el filósofo alemán.

En su teoría del inconsciente Freud utiliza un vocabulario topológico para describir el aparato psíquico, por lo que no debe ser entendido como una localización anatómica de las distintas instancias psíquicas establecidas por él. Así, cuando se refiere al inconsciente como a un cierto "lugar psíquico", esto debe tomarse como una metáfora. No se trata de una realidad biológica o de un conjunto de instintos, sino de un lenguaje en sentido estricto, que organiza los elementos que lo componen (los representantes pulsionales: sueños, actos fallidos, síntomas) según las mismas leyes lingüísticas: metáfora y metonimia, equivalentes en lenguaje psicoanalítico de condensación y desplazamiento.

Consciente e inconsciente en Freud son sistemas heterogéneos, sometidos cada uno a leyes diferentes de combinación y representación. Lo inconsciente no se define en relación con lo consciente sino que tiene su ámbito propio y sus leyes particulares. No es el producto del rechazo de un sujeto a aceptar ciertas ideas incompatibles con la imagen que él se hizo de sí, sino que lo precede como sujeto mismo.

Estos dos sistemas de representación son organizados por todo un

mecanismo de represión del propio aparato psíquico. A nivel de la consciencia reinan las leyes del pensamiento lógico, mientras que a nivel del inconsciente, la energía psíquica pasa de una representación a otra según los mecanismos del desplazamiento y la metáfora, como ocurre en los sueños.

La condensación significa que un elemento puede reunir diversos materiales de contenido latente, lo que permite un despliegue de significaciones posibles, numerosas cadenas de asociaciones. El desplazamiento significa que no hay una correspondencia necesaria entre el contenido manifiesto de un elemento psíquico y su contenido latente. Puede establecerse una relación entre estos mecanismos del inconsciente y ciertas figuras retóricas:

E. Jones, étudiant le déplacement, montre qu'on peut l'apparenter, dans certaines de ses variétés, à la synecdoque et, dans certaines autres, à la métonymie. Cette analogie entre les mécanismes du rêve et les figures de la rhétorique on la retrouvera chez le linguiste Roman Jakobson qui, voyant dans la métaphore et la métonymie les deux pôles fondamentaux de tout langage, les retrouve dans le langage de l'inconscient. Plus près de nous, J. Lacan, enfin, assimilera condensation et métaphore, déplacement et métonymie.(5)

La teoría del inconsciente de Freud abarca no sólo un aspecto estructural (las diferentes instancias del aparato psíquico) sino también uno histórico: su evolución durante los primeros años y la formación del yo, con una serie de fases de la sexualidad infantil. Como puede apreciarse, la noción de inconsciente de Schopenhauer -estrechamente asociada a su teoría de la Voluntad- se emparenta a su manera con la noción psicoanalítica, pero mientras que la primera no trasciende la esfera especulativa, Freud hace de ella un concepto científico, restringido a la esfera humana y susceptible de estudio y comprobación clínica.

La afinidad espiritual que une a Freud y a Schopenhauer en el plano

psicológico es corroborada por el propio Freud en distintos escritos. Así, en 1914, el fundador del psicoanálisis acaba de leer a Schopenhauer y de descubrir en el análisis schopenhaueriano de la locura la prefiguración de su propia teoría de la represión. La influencia del filósofo alemán no se limita a la generalidad de la acción de factores inconscientes en la vida psíquica. Al respecto Rosset anota:

...la doctrine de l'instinct de mort et des compulsions de répétitions présente une analogie manifeste avec la thèse schopenhauerienne de la négation du devenir et de la répétition absurde de la volonté.(...)Ce parallélisme apparaît particulièrement dans le premier des Essais de psychanalyse, intitulé Au-delà du principe de plaisir, dans lequel Freud propose l'idée de "retour du même" comme facteur essentiel de la modification (...) Les deux caractères majeurs de la philosophie de Schopenhauer sont donc présents l'un et l'autre au plein coeur de la psychologie freudienne.(6)

El ligamen entre los dos pensadores es pues innegable, lo que no significa que no haya diferencias importantes entre sus respectivas concepciones del inconsciente. La discusión y aplicación de ciertos conceptos freudianos a los escritos de Rodenbach es no sólo justificable sino también pertinente, dado que ambos abrevaron en la fuente schopenhaueriana.

### 3.1.3 Rodenbach y lo inconsciente

En distintas partes de este escrito se han señalado los estrechos vínculos entre Rodenbach y la filosofía de Schopenhauer, sin que esto signifique una aceptación total de parte del primero de la concepción del segundo. Dicha influencia se da no sólo en aspectos propiamente estéticos y contemplativos, sino también en algunos conceptos teóricos, entre los cuales destaca el de lo inconsciente, que en Rodenbach es asumido con los rasgos de un destino, de una fatalidad.

Sobre la presencia de dicha noción en Rodenbach, C. Berg nos dice:

Rodenbach a été un trop attentif explorateur du "royaume glauque de l'Inconscience" (Vies encluses, "L'âme sous-marine"), son oeuvre entière se module trop explicitement en fonction d'un obsessionnel retour à l'enfance pour qu'il soit impossible de négliger la dimension psychanalytique de ses textes. C'est sans doute en partie grâce à elle que le roman (B-I-M) possède une incontestable force incantatoire et une fascination qui lui valurent et lui valent encore de nombreux lecteurs.(7)

Rodenbach utiliza distintos motivos literarios para cristalizar su idea del inconsciente, entre los que destacan el acuario y la ciudad muerta.

El motivo del acuario es propio de la lírica de Rodenbach, en especial de su poemario de madurez *Les vies encluses* (1896). El autor, quien recurre a dicha imagen para simbolizar el pensamiento en toda su complejidad, compara su propia alma al agua de un acuario, separada y aislada del mundo. El acuario es "Symbole de notre âme et du sommeil humain/ Où toujours quelque songe erre, fleurit ou nage" ("L'aquarium, toujours frissonnant...").

Como se vio anteriormente al estudiar el tema de la ciudad muerta (2.2.1), el motivo del acuario guarda una relación con el mundo de los infiernos y con el descenso a las profundidades del yo. H. Hinterhäuser señala sobre esto:

Por lo que respecta a Rodenbach, Werner Vortriede (...) ha destacado el motivo del acuario en la lírica de nuestro poeta, observando con razón, que "el acuario calma el deseo de sumersión total, de suspensión de toda vida, del Nirvana. De este modo, en la obra de Rodenbach, el acuario es el mundo de la noche y de la muerte hecho visible, ese mundo ardientemente deseado en los *Hymnen an die Nacht* de Novalis" (...) Y tras citar otros ejemplos, comenta: "Se da aquí una visión directa del acuario como mundo de los infiernos".(8)

Puede decirse que el acuario es un motivo literario de la última etapa de Rodenbach que condensa de alguna forma al motivo más general del

agua, éste sí presente desde el inicio de su carrera e igualmente relacionado con lo inconsciente, como lo han puesto en evidencia autores como G. Bachelard.

Relacionado con el agua está el motivo de la ciudad muerta que, como lo ha señalado Hinterhäuser, normalmente se encuentra al servicio de metáforas psicológicas. La ciudad muerta viene a ser el espejo de una interioridad vivida como soledad y melancolía, llegando a ser un lugar simbólico, "le paradigme structural de l'inconscient" (Berg): la ciudad como un laberinto tomado por las aguas, como un lugar que suscita terror y fascinación, donde el presente se fusiona con un pasado mítico y donde la vida se confunde con la muerte:

Dans une thèse consacrée au thème de la ville morte dans la littérature et la peinture symbolistes, Donald Flanell Friedman a fait observer que les villes aux canaux noirs forment une projection de l'inconscient des écrivains et des artistes. (...) la configuration labyrinthique de ces sites, leur fonction essentielle de refuge et de lieu clos, l'ubiquité de l'élément aquatique, font irrésistiblement penser à une structure utérine.(9)

Si el agua es la sustancia que conforma la imaginación poética de Rodenbach -al decir de Bachelard-, no es extraño entonces que los dos motivos literarios relacionados con lo inconsciente estén asociados a ella.

Ahora bien, el hecho de que la noción de inconsciente ocupe un lugar destacado en la obra de Rodenbach y de que dicha noción se haya alimentado -en mayor o menor grado- de la filosofía de Schopenhauer, no significa que lo inconsciente en Rodenbach no tenga sus rasgos particulares.

Entre éstos cabe destacar su vinculación con la idea simbolista de lo "Desconocido", esa realidad misteriosa a la que el poeta y el místico pretenden llegar. En este sentido, el inconsciente en Rodenbach no es un concepto especialmente filosófico, como en Schopenhauer, o exclusivamente psicológico, como sería en Freud, sino ante todo poético:

Il y a tout un domaine mystérieux et négligé, limbes de sensations, clair-obacur de la conscience, région équivoque où trempent pour ainsi dire les racines de l'être. Il noue des analogies étranges, des rapports volatils qui lient nos pensées et nos actes à telles impressions de la vue, de l'ouïe, de l'odorat. (10)

Es así como para Rodenbach el inconsciente es esa fuente de analogías que el artista -ese ser con un sentido complementario de las correspondencias- puede utilizar para llevar a cabo su trabajo de acceso al reino del "Misterio" por medio de la poesía.

Otro rasgo del inconsciente en Rodenbach es su vinculación con la idea de destino. De los escritos del autor belga se desprende una visión del hombre como un ser débil, dominado por fuerzas superiores de las cuales él es una especie de marioneta. En este mundo en el que la libertad no pasa de ser una ilusión (tesis de Schopenhauer), Dios aparece siempre al lado del destino. Este condiciona todos los actos humanos, los encierra en un juego de circunstancias del que no es posible escapar y ante el cual sólo cabe la aceptación resignada: "Alors (...), puisqu'on ne sait rien, il est inutile de choisir. Et, d'ailleurs, c'est la destinée qui fait tout. Notre volonté s'illusionne" (11).

Pero ocurre que el destino no se presenta de una manera clara. Exteriormente él se manifiesta a través de otros hombres y de las cosas (de aquí la importancia de los augurios en la narrativa de Rodenbach), con lo que se va tejiendo una telaraña de la que el héroe no puede escapar. Pero el destino también se manifiesta desde adentro, desde el interior del hombre, haciéndolo actuar en contra de sus principios conscientes, movido por las fuerzas oscuras de su personalidad. De esta manera Rodenbach radicaliza la tesis schopenhaueriana de la ilusión de la libertad, mezclándola con la idea de destino (y de Dios), ajena a la filosofía del pensador alemán.

### 3.2 Analogía y repetición. La dimensión filosófica de la narrativa de Rodenbach.

Puede decirse que la filosofía de Schopenhauer influyó de manera general en el simbolismo literario, siendo una fuente entre varias (hermetismo, idealismo alemán, teosofía, etc.) de la que bebieron muchos poetas y artistas de Fin de siglo. Ahora bien, esta presencia de Schopenhauer no corresponde tanto a su sistema metafísico como una unidad, sino más bien de algunas ideas desgajadas y no siempre las más importantes.

Muchos adoptan su pesimismo moral, su punto de partida idealista, su ética mística, pero excluyen aspectos que filosóficamente son más importantes, como la ya mencionada intuición genealógica tratada por Rosset. En el caso de Rodenbach, si bien se encuentran presentes aspectos que llegaron a ser casi lugares comunes del retrato del artista finisecular (idealismo filosófico mezclado con ocultismo, pesimismo, hastío, etc.), hay también una asimilación de nociones filosóficas que se expresan en su proyecto literario y que le brindan un sustento teórico, como la intuición genealógica.

Si, como afirma Schopenhauer, "el mundo es mi representación", entonces es posible, como intenta Rodenbach, establecer un sistema de recomposición de lo real en un universo poético propio regido por el principio de correspondencia, donde los hombres y los objetos, como en el célebre poema de Baudelaire, son "comme de longs échos qui de loin se confondent / dans une ténébreuse et profonde unité", y en el cual "l'homme y passe à travers des forêts de symboles"(12). Lo real no tiene un valor por sí mismo sino por lo que el poeta pueda hacer de él mediante su imaginación creadora. Toda percepción es interpretación y, en el límite, deformación:

Réverberé, doublé, calqué, médiatisé, le sensible devient acceptable parce qu'il échappe à la causalité et au temps. Le reflet des choses est plus obéissant que les choses elles-mêmes, le calque moins rebelle que l'original. (13)

En esta evasión de la causalidad y del tiempo se puede ver la vertiente mística y contemplativa de Rodenbach, no importa que el medio sea el arte y no la religión. Para él, ambos dominios no están separados, como puede apreciarse en el personaje Bartholomeus de *Le Carillonneur* con su culto místico del arte.

Al concebirse el mundo como un gran diccionario analógico donde cada ente remite a muchos más, en una sucesión de reflejos, entonces la copia importa tanto o más que el original (que a la larga no es más que otra copia, primera en una serie, pero copia al fin y al cabo), la imagen importa tanto o más que el cuerpo, el reflejo tanto como la cosa que se refleja.

El mundo pierde su materialidad para devenir una sustancia fantasmal, vaporosa, siempre velada. De aquí la importancia que en la obra de Rodenbach tienen elementos como el velo, la bruma, el vidrio, el agua, que implican una distancia entre el sujeto y lo observado y entre ellos, un filtro que modificará toda percepción.

Si bien la realidad se concibe como fantasmal, no por ello puede decirse que es caótica. Entre ella y el sujeto que la percibe existen vínculos que dan pie a la posibilidad de establecer analogías. Surge así una poética de las correspondencias en la que, a partir de un objeto, de un paisaje, de una ciudad, se desprenden las impresiones de un sujeto, que pueden expandirse en una ensoñación mística y que en el límite, llevarían a una fusión entre el yo y el mundo ideal.

Este sustrato analógico es común a toda la narrativa de Rodenbach, siendo uno de sus rasgos simbolistas. Si bien es cierto que en *Bruges-la-*

Morte es donde expone de una forma explícita su teoría de las semejanzas, ésta es una constante a lo largo de sus novelas, desde *L'Art en exil* hasta *Le Carillonneur*. Dicha teoría implica, de parte del personaje central, "un sentiment inné des analogies désirables", "le sens de la ressemblance", "un sens supplémentaire, frêle et souffreteux, qui rattachait par mille liens ténus les choses entre elles", como ocurre en *Bruges-la-Morte*.

Dicho sentido especial también está presente en el Joris Borluut de *Le Carillonneur* o en el Jean Rembrandt de *L'Art en exil*, que incluso se manifiesta en una suerte de clarividencia: "Toute sa vie il (J.R.) avait eu ainsi une sorte d'instinct mystérieux qui l'avertissait des choses prochaines; et son cerveau sensible, comme un grand miroir plaintif, réfléchissait les ombres des catastrophes futures" (14). En *Le Carillonneur* el narrador dice: "Mais est-ce que les choses ne s'appellent pas? Il y a des analogies mystérieuses. Un rythme conduit l'Univers. Les destinées s'harmonisent" (15).

En el capítulo VI de *Bruges-la-Morte* el narrador expone toda una teoría de las semejanzas:

...quel pouvoir indéfinissable que celui de la ressemblance!  
 (...) Elle correspond aux deux besoins contradictoires de la nature humaine: l'habitude et la nouveauté. L'habitude qui est la loi, le rythme même de l'être. (...) D'autre part, le goût de la nouveauté est non moins instinctif. L'homme se laisse à posséder le même bien. On ne jouit du bonheur, comme de la santé, que par contraste. Et l'amour aussi est dans l'intermittence de lui-même. (16)

En esta cita nótese primeramente que la semejanza, o mejor, el sentido analógico, es un poder asentado en la naturaleza humana y sobre todo, en su parte instintiva. En principio todo hombre posee dicho "sexto sentido", pero sólo en algunos se actualiza -en los más sensibles, los místicos, los poetas-. Posee dos componentes, uno de carácter estructural

("l'habitude qui est la loi, le rythme même de l'être"), el otro apenas intermitente, aunque ambos tienen sus raíces en lo inconsciente. En consecuencia puede observarse que el fundamento de la "teoría de la semejanza" de Rodenbach descansa sobre el mismo principio cardinal de la teoría de la Voluntad de Schopenhauer: la repetición, presente también en el concepto freudiano del inconsciente bajo la expresión "compulsión de repetición".

Si la repetición es la ley básica de la teoría de las semejanzas, entonces la "novedad" debe concebirse más bien como la reaparición indefinida de lo mismo, en la medida en que nada fundamentalmente nuevo puede acaecer en un mundo donde la repetición es la norma.

El descubrimiento de las analogías pertenece al orden de lo discontinuo, de la intermitencia, y lejos de negar la repetición, la consume. En palabras de Berg: "la ressemblance ne se donne pas qu'en régime d'indétermination; de plus, elle ne fonctionne que par instants, dans l'intermittence. Elle clignote, fait signe, sans jamais se stabiliser" (17).

### 3.3 Doble y desdoblamientos. Relaciones de semejanza

Es en este contexto analógico donde Rodenbach inscribe el tema del doble, hasta entonces patrimonio exclusivo del campo de lo fantástico. Sin abandonar del todo este dominio -en la medida en que es posible una lectura de *Bruges-la-Morte* con las categorías de lo fantástico de autores como R. Caillois, L. Vax y T. Todorov-, el doble en Rodenbach es ante todo tema psicológico. Así, *Bruges-la-Morte* puede leerse sin recurrir al concepto de lo fantástico para entender la trama, apelando únicamente a la condición mental del personaje Hugues.

Concebido en el seno de un sistema de semejanzas, el doble pierde un poco su carácter extraño, pues es apenas un eslabón más en una cadena de desdoblamientos. En *Bruges-la-Morte* se encuentran al menos tres relaciones de semejanza:

- a) la muerta y la viva (Jane Scott).
- b) Brujas y la muerta.
- c) Brujas y el viudo (H. Viane).

a) La esposa muerta y la amante:

Sólo en esta primera relación de semejanza puede hablarse de un doble en sentido estricto, en la medida en que hay una semejanza física entre las dos mujeres, en que Jane "repite" corporalmente los rasgos de la difunta. La primera vez que Hugues ve a Jane es en el capítulo II, a la salida de la iglesia de Notre-Dame. La aparición de la doble viene a cambiar el ambiente de monotonía y de tedio propio de la vida del personaje. Su visión de Jane es del orden de la intermitencia, de lo inesperado, "miracle presque effrayant d'une ressemblance qui allait jusqu'à l'identité" (18). En esa ocasión, Hugues perderá el rastro de Jane y no será sino hasta una semana después (capítulo III) que la volverá a ver, primero en la calle y luego en el teatro.

Como bien lo ha señalado C. Berg.: dans ce roman sur le double, le dédoublement vise à ramener le double au simple" (19), en la medida en que Hugues pretende unificar a las dos mujeres. No las considera por separado. Jane sólo importa en la medida en que reproduce a la muerta. Esta ilusión de unificación se mantiene más o menos hasta la mitad del libro. El punto de inversión es la escena en que Jane se prueba las ropas de la muerta. A partir de entonces Hugues sabe que se trata de dos mujeres distintas de las

que se siente prisionero: amorosamente de una, sexualmente de la otra.

El gran error de Hugues es haber pretendido unificar lo real y lo ideal, la viva y la muerta. Hace un mal uso de la analogía, intenta inmovilizar lo que pertenece al orden de la intermitencia, transgrede el código analógico, lo pervierte, olvidando que si bien la repetición es la ley, el relámpago de la analogía es propio del azar y no puede ser capturado indefinidamente:

La ressemblance et la répétition, au lieu de pointer vers l'idéal, précipitent celui-ci dans la réalité vulgaire. C'est la crainte centrale du discours symboliste, si souvent exprimée par Mallarmé: le Là-Haut avili par l'Ici-Bas, l'Idée captive du Phénomène. (20)

La unificación que Hugues pretende entre la muerta y su doble falla en la medida en que él quiere realizarla en este mundo y de forma permanente. Busca lograr en la vida lo que sólo es posible en la muerte, como queda claro al final de la novela, ya muerta la doble:

Les deux femmes s'étaient identifiées en une seule. Si ressemblantes dans la vie, plus ressemblantes dans la mort qui les avait faites de la même paleur, il ne les distinguait plus l'une de l'autre -unique visage de son amour. (21)

Debido a la perversión de las semejanzas, Hugues debe expiar su error con la muerte de la doble y con su propia locura.

#### b) Brujas y la muerta:

La relación de semejanza entre la ciudad y la muerta queda establecida desde el título mismo del texto, que yuxtapone dos nombres en una línea de continuidad, perteneciendo cada uno a ámbitos distintos: lo urbano y lo humano-femenino, que quedan así en una relación de interdependencia. Este vínculo de semejanza entre la muerta y Brujas es explicitado por el narrador en el segundo capítulo:

La ville, elle aussi, aimée et belle jadis, incarnait de la sorte ses regrets. Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges. Tout s'unifiait en une destinée pareille. C'était Bruges-la-Morte, elle même mise au tombeau de ses quais de pierre, avec les artères froidies de ses canaux, quand avait cessé d'y battre la grande pulsation de la mer. (22)

Así, a lo largo de la novela se despliega una estrategia por la que el deseo de Hugues de un objeto inaccesible (la muerta) se transfiere hacia uno palpable (la ciudad). El objeto del deseo del personaje se desdobra a fin de ganar corporeidad, de no quedarse en la simple evocación de la difunta, pero sólo a condición de que los dos elementos gocen del mismo estatuto, es decir, que de alguna forma se unifiquen. Como en la relación vista anteriormente, el desdoblamiento tiende a llevar lo doble a lo simple, a lo unitario. De esta forma la ciudad se humaniza al convertirse en el gran espejo de la muerta, y ésta gana cuerpo al hacer de la ciudad su propia encarnación.

Ahora bien, la relación entre la muerta y la ciudad no es en un sólo sentido (la difunta que impregna a Brujas con su contenido erótico). Brujas misma también modifica a la muerta. Dado que la religiosidad es la marca característica de la ciudad flamenca, la esposa muerta se va impregnando de ella, sufre una progresiva "santificación". De ser "la esposa" en los primeros capítulos, llega a convertirse en "la Santa" en el capítulo XI: "...si la Religion dit vrai, si les chrétiens sauvés se retrouvent, il (Hugues) ne reverrait jamais, lui, la Regretée et la Sainte, pour ne point l'avoir exclusivement désirée".

Ya desde el inicio de la narración se habían asignado a la esposa una serie de atributos que la acercaban al arquetipo de la Virgen (ya estudiados en la caracterización de personajes). En el proceso de desdoblamiento/unificación con la ciudad, dichos rasgos se refuerzan. Al

respecto cabe agregar que el culto a la Virgen fue un núcleo de atracción para los sectores católicos de Fin de siglo, producto de un cruce entre el neoplatonismo redivivo y el cristianismo, y que se reflejó en el tipo de la "femme fragile". Según Hinterhäuser, "su condición inmaculada y su proximidad al Redentor, con la consiguiente posibilidad de interceder ante El: he aquí el motivo de la especial atracción que ejerció en muchos espíritus la Madre de Dios" (23).

Sin pretender adscribir totalmente el caso de Rodenbach a lo dicho por Hinterhäuser, es innegable el nexo que establece el autor belga entre la Mujer y la Virgen, quizás un poco velado en *Bruges-la-Morte*, pero muy claro en su siguiente novela, *La Vocation* (1895). Aquí hay que tener en cuenta la cultura católica de Rodenbach quien, aunque no fuera practicante, nunca rompió del todo su vínculo religioso. Como detalle revelador, es interesante que las dos fiestas religiosas con las que Rodenbach abre y cierra su novela son la Presentación de la Virgen y la procesión de la Santa Sangre (la fiesta del Redentor). Así, la Virgen y el Redentor son los arquetipos religiosos entre los que se desarrolla *Bruges-la-Morte* y que son precisamente los mencionados por Hinterhäuser.

### c) Brujas y el viudo:

En esta relación destaca en primer lugar la consonancia vocálica entre los nombres de los dos miembros: Bruges, Hugues; que hace que uno sea como el eco del otro. En segundo lugar, desde el inicio de la novela se establece una ecuación entre la ciudad muerta y el estado de duelo del personaje, tan cercano a la muerte: "Son grand deuil exigeait un tel décor. La vie ne lui serait supportable qu'ici. Il y était venu d'instinct. (...) Il avait besoin de silence infini et d'une existence si monotone qu'elle ne

lui donnerait presque plus la sensation de vivre" (24). El ligamen entre el hombre y la ciudad no es racional -Hugues ni siquiera es originario de Brujas-, sino instintivo.

Como afirma el narrador en el capítulo VI, entre la ciudad y el personaje se da un fenómeno de semejanza en la medida en que ambos comparten un estado de viudez: Hugues ha sido abandonado por la difunta y la ciudad por el mar. Esta idea seguirá presente en Rodenbach que, en *Le Carillonneur*, escribe: "Borluut eut le désir d'étudier, de savoir en détail comment Bruges fut abandonnée par la mer. Trahison brusque! C'avait été comme un grand amour qui se retire. Et la ville en était restée triste à jamais, comme veuve" (25).

La intensidad de la relación entre Hugues y la ciudad varía a lo largo del texto, disminuyendo en la medida en que el personaje se encuentre hechizado por la doble. De hecho hay una armonía secreta entre la muerta y la ciudad, pues la devoción a una implica devoción a la otra. Por el contrario, Jane es un elemento perturbador en la relación melancólicamente armoniosa Hugues/Brujas/la difunta. Así, cuando el viudo entra en contacto con la doble, se debilita el vínculo con la ciudad y con la difunta. Y viceversa, alejarse emocionalmente de la doble es acercarse a la ciudad. Después del fracaso de la prueba de ropas, cuando Hugues descubre la perversa similitud entre Jane y la muerta, se vuelve de nuevo hacia la ciudad, como al principio de la novela:

Il redeviendrait ce qu'il fut. Déjà il recommençait à être pareil à la ville. Il se retrouvait le frère en silence et en mélancolie de cette Bruges douloureuse, soror dolorosa. Ah! comme il avait bien fait d'y venir au temps de son grand deuil! Muettes analogies! Pénétration réciproque de l'âme et des choses! Nous entrons en elles, tandis qu'elles pénètrent en nous. (26)

Rodenbach justifica el vínculo hombre-ciudad por lo que llama

"penetración recíproca del alma y las cosas", una idea muy acorde con la visión animista que permea toda su obra, ya tratada cuando se estudió el tema recurrente de la vida silenciosa de las cosas. Las ciudades no son entes muertos, sino que poseen una personalidad propia en estrecho vínculo con la de sus habitantes.

En la introducción de la novela, el narrador habla de la ciudad como de "un personnage essentiel, associé aux états d'âme". A medida que transcurre la acción, dicha posición se radicaliza: "Toute cité est un état d'âme, et d'y séjourner à peine, cet état d'âme se communique, se propage à nous en un fluide qui s'inocule et qu'on incorpore avec la nuance de l'air" (27). De esta forma la ciudad, de estar asociada a un estado de ánimo, llega a ser, sin vínculo comparativo o metafórico, un estado de ánimo por sí misma, logrando una cierta independencia con respecto al personaje central.

De las relaciones de semejanza vistas, las dos últimas no pertenecen en sentido estricto al ámbito del doble aunque sí al del desdoblamiento. Se mueven en la misma matriz imaginaria, la del espejo. Por otra parte, dichas relaciones no se encuentran separadas de la primera sino que, a lo largo del texto, se superponen conformando entre las tres una red especular, un tejido metafórico y metonímico que vincula alternativamente los cuatro elementos involucrados (la difunta, Hugues, Jane, Brujas) y que, a juicio de Berg, constituye el verdadero logro de la novela:

Ce sont ces différents déplacements, glissements et inversions et redistributions (de los cuatro elementos señalados) qui constituent le véritable récit de cette histoire, reléguant l'anecdote -un veuf devenu fou et qui finit par étrangler sa maîtresse avec un tresse de cheveux de son épouse morte- au rang de scénario insignifiant. (28)

En otras palabras, el mayor acierto de la novela de Rodenbach es de

tipo estructural y radica en la interacción topológica señalada más que en la profundización de cada elemento por separado. Dicha interacción se refuerza por el ambiente especular de aguas, canales, brumas, reflejos y tañidos que sirven de teatro a la historia.

En conclusión, las tres relaciones de semejanza vistas no deben ser consideradas aisladamente sino en estrecha interrelación, pues en sus entrecruzamientos variables, en sus cambios de intensidad, es donde radica uno de los logros del texto. Es así como se consigue transmitir al lector un estado de ánimo caracterizado por la melancolía y el desdoblamiento.

### 3.4 El doble y lo siniestro

En este capítulo hemos tratado de establecer algunos vasos comunicantes entre las concepciones de Rodenbach, Schopenhauer y Freud, en especial en lo que se refiere a la primacía del inconsciente en la conducta humana. En el campo filoaéxico, Schopenhauer intuye dicho predominio. Rodenbach, lector del filósofo alemán, se adhiere a dicha posición -no sin algunos cambios- y la traslada al campo literario. Por su parte, Freud, en su propia evolución teórica, leerá a Schopenhauer y encontrará en éste valiosas ideas que lo ayudarán a caracterizar su propia teoría del inconsciente. Hay, pues, entre los tres autores una cierta trama compartida que se sustenta en la lectura que tanto Rodenbach como Freud hicieron de Schopenhauer, quien se convierte así en un punto de referencia común. Dado este parentesco espiritual, es válida la indagación del doble en la novela del escritor belga a partir de ciertas nociones freudianas.

Puesto que los motivos del doble, del desdoblamiento y del espejo -variaciones de un mismo gran tema-, se encuentran en la base misma de la obra de Rodenbach y en especial, de *Bruges-la-Morte*, puede uno preguntarse

sobre su ubicación en el discurso psicoanalítico y, específicamente, freudiano.

#### 3.4.1 El doble en Freud y Rank

Los textos psicoanalíticos que abordan el tema del doble recurren a textos literarios como puntos de apoyo de su discurso. Así, Otto Rank en *El doble*, utiliza materiales de Hoffman, Chamisso, Poe, Wilde, entre otros autores. No es una casualidad que el tema del doble se robustezca y cobre rasgos definidos con los escritores románticos pues, como afirma V.A. Bravo, es con este movimiento literario "cuando la puesta en escena de la alteridad se plantea como una propuesta estética coherente" (29). Rank utiliza en su estudio sobre el doble, aparte de materiales literarios, información antropológica. A nivel psicoanalítico, pone a la teoría del narcisismo como sustento del *doppelgänger*. Ya en el primer capítulo de esta tesis se dio mayor información sobre la propuesta de Rank.

Por su parte, Freud aborda el asunto del doble en *Lo siniestro* (1919) -también traducido como "Lo ominoso"- . En este texto comienza con investigar el término *unheimlich*, que connota un cierto tipo de angustia vinculada con lo siniestro. Para ello también utiliza materiales literarios, en especial un cuento de Hoffman titulado "El hombre de la arena".

Al inicio de su escrito, Freud afirma que el psicoanalista raramente siente el incentivo de emprender investigaciones estéticas, pues su actividad se orienta hacia otros estratos de la vida psíquica. No obstante puede darse la ocasión en que se ve impelido a poner atención en determinado sector de la estética, generalmente descuidado por "la literatura estética propiamente dicha", esto es, en algún grado, la crítica

literaria. Uno de estos dominios es lo *unheimlich*, lo siniestro.

Freud investiga este término no sólo en sus variaciones alemanas sino también en sus equivalentes en otras lenguas (latín, griego, inglés, francés, español, italiano, portugués, árabe y hebreo), realizando así un exhaustivo trabajo filológico que abarca toda la primera parte de un ensayo conformado por tres. De esta forma su punto de partida no es sólo estético sino también lingüístico. Freud busca superar la ecuación simplista siniestro=insólito, apuntando más bien hacia "aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás" (30).

En las dos siguientes partes, Freud identifica y comenta un conjunto de factores que transforman lo angustioso en siniestro. El primero es un trasfondo animista "caracterizado por la pululación de espíritus humanos en el mundo, por la sobreestimación narcisista de los propios procesos psíquicos, por la omnipotencia del pensamiento y por la técnica de la magia que en ella se basa, por la atribución de fuerzas mágicas, minuciosamente graduadas a personas extrañas y a objetos" (31).

El segundo factor de lo siniestro se refiere a una estrecha relación con la muerte y con sus signos: cadáveres, aparición de muertos, espectros, etc. Este rasgo a veces puede incluir la idea de que los muertos se tornan enemigos del sobreviviente y se proponen llevarlo consigo para estar acompañados en su nueva existencia.

A primera vista estos dos rasgos de lo siniestro podrían parecer contradictorios en la medida en que el primero tiende a dotar de vida a lo inanimado, mientras que el segundo va en dirección contraria: es la muerte la que quiere apoderarse de lo vivo. Pero si se profundiza un poco más en el asunto se verá que lo que se busca realmente es difuminar la frontera entre ambos campos, aunque a la larga lo dominante sea el aspecto de la

muerte. Aquí cabe mencionar la opinión de E. Jentsch -citada por Freud- de que el caso por excelencia de lo siniestro es

la "duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente, y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado". aduciendo con tal fin la impresión que despiertan las figuras de cera, las muñecas "sabias" y las autómatas. (32)

Como se verá posteriormente, el tema del doble puede a veces adscribirse a ese intento de difuminar los límites entre lo vivo y lo muerto.

Un tercer factor de lo siniestro es su relación con la angustia infantil de castración que la experiencia psicoanalítica descubre en los sujetos. En el cuento estudiado por Freud dicha angustia se manifiesta en el temor del personaje Nataniel por quedar ciego, sustitución frecuente de la angustia de castración. Aquí Freud menciona el castigo que Edipo se impone, quien, al encegucerse, lo que realiza es una castración atenuada. Estrechamente vinculados a la angustia infantil están la soledad, el silencio y la oscuridad.

Otra fuente del sentimiento de lo siniestro es el factor de la repetición de lo mismo, como por ejemplo un continuo retorno involuntario a un mismo lugar o un mismo número que a lo largo de una jornada aparece recurrentemente. Así, este factor de la repetición involuntaria hace parecer siniestro lo que en otras circunstancias sería inocente, imponiendo de esta forma la idea de lo nefasto e ineludible donde en otro contexto se hablaría de casualidad.

Al hablar de lo siniestro evocado por el retorno de lo semejante, Freud lo vincula con la vida psíquica infantil y a continuación, subraya un rasgo del inconsciente:

Me limito, pues, a señalar que la actividad psíquica inconsciente está dominada por un automatismo o impulso de repetición (repetición compulsiva), inherente, con toda probabilidad, a la esencia misma de los instintos, provisto de poderío suficiente para sobreponerse al principio del placer, un impulso que confiere a ciertas manifestaciones de la vida psíquica un carácter demoníaco. (33)

Nótese en esta caracterización de la actividad inconsciente la influencia de Schopenhauer, quien daba como rasgo central de la Voluntad precisamente la repetición. Siguiendo a Freud puede decirse que se sentirá como siniestro cuanto sea susceptible de evocar dicho impulso de repetición interior.

En su escrito, Freud subraya entre los diversos temas que provocan un efecto siniestro el del doble o del "otro yo" en todas sus variaciones. Al respecto menciona cuatro posibilidades (no excluyentes entre sí):

- Aparición de personas físicamente idénticas.
- Acrecentamiento de este parecido o igualdad mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su doble (telepatía).
- Identificación de una persona con otra, con lo que se pierde el dominio sobre su propio yo (desdoblamiento).
- Repetición de los mismos rasgos físicos y anímicos en varias generaciones sucesivas.

En el tratamiento que Rodenbach hace del tema del doble encontramos el primero y el tercero de los rasgos, puesto que entre la esposa muerta y Jane Scott hay semejanza física y, además, el personaje central realiza una total identificación de una por la otra, por lo menos durante la primera mitad de la novela.

Por otra parte, Freud menciona el trabajo de Rank y los vínculos que este autor establece entre el doble y la imagen en el espejo o la sombra,

el animismo y el temor a la muerte. Sobre esto último señala la evolución del doble que iría de una posición de "narcisismo primitivo", en que su función era conjurar la aniquilación -el "alma inmortal" como el primer doble que asegura la supervivencia-, hasta un segundo momento en que el doble se convierte en un mensajero de la muerte. A lo largo de la historia, el *doppelgänger* pasa de tener un signo positivo (continuidad del yo) a un signo negativo (destrucción inminente del yo).

Freud hace una aclaración importante. Advierte que, superado el narcisismo inicial necesario para la consolidación del yo, éste continúa evolucionando con lo que se desarrolla una instancia particular que se opone al resto del yo y que sirve para la autoobservación y para la autocrítica, cumpliendo así una función de censura psíquica, familiarmente llamada "la voz de la conciencia".

Continúa diciendo que, a su modo de ver, cuando los poetas se lamentan de que en el hombre moran dos almas o cuando los psicólogos populares hablan de la escisión del yo, piensan en esta división entre la instancia crítica mencionada y el yo residual y no aluden realmente al antagonismo descubierto por el psicoanálisis entre el yo y lo inconsciente reprimido, verdadero núcleo de lo siniestro -en general- y del doble -en particular-. La esencia de lo siniestro radica en algo reprimido por el sujeto y que retorna a pesar suyo, siendo indiferente que el contenido reprimido haya tenido originalmente ese carácter angustioso o si fue adquirido posteriormente. De esta manera lo siniestro no es realmente algo nuevo, sino más bien un elemento que fue familiar a la vida psíquica del sujeto y que se volvió extraño sólo mediante el proceso de su represión.

### 3.4.2 Doble y siniestro en Rodenbach

Luego de haber visto la constelación de factores que interviene en la gestación de un efecto siniestro, conviene estudiar la situación de Rodenbach al respecto a partir de *Huges-la-Morte*.

En el capítulo anterior se estudiaron las recurrencias temáticas en la obra de Rodenbach: las ciudades muertas, el silencio, la muerte y finalmente, la vida silenciosa de las cosas. Al recordar los dos primeros factores de lo siniestro anotados por Freud -el animismo y la relación con la muerte-, se observa que se inscriben en el campo temático de Rodenbach.

Con respecto al primer factor se aclaró que en el caso del autor belga no se trata de simple animismo sino de uno por partida doble, puesto que la vida silenciosa de las cosas no se limita a ser un reflejo de la vida de los hombres -de Huges, específicamente-, sino que ella posee una cierta autonomía que le permite imponerse a los designios humanos. Ahora puede agregarse que dicha autonomía se sustenta en el inconsciente del personaje. También se ha señalado que, desde la introducción de la novela, el autor dota expresamente a la ciudad de un papel de personaje y al final, luego del asesinato de Jane, cómo es ella la que permanece: "Les rues étaient de nouveau vides. La ville allait recommencer à être seule" (34).

Debido precisamente a esta acción sutil de Brujas el lector duda si Huges ha sido víctima o verdugo. Sus manos anudaron la cabellera que mató a Jane, pero queda la duda sobre el origen del impulso criminal. Así, Jane queda muerta en el salón de las reliquias y "quant à Huges, il regardait sans comprendre, sans plus savoir..." Además, el personaje ha actuado sólo después de ver la procesión de la Santa Sangre, de haber sido "gagné par l'impression mystique, par la ferveur de tous ces visages, par la foi de cette immense foule massée dans les rues" (35); es decir, después de haber

sido tomado por Brujas.

En cuanto al segundo factor, el vínculo con la muerte, toda la novela está impregnada de dicha atmósfera y puede decirse que esta filiación vertebra el texto desde el primer capítulo (la evocación de la difunta, la viudez, la cabellera) hasta el último (la procesión de la Santa Sangre, el asesinato de Jane y otra vez la cabellera). Para Hugues, Jane llega a opacar el recuerdo de la muerta por una "mystérieuse identification de ces deux visages", de tal manera que "maintenant, quand il songeait à sa femme, c'était l'inconnue de l'autre soir qu'il revoyait; elle était son souvenir vivant, précis. Elle lui apparaissait comme la morte plus ressemblante" (36). Es así como Jane llega a ser para el viudo la reencarnación o mejor, la resurrección de la esposa. No en balde, en el capítulo III, se compara la mirada de Jane con la de Lázaro, el resucitado bíblico.

El tercer factor de lo siniestro anotado por Freud, la relación con la angustia infantil de castración, en *Bruges-la-Morte* es menos visible que los dos anteriores, pero no por ello está ausente. Cuando Freud estudia este rasgo en el cuento de Hoffman subraya el miedo del personaje Nataniel de perder sus ojos así como el papel que tienen los ojos sueltos de Olimpia, la muñeca de la que Nataniel se enamora sin saber que no es humana, de manera similar a como Hugues se enamora de Jane bajo la ilusión de que es su esposa resurrecta. Freud interpreta esto recordando que la experiencia psicoanalítica muestra que herirse los ojos o perder la vista es un motivo de terrible angustia infantil. Posteriormente extiende el alcance de su afirmación más allá de los ojos para abarcar los miembros separados del cuerpo (cabezas cortadas, manos desprendidas, pies que danzan solos, etc.), que son elementos cargados de efecto siniestro, especialmente si conservan actividad independiente, vinculando dicho carácter con el

complejo de castración.

*Bruges-la-Morte* no es un texto ajeno a este aspecto psicológico en la medida en que la cabellera conservada por Hugues en un cofre es parte de la muerta, símbolo palpable que refuerza constantemente el recuerdo de la difunta, disuadiéndolo de relacionarse con otras mujeres que no sean "Ella", la muerta, la ideal. En este sentido la cabellera porta la marca de la castración, del rechazo de la sexualidad.

No en balde la cabellera va a ser el medio con el que Hugues matará a Jane, es decir, a la mujer que encarna la voluptuosidad, por oposición a la muerta, la mujer que se ama y que se desea pero cuyo acceso está vedado, exactamente como la madre lo está para el hijo una vez establecido el triángulo edípico según el psicoanálisis.

Esta carga oculta de castración que conlleva la cabellera explica su especial ubicación en la novela: al inicio, al medio y al final; esto es, en los capítulos I, VII y XV, lo que habla del sentimiento de castración subyacente a lo largo del texto y que puede vincularse con la pulsión incestuosa ya anotada cuando se estudiaron los esquemas recurrentes entre personajes (2.2.2). Es así como este "complejo de castración" sobrepasa los límites de *Bruges-la-Morte* para abarcar a toda la obra narrativa de Rodenbach, si bien bajo diferentes formas. Sin embargo, solamente en esta novela dicho complejo logra independizarse como motivo literario encarnando como cabellera. Cabría mencionar que en la siguiente novela, *La Vocation*, la madre -*Mme. Cadzand*- rellena el almohadón que usa para dormir con los cabellos cortados de su hijo.

Otros elementos señalados por Freud que se vinculan con la angustia infantil son la soledad, el silencio y la oscuridad. De éstos, los dos primeros pertenecen al repertorio de Rodenbach y han sido repetidamente

señalados como característicos de su producción. En cuanto al tercero, Rodenbach gusta de la penumbra más que de la oscuridad, y esto se aprecia en la preferencia de sus personajes por el crepúsculo. Precisamente en uno de esos paseos crepusculares se produce el encuentro entre Hugues y Jane.

La vehemencia con la que Rodenbach se adhiere a motivos acuáticos puede ser visto como un rasgo más del complejo de castración señalado, en cuanto a su parentesco con el anhelo de retorno al vientre materno. De cierta forma, Brujas puede ser imaginada como un enorme vientre en el que Hugues flota y deambula (unión incestuosa) al tiempo que lo excluye de toda mujer que no sea la madre/la muerta (castración).

Con respecto al cuarto factor de lo siniestro, el retorno de lo semejante, se ha visto, en especial en el apartado 3.2, que está en el meollo mismo de la producción de Rodenbach y en especial en su teoría de las semejanzas. Dichas repeticiones son llamadas por Rodenbach "les reprises mystérieuses", "le retour de sentiments", "les anniversaires du coeur".

De esta forma puede verse que ~~Bruges-la-Morte~~ es un texto en donde lo siniestro es una dimensión totalmente pertinente. Ahora bien, si como afirma Freud la esencia de lo siniestro radica en algo reprimido que retorna, entonces cabe preguntarse qué es lo que reprime Hugues. A esto hay que contestar que es su deseo sexual, hasta entonces sublimado por el culto a la muerta. Dicho deseo reprimido va a manifestarse en el seno de lo familiar -la ciudad de Brujas- bajo la figura de Jane, inicialmente una réplica de la difunta. Su semejanza física es lo que permite la conexión libidinal de Hugues, pero luego (después del capítulo VII) se revelará como el factor esencial de voluptuosidad.

Para entonces Hugues será consciente de la diferencia entre las dos

mujeres, no sólo por su propio descubrimiento, sino también por los anónimos de los brujenses. Sin embargo, no rompe con Jane, prisionero de una pasión que es comparada con un maleficio del diablo y con una posesión:

Il ne s'agissait plus de la morte; c'est Jane dont le charme peu à peu l'avait ensorcelé et qu'il tremblait de perdre. Ce n'est plus seulement son visage, c'est sa chair, c'est tout son corps dont la vision s'évoquait pour lui, brûlante, de l'autre côté de la nuit. (37)

Por lo anterior, el tema del doble en *Bruges-la-Morte* no debe ser visto aisladamente como un mero recurso retórico para producir asombro en el lector, sino dentro de la constelación más amplia de lo siniestro, con lo que aquél se enriquece. De las cuatro modalidades del doble anotadas por Freud, dos son pertinentes en esta novela: la igualdad física entre Jane y la muerta, y la identificación de una con otra por parte de Hugues.

Sin embargo, no basta con subrayar los rasgos comunes del doble en Rodenbach con otros tratamientos literarios por parte de autores como Poe y Hoffman, sino que también es necesario señalar sus particularidades, entre las que cabe señalar que no se trata del doble del personaje central, como hasta entonces se había hecho; y segundo, que es el primer doble femenino - por lo menos con respecto a la galería de autores mencionada por Rank y Freud-. Ahora bien, aunque el doble no sea del protagonista, a quien pone en evidencia no es tanto a la mujer que duplica sino al deseo reprimido de Hugues, con lo que al fin y al cabo, el doble acaba siendo un medio que arroja luz sobre los aspectos oscuros del personaje central.

En su ensayo, Freud distingue entre lo siniestro vivido (los complejos infantiles reprimidos y reanimados por una impresión exterior) y lo siniestro imaginado o referido, propio de la ficción. Acota que ésta dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real. La ficción posee ciertos privilegios en la medida en que el

narrador puede ubicarse en un lugar ambiguo con respecto al lector, sembrando en éste la duda, dejándolo en suspenso sobre las reglas que rigen en ese universo narrativo y esquivando hasta el fin una explicación decisiva sobre lo acontecido.

Esto sucede precisamente con *Bruges-la-Morte*, donde Rodenbach no usa al doble exclusivamente como un recurso fantástico, como había sido lo usual, sino que al inscribirlo en un sistema de analogías y deadoblamientos, le atribuye una serie de implicaciones psicológicas que aquí se ha intentado dilucidar. De hecho *Bruges-la-Morte* no descarta del todo dicha veta fantástica, pues preserva la duda, lo que T. Todorov ha llamado "l'hésitation" propia del relato fantástico tradicional (38), pero de ninguna forma dicho aspecto es predominante y ni siquiera necesario, pues el texto puede ser leído y entendido sin referencia a lo sobrenatural apelando a la casualidad de un parecido físico entre las dos mujeres y al creciente delirio de Hugues. Quizás por esto Berg ha definido *Bruges-la-Morte* como "un bref récit qui tient le milieu entre le roman psychologique, la nouvelle fantastique et le poème en prose" (39).

#### 3.4.3 La ruta del doble

Para efectos narrativos, de las tres relaciones de semejanza señaladas en 3.3, la principal es la que se da entre la esposa muerta y Jane Scott, puesto que es la que contiene el elemento perturbador que accionará la trama: Jane, la doble física. La novela comienza con la descripción de un estado de relativo equilibrio en el que el viudo melancólico deambula por la ciudad, Brujas, la cual encarna su pasado amoroso. La soledad de Hugues se da sólo con referencia a los demás hombres y mujeres. En lo íntimo se encuentra acompañado por Brujas y por la

difunta. Esta situación anímica va a ser perturbada por la aparición de Jane, que establece un nuevo ordenamiento.

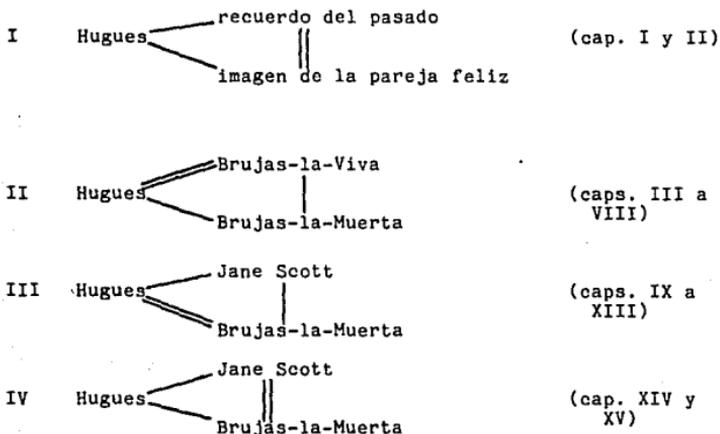
Por otra parte, dicha relación de semejanza corresponde al caso típico del doble, esto es, el de la semejanza física, "d'une ressemblance qui allait jusqu'à l'identité", en tanto que las otras dos son más estrictamente relaciones de desdoblamiento que, aunque inscritas en el mismo sistema imaginario del doble, no son la misma cosa. Puede decirse que todo doble implica un desdoblamiento pero no todo desdoblamiento implica un doble.

Ahora bien, como ya se señaló, uno de los mayores aciertos de la novela radica en la interacción de cuatro elementos (Hugues, Brujas, Jane, la difunta), en sus inversiones y redistribuciones, que van moviéndose no azarosamente sino según una lógica narrativa hasta desembocar en la escena final del asesinato.

Ginette Michaux (40) establece un esquema de acción basado en una configuración impar de tres términos, distribuidos según el siguiente principio: "face à un terme en position de solitaire, les deux autres forment couple et tendent à se muer en double". Desde la perspectiva simbolista, este principio parece seguir un impulso de retroactividad -como de un eco invertido- puesto que, así como un original no funciona sin un doble, sin una copia, de manera parecida el doble no funciona sin un tercero.

Michaux divide el texto en cuatro tiempos, cada uno con su particular configuración de tres términos, y son sus cambios de posición los que van caracterizando cada tiempo y ordenando la evolución de la novela. Así, en el primer tiempo, Hugues está en posición solitaria por oposición al recuerdo de su pasado y a la imagen de la pareja feliz que él formara con

su esposa (capítulos I y II). En el segundo tiempo el triángulo está conformado por Hugues y Jane en fuerte vínculo por oposición a Brujas-la-Muerta, que se encuentra solitaria. Del capítulo IX al XIII se asiste a una nueva rotación en que la posición solitaria es tomada por Jane frente a los otros dos elementos ahora en relación estrecha: Hugues y Brujas-la-Muerta. Por último, la novela presenta una combinación final: Hugues solitario frente a Jane unificada con Brujas-la-Muerta. Como puede apreciarse, en este esquema Hugues comienza y acaba en posición solitaria. Resumiendo lo anterior presentamos el siguiente esquema:



La doble barra en cada tiempo indica la relación fuerte, opuesta al tercer elemento en posición solitaria, que no aislada, pues en ningún momento deja de haber un vínculo entre los tres elementos. Lo que varía de tiempo en tiempo es la fuerza de cada vínculo.

Con algunas modificaciones cabe utilizar este esquema de lógica

narrativa para describir la ruta del doble en *Brugos-la-Muerte*. Consideramos pertinente retomar dicho esquema dada su configuración impar de tres términos, acorde con los triángulos narrativos vistos en el apartado 2.2.2 que mostraban esquemas recurrentes de relaciones entre personajes.

Por otra parte, el esquema triangular se justifica porque, aunque se trata de cuatro elementos por combinar (Hugues, Brujas, Jane, la difunta), dos de ellos están de tal manera imbricados que para efectos de la historia, funcionan como uno solo: la ciudad y la muerta, de forma que la primera brinda a la segunda la materialidad que a ésta le falta, y la segunda brinda a la primera la carga emotiva y sentimental de la que la ciudad por sí sola carecería. Además, dicha unificación es válida desde el momento en que el narrador funde los dos elementos en el título. Al analizar el primer esquema estructural recurrente (2.2.2), ya se había unido en un mismo campo de significación a la muerta, a la ciudad y a Barbe, puesto que entre las tres hay una completa armonía: la fidelidad a una de ellas significa la fidelidad a las otras dos.

Es así que en el esquema de lógica narrativa que se propone se utilizan tres elementos y cuatro tiempos, como en el de Michaux, pero los elementos no son variables sino constantes. Por ejemplo, Michaux usa en el primer tiempo: Hugues, imagen de la pareja, recuerdo del pasado; en el segundo: Hugues, Brujas-la-Viva, Brujas-la-Muerta; y en el tercero y cuarto: Hugues, Jane y Brujas-la-Muerta. Sólo haciendo constantes los tres elementos en los cuatro tiempos puede hablarse en sentido estricto de rotación.

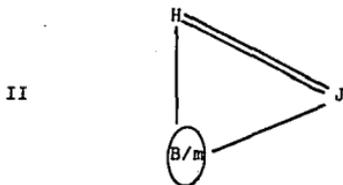
En cuanto a los bloques narrativos que conforman cada tiempo, el nuevo esquema coincide a *grosso modo* con el de Michaux, con una diferencia: el capítulo VIII, centrado enteramente en Barbe, queda excluido tanto del

tiempo II como del III, convirtiéndose más bien en una especie de transición entre la primera y la segunda parte de la novela (hablando en términos de número de capítulos).

El primer tiempo del esquema propuesto parte de un estado de equilibrio inestable entre Hugues (H) y Brujas/la muerta (B/m), dejando en posición solitaria y sobre todo, latente, a Jane (J), que no ha hecho su aparición en la historia pero que dado su carácter especcular, puede ser imaginada como un elemento en potencia. Puesto que Jane es un reflejo físico de la muerta, puede decirse que existe potencialmente a partir de la existencia previa de la esposa:

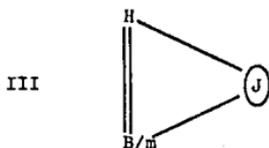


El segundo tiempo corresponde a la aparición de la doble, Jane, y al consecuente acercamiento entre ella y Hugues, quedando en posición solitaria Brujas/la muerta. Este tiempo, que abarca del capítulo III al VII, muestra a Hugues desde una posición de total hechizo, subyugado por la ilusión de la doble, hasta otra posición en que surge la duda por la validez de la fusión que él opera entre las dos mujeres, luego del fracaso de la prueba de ropas:

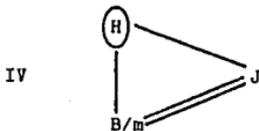


El capítulo VIII, dedicado en su totalidad a Barbe, se concibe como transitivo entre un tiempo de máxima conjunción entre Hugues y Jane y el siguiente de progresiva separación.

El tercer tiempo, como acaba de decirse, señala la separación creciente entre Hugues y Jane y el consiguiente acercamiento del primero a Brujas/la muerta. En consecuencia, la tercera excluida es Jane. Es un tiempo de acentuación de las diferencias entre la doble y la difunta que se desarrolla en cierto modo en dirección opuesta a la del segundo tiempo:



El cuarto tiempo es el de la desaparición de la doble o más bien, el de su unificación real, no imaginada, con la muerta. Aquí el doble, reprimido originalmente y luego manifestado en la superficie, retorna al lugar de partida, al dominio del inconsciente y de la muerte. El elemento excluido es Hugues:



Si bien hay semejanzas entre el esquema propuesto y el de Michaux, hay una diferencia (entre otras señaladas en el transcurso de la exposición) que no debe escapar a la atención: mientras que el esquema de Michaux inicia y acaba con Hugues en posición solitaria, el nuevo esquema

propuesto parte de un Hugues acompañado y que al final del proceso queda aislado. De esta forma, se pretende subrayar que la soledad final de Hugues en nada se parece al estado inicial, solitario en apariencia pero acompañado íntimamente por Brujas/la muerta.

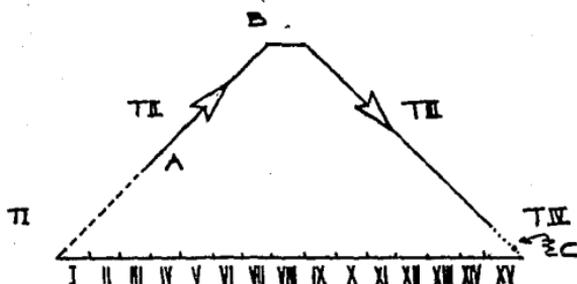
Hugues hace una utilización equívoca de las analogías al tratar de unificar el sueño (la difunta) con la realidad (Jane) y debe pagar por ello: "Il avait voulu éluder la Mort, en triompher et la narguer par le spécieux artifice d'une ressemblance. La Mort, peut-être, se vengerait" (41). El nuevo esquema subraya entonces el proceso de aniquilamiento del personaje central, en este caso no física sino mentalmente, final trágico que es una constante en los personajes rodenbachianos. De estar acompañado espiritualmente por Brujas/la muerta, Hugues termina en la soledad irremediable del enajenado.

Por otra parte, no debe confundirse el anterior esquema de lógica del doble con el esquema de tiempos visto en el apartado 2.3.4, donde se analizó la temporalidad de la novela. Mientras que el primero es ante todo dinámico y lo que persigue es señalar el movimiento del doble en la interrelación cambiante de los elementos para explicar el aislamiento final de Hugues, el esquema visto en 2.3.4. es ante todo descriptivo de las modalidades temporales y narrativas del texto.

Es a partir del esquema de lógica narrativa como puede deducirse la ruta seguida por el doble en la novela. El primer tiempo corresponde a la fase preparatoria de la aparición del doble, donde se sientan las bases que justifican el asombro ante la irrupción de Jane al final del segundo capítulo y ya con fuerza en el tercero. En el segundo tiempo el dominio del doble sobre Hugues llega a su esplendor, siempre bajo la ilusión de la identidad entre las dos mujeres. Este poder llega a su punto culminante

antes de que Jane se pruebe las ropas de la otra (capítulo VII), ya que después hay un cambio de signo y comienza más bien la fase decreciente, que corresponde al tercer tiempo. Aquí se acentúan las diferencias entre la doble y la original, Jane va perdiendo progresivamente su poder hechizante, quedando reducido a la atracción sexual que, aunque con una gran fuerza, no es lo mismo que si se acompaña de la ilusión de ser la esposa resurrecta. Finalmente, el cuarto tiempo marca la desaparición de la doble al ser absorbida por el ámbito de la muerte.

La trayectoria anterior puede visualizarse así:



TI, el tiempo preparatorio de la aparición, apenas aparece punteado. El punto A marca el momento de la aparición del doble, cuyo poder sobre Hugues irá creciendo hasta el punto B, al final del capítulo VII (escena de la prueba de ropas). Sigue un trayecto de transición (capítulo VIII) que no involucra al doble de manera directa. El tercer tiempo (T III) marca el descenso relativo del poder del doble, limitado ahora a la atracción sexual, sin la ilusión de la semejanza. Finalmente, el punto C en el cuarto

tiempo (T IV) marca la desaparición del doble, su unificación con el original (la difunta) en el reino de la muerte.

### 3.5 El doble y la melancolía.

El último punto a desarrollar en este capítulo se refiere por una parte a la relación entre el duelo y la melancolía, y por la otra a lo que sería una psicología propicia al tema del doble. Como en el punto anterior en que se recurrió a un escrito de Freud para estudiar el vínculo entre el doble y lo siniestro, también en esta exploración haremos referencia a un ensayo del psicoanalista vienés: *Duelo y melancolía* (42).

A lo largo de *Bruges-la-Morte*, el narrador menciona repetidamente expresiones como melancolía, tristeza, "alma gris", viudez, aplicadas tanto al personaje masculino como a la ciudad. De hecho, estos rasgos de duelo y melancolía están en la base de la relación de semejanza establecida entre ambos. Por lo tanto, la exploración del contenido psicoanalítico de estos términos puede arrojar luz sobre algunos aspectos del texto y en especial sobre el tema del doble.

En su ensayo, Freud afirma que, a pesar de que existe una estrecha relación entre duelo y melancolía, estas experiencias no son equivalentes. Si bien en ambos estados hay condiciones semejantes (la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, un ideal, etc.) el primero se considera justificado y pasajero, en tanto que el segundo puede inscribirse en algunos casos en el terreno de lo patológico.

En el duelo hay una pérdida del objeto amado. Luego el sujeto hace un examen de realidad tras el cual se siente impelido -no sin renuencia de su parte- a quitar toda libido de sus enlaces con ese objeto, a desplazarla.

Con un gran trabajo de tiempo y de energía, dicho trabajo de desasimiento libidinal (trabajo del duelo) va realizándose progresivamente, hasta que el yo se vuelve otra vez libre y desinhibido.

Por su parte, la melancolía se caracteriza por una profunda tristeza, una cancelación del interés por el mundo exterior con una consecuente pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una disminución del sentimiento de sí. En el caso del melancólico, la pérdida del objeto amado es más ideal que real, no se discierne con precisión lo que se perdió, ni por parte del analista ni por la del doliente. El melancólico sabe a quién perdió pero no lo que perdió en él. Aquí surge una diferencia importante con el duelo, pues mientras en éste no hay nada inconsciente en lo que se refiere a la pérdida, en la melancolía la pérdida del objeto está substraída de la conciencia, es decir, se ubica en el ámbito de lo inconsciente.

Otra diferencia entre ambos estados es que en la melancolía -y no en el duelo- hay una extraordinaria devaluación en el sentimiento del yo. No es sólo el mundo el que se ha hecho pobre y vacío sino también el yo.

Luego de la pérdida del objeto amado, en el duelo la libido se retira paulatinamente de aquél y se desplaza a uno nuevo. En la melancolía, la libido libre no se desplaza a otro objeto sino que se retira en el yo, donde establece una identificación de éste con el objeto ausente:

La sombra del objeto cayó sobre el yo, quien, en lo sucesivo, pudo ser juzgado por una instancia particular como un objeto, como el objeto abandonado. De esa manera, la pérdida del objeto hubo de mudarse en una pérdida del yo, y el conflicto entre el yo y la persona amada, en una bipartición entre el yo crítico y el yo alterado por identificación. (43)

En *Bruges-la-Morte* el narrador gusta de enfatizar el estado de duelo del personaje, cuya viudez fue para él "un otoño precoz". El duelo

introdujo en el personaje un sentimiento de estar incompleto, de falta, que le hace exclamar en el cuarto párrafo del primer capítulo, apenas comenzada la narración, su primera intervención en estilo directo: "Et il se répétait à lui-même: "Veuf! Etre veuf! Je suis le veuf" Mot irrémédiable et bref! d'une seule syllabe, sans écho. Mot impair et qui désigne bien l'être dépareillé" (44).

Así, Hugues se aferra a sus recuerdos, a su dolor, a las reliquias de la muerta, en lo que Freud llamaría un automartirio melancólico inequívocamente gozoso. El yo de Hugues se encuentra alterado permanentemente por la identificación establecida entre él y la difunta, que es también identificación entre él y Brujas. No busca transformar su estado de duelo y melancolía; al contrario, como "être dépareillé" que es, busca analogías a su condición anímica, como se observa el día en que tiene su primer encuentro con la doble:

Il se décide pourtant à sortir, non pour chercher au-dehors quelque distraction obligée ou quelque remède à son mal. Il n'en voulait point essayer. Mais il aimait cheminer aux approches du soir et chercher des analogies à son deuil dans de solitaires canaux et d'écclésiastiques quartiers. (45)

Hay que mencionar que la melancolía es un estado de todos los personajes centrales de Rodenbach, desde *L'Art en exil* hasta *Le Carillonneur*. La particularidad de Hugues consiste en que es el único viudo durante todo el relato. Jean Rembrandt enviudará al final de *L'Art en exil*, lo que viene a añadir el estado de duelo a una melancolía previa. Dada la recurrencia del estado melancólico en la narrativa de Rodenbach, es posible afirmar que en el caso de *Bruges-la-Morte* el duelo es apenas un recurso para justificar la melancolía del héroe, que además le permite establecer un lazo metafórico con la ciudad. En general puede decirse que viudos, solteros o casados, los personajes de Rodenbach siempre son de temperamento

melancólico.

Al profundizar en la identificación libidinal entre el yo y la sombra del objeto amado que ocurre en la melancolía, Freud menciona significativamente una observación de Otto Rank, el teórico del doble, en el sentido de que dicha identificación se realiza sobre una base narcisista, convirtiéndose en un sustituto del vínculo amoroso. Esto puede explicar la renuencia de Hugues a salir de su estado melancólico y el hecho de querer perseverar en él, haciendo eco del refrán que dice: "De lo que te quejas, gozas".

Este narcisismo que entra en juego en la melancolía permite entender la recurrencia de la temática del espejo en la obra de Rodenbach. El espejo es el centro de una red de imágenes ligadas al tema del agua, del silencio y del sueño. Ecos, reflejos, dobles, tañidos, espejismos, conforman esta red imaginaria.

Dicho narcisismo abarca incluso a la relación amorosa, que siempre es presentada por el narrador bajo la imagen del espejo, como "l'accord des âmes, distantes et jointes pourtant, comme les quais parallèles d'un canal qui mêle leurs deux reflets". Nótese que la unión no es de los cuerpos sino de sus reflejos. La unidad perfecta de la pareja es ante todo un ideal y cuando sucede en la realidad, tiene apenas una existencia efímera, truncada por la muerte o por la presión social. En *Bruges-la-Morte* el personaje afirma "l'unité du couple qui se suffit", mientras que en *L'Art en exil* Jean Rembrandt "était loin de ce grand bonheur d'un couple tel qu'il l'avait rêvé, miroirs jumeaux suspendus aux murailles l'un devant l'autre et reflétant les objets d'une identique manière" (46).

De esta forma, el objeto amado no es a la larga más que un reflejo de sí mismo, dada la identificación narcisista que el héroe melancólico

establece entre dicho objeto y él mismo: "la femme peut ne pas être une voix qui parle, mais elle doit être au moins un écho qui répond (47).

Este austrato narcisista de la melancolía -propia no sólo de sus personajes, sino también del propio Rodenbach- favorece una psicología del reflejo y una estética del desdoblamiento. Con esto no se pretende afirmar que en la base de todo doble literario haya un componente melancólico, pero sí puede decirse que un temperamento melancólico puede propiciar una estética del desdoblamiento y que, en el límite, dicho desdoblamiento puede autonomizarse bajo la figura del doble.

Ya se ha mencionado el conflicto que se establece en el melancólico entre su yo alterado por la identificación y su yo crítico. Una parte del yo se opone a la otra, la aprecia críticamente, la toma por objeto. De aquí que como lo expresa Freud uno de los rasgos del melancólico sea esa "rebaja del sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo". Por su parte, O. Rank ha señalado que como consecuencia de este conflicto el yo crítico puede autonomizarse bajo la figura del doble, que encarnaría una cierta conciencia moral. Es así como el origen del doble puede vincularse con dicho conflicto, pero éste es el acercamiento más superficial al asunto pues como ya se estudió en 3.4.1, el antagonismo esencial del doble es entre el yo y el inconsciente reprimido, verdadero núcleo de lo siniestro.

Hugues cumple con todos los rasgos del melancólico señalados por Freud: la profunda tristeza, la pérdida del interés por el mundo exterior (que se aprecia en su decisión de aislarse en Brujas y, ya en la ciudad, de no mezclarse con los otros ciudadanos), la inhibición de toda productividad (Hugues no trabaja ni realiza actividad alguna que no sea la búsqueda de

analogías) y por último, la disminución de la autovaloración, que se manifiesta en el sentimiento de culpa que lo invade luego de descubrir el fiasco de Jane, así como en la conciencia de pecado por no haber satisfecho las altas expectativas de amor ideal (que él se había hecho de sí mismo y que los demás tenían de él), al sucumbir al hechizo del doble que no es otro sino el de su propia sexualidad reprimida.

## NOTAS

- 1) De ahora en adelante se escribirá con mayúscula Voluntad para aludir al concepto filosófico de Schopenhauer, con la finalidad de diferenciarlo de las voluntades comunes de tipo psicológico o moral.
- 2) C. Rosset, *L'esthétique de Schopenhauer*, p.11.
- 3) *Ibid.*, p.14.
- 4) C. Rosset, *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, p. 106.
- 5) A. Akoun, "L'inconscient et l'individu", en *L'inconscient. Son langage et ses lois*, p.42.
- 6) C. Rosset, *Schopenhauer...*, p.40.
- 7) C. Berg, "Lecture", en *Bruges-la-Morte*, p.126.
- 8) H. Hinterhäuser, *Fin de siglo -figuras y mitos-*, p.65.
- 9) C. Berg, *Loc.cit.*
- 10) Citado por A. Bodson-Thomas, *L'esthétique de Georges Rodenbach*, p.86.
- 11) G. Rodenbach, *Le carillonneur*, p.63.
- 12) C. Baudelaire, "Correspondances", en *Les fleurs du mal*, p.16.
- 13) C. Berg, *Op.cit.*, pp. 110-111.
- 14) G. Rodenbach, *L'art en exil*, p.185.
- 15) G. Rodenbach, *Le carillonneur*, p.127.
- 16) G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, p.47.
- 17) C. Berg, *Op.cit.*, p.116.
- 18) G. Rodenbach, *Op. cit.*, p.27.
- 19) C. Berg, *Op.cit.*, p.118.
- 20) *Ibid.*, p.125.
- 21) G. Rodenbach, *Op.cit.*, p.101.
- 22) *Ibid.*, p.24.
- 23) H. Hinterhäuser, *Op.cit.*, p.119.
- 24) G. Rodenbach, *Op.cit.*, p.23.
- 25) G. Rodenbach, *Le carillonneur*, pp. 106-107.
- 26) G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, pp. 72-73.
- 27) *Ibid.*, p.73.
- 28) C. Berg, *Op.cit.*, p.124.
- 29) V.A. Bravo, *La irrupción y el límite. Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción.*, p.11.
- 30) S. Freud, *Lo siniestro*, p.10.
- 31) *Ibid.*, p.44.
- 32) *Ibid.*, p.21.
- 33) *Ibid.*, p.41.
- 34) G. Rodenbach, *Op.cit.*, p.102.
- 35) *Ibid.*, p.98.

- 36) Ibid, p.29.
- 37) Ibid, p.83.
- 38) "Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales o sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico", T. Todorov, citado por V.A. Bravo, Op.cit., p.35.
- 39) C. Berg, Op.cit., p.112.
- 40) G. Michaux, "La logique du meurtre dans Bruges-la-Morte de Georges Rodenbach", en *Les Lettres Romanes*.
- 41) G. Rodenbach, Op.cit., p.72.
- 42) S. Freud, Duelo y melancolía, en *Obras completas*, tomo XIV.
- 43) S. Freud, Op.cit., pp. 246-247.
- 44) G. Rodenbach, Op.cit., p.17.
- 45) Ibid, p.18.
- 46) G. Rodenbach, *Le carillonneur*, p.89.
- 47) Ibid., p.85.

## CONCLUSIONES

Bruges la Morte se inscribe en un proyecto narrativo específico de tipo simbolista por lo que, a la hora de establecer juicios críticos sobre dicho texto, hay que tener presentes sus propios parámetros y no sólo los de otras tendencias contemporáneas (realista y naturalista).

El proyecto narrativo simbolista se da en un ambiente de crítica al sistema tradicional de los géneros literarios, con lo que sus escritores continúan la impugnación romántica que comienza a finales del siglo XVIII. En la nueva configuración de géneros de los simbolistas, la poesía tiene el papel principal, entendida no tanto en el aspecto de versificación, sino más bien en el de síntesis y musicalidad.

Así, la prosa simbolista es "poética" en la medida en que, por un lado, cultiva el lirismo, la música interior y, por otro, es selectiva y sintética. En oposición, por ejemplo, a la narrativa naturalista, no se toman muchos elementos de la realidad para intentar reproducirla, sino que se seleccionan unos cuantos -los que se supone más evocadores- y se trabaja con ellos y sus reflejos. Mientras que la narrativa realista trabaja con un sistema de reproducción de la realidad, los simbolistas operan con un sistema analógico de representación que les permite ampliar el mundo y deformarlo ("déformation subjective" según Moréas). Puede, entonces, discutirse sobre el éxito o el fracaso del proyecto narrativo de los simbolistas pero no puede negarse su existencia.

Cuando se analiza el conjunto de las novelas de Rodenbach, se encuentra una serie de recurrencias temáticas y estructurales. No por esto

puede hablarse en su caso de una falta de evolución o de transformación en el campo narrativo. Con esos mismos temas y estructuras se detecta una experimentación que va desde un texto corto como *Bruges-la-Morte*, verdadero paradigma de novela simbolista, hasta uno extenso como *Le Carillonneur*.

La originalidad de *Bruges-la-Morte* se entiende mejor teniendo como trasfondo dicho conjunto de narraciones. Así se comprende que no se trata del desliz de un poeta metido a novelista o de la incapacidad para escribir una "novela-novela", es decir, una historia extensa con varios personajes y múltiples peripecias. *Bruges-la-Morte* responde al anhelo simbolista de brevedad, síntesis y lirismo, esto es, de "poetizar" la prosa. Mientras que la globalidad de las novelas de Rodenbach es simbolista por su temática, por su estilo depurado y por sus atmósferas evanescentes, el caso específico de *Bruges-la-Morte* es simbolista además de lo anterior, por su estructura sintética.

La posición simbolista de Rodenbach también se aprecia en un tópico muy socorrido en la literatura finisecular: el conflicto entre el artista y la sociedad burguesa, que aparece en el autor belga no tanto sobre una base sociológica (la actividad artística sin cabida en una sociedad mercantil), sino sobre una base metafísica: la marginalidad del artista rodenbachiano es intrínseca a su condición de visionario de una realidad ideal a la que, sin embargo, no puede tener acceso. Como un nuevo Moisés, está condenado a mirar esa otra Tierra Prometida pero sin poder hollarla.

Algunos críticos subrayan el elemento flamenco que subyace en la obra de Rodenbach. La afirmación anterior debe matizarse diciendo que el papel de Flandes en la producción rodenbachiana y en especial en *Bruges-la-Morte* es importante pero subordinado. Su visión de lo flamenco es selectiva, toma de esa realidad histórica sólo los elementos acordes con su temperamento

melancólico. Lo que más le interesa es recuperar los aspectos míticos de la ciudad muerta y en un sentido estricto, ni Brujas ni Gante lo eran. Por lo tanto, en su descripción de las ciudades "grises" y "melancólicas" hay que distinguir un doble nivel: el de la ciudad histórica y el de la ciudad mítica. Esta última -entre aguas, decadente-, refleja más bien aspectos inconscientes de los personajes (y del autor). Se trata de la ciudad como metáfora psicológica de la melancolía.

Esto nos lleva a afirmar que un aspecto capital de la producción de Rodenbach es la noción de inconsciente. Aunque dicho concepto estuvo muy difundido en el siglo pasado por medio de autores como Schopenhauer y Hartmann, el caso de Rodenbach implica una utilización distinta. No se trata tanto de una noción filosófica, como en Schopenhauer, o de una noción psicológica, como sería después con Freud, sino sobre todo de una noción estética: el inconsciente concebido como una fuente de analogías.

Aquí puede observarse una fusión de la visión simbolista del universo como un sistema de correspondencias con la concepción de Schopenhauer de lo inconsciente que se desenvuelve bajo el signo de la repetición. Las "semejanzas" de Rodenbach se caracterizan por la *habitud* -que pertenece al orden de la repetición, de la ley- y por la *nouveauté* -del orden de la intermitencia, del azar-. Así, la repetición schopenhaueriana viene a ser matizada por el descubrimiento abrupto de una analogía. Ambos aspectos hunden sus raíces en el campo de lo inconsciente.

Desde un punto de vista filosófico, el tema del doble en Rodenbach se inscribe en un sistema de analogías y repeticiones. No se trata de un tema aislado, como hasta entonces había sido usual en la literatura romántica, puesto al servicio casi exclusivo de lo fantástico, sino de un eslabón más en una cadena de desdoblamientos, ilustrada con las imágenes recurrentes

del agua, del espejo, del eco, del reflejo. Toda la obra de Rodenbach se levanta sobre una matriz especular que abarca distintos aspectos, ya sea un universo analógico que se desdobra en un mundo ideal y otro real, hasta la relación amorosa, que siempre aparece bajo el símbolo del espejo.

Desde su origen a principios de este siglo, el estudio del doble se caracterizó por un acercamiento que abarcó, por un lado, elementos psicoanalíticos, y por otro, elementos de literatura comparada. Tanto Rank como Freud elaboraron sus análisis a partir de textos literarios.

Dada la existencia de ciertos nexos teóricos de Rodenbach y Freud con Schopenhauer (compulsión de repetición de lo inconsciente), resulta justificable la adscripción del doble, tal como aparece en el autor belga, al concepto freudiano de lo siniestro.

La caracterización de lo siniestro que hace Freud (animismo y magia, vinculación con la muerte, angustia infantil de castración, oscuridad, repetición de lo semejante) es coincidente con la temática rodenbachiana analizada en esta tesis, lo que refuerza la justeza de vincular el tema del doble con lo siniestro.

La esencia de la angustia de lo siniestro radica en algo reprimido por el sujeto y que se manifiesta a pesar suyo en el seno de lo familiar. Dicho aspecto reprimido en el caso del doble rodenbachiano se refiere a la sexualidad del personaje central. Hugues sublima su deseo sexual en el culto que establece a la esposa muerta, pero no lo suficiente como para que, después de un tiempo, dicho deseo reprimido irrumpa con la aparición de Jane Scott. La semejanza física entre la viva y la muerta favorece la conexión libidinal de Hugues pero sólo posteriormente, descubierta la falsa analogía, se muestra el verdadero contenido de la relación entre Hugues y la doble: la sexualidad.

El trasfondo psicológico de narcisismo y castración señalado por Freud en el caso de lo siniestro y por consecuencia, del doble, puede relacionarse con el tipo de alteridad que la Medusa representó entre los antiguos griegos. Después de todo, el doble es una manifestación particular del problema más amplio de la alteridad.

En la religión griega, Medusa tenía importantes afinidades con el reino de la muerte, su iconología tenía una fuerte carga sexual y estaba asociada con las divinidades representadas sólo por sus cabezas. Medusa, emblema de esa alteridad que lleva al terror, a la locura y a la muerte, fue decapitada por Perseo con ayuda -entre otros instrumentos- de un escudo especular y de la hoz con la que Cronos castró a Urano. De manera significativa, espejo, hoz castradora y cabeza fálica son algunos de los elementos imbricados en el mito griego de Medusa, representante de esa alteridad extrema a la que se adscribe el doble. En el caso de *Bruges-la-Morte*, dicha marca de castración está representada por la cabellera de la muerta, que no deja de tener cierta correspondencia con la cabellera de serpientes de Medusa.

Algunos aspectos originales del tratamiento del doble por Rodenbach son: una vinculación directa con los aspectos sexuales bajo la apariencia de una historia que puede ser leída con la lente de lo fantástico; a diferencia de los autores que lo precedieron, en Rodenbach el doble es de carácter femenino en un universo narrativo que ya de suyo responde al signo de la Mujer: con excepción de Hugues, única referencia masculina, el resto de los elementos nos remiten a la feminidad: la ciudad de Brujas, la difunta, la doble, los personajes secundarios (Barbe y Rosalie), las aguas, etc.

La vinculación hecha entre el tema del doble y la melancolía se

origina en el propio texto, que afirma una y otra vez el carácter melancólico del personaje (característica general de los héroes rodenbachianos). Por otra parte, partiendo del psicoanálisis, podría decirse que la melancolía favorece en los artistas una tendencia hacia una estética del desdoblamiento.

En la melancolía se establece una identificación entre el yo y el objeto amado sobre una base narcisista, lo que a nivel de imágenes se manifiesta en la recurrencia de objetos reflejantes como aguas quietas y espejos. Habría que recordar que en Occidente la tradición iconológica de la melancolía ha hecho del espejo uno de sus atributos. El universo textual de Rodenbach es pródigo en la asociación entre narcisismo, melancolía y aguas espejeantes. En esta matriz psicológica surge el tema del doble pues, aunque no todo desdoblamiento implica un doble, todo doble sí implica un desdoblamiento.

En las tres relaciones de semejanza estudiadas en *Eruges-la-Morte*, se vio que funcionan sobre esta lógica del espejo: una de ellas corresponde al caso clásico del doble (semejanza física); las otras dos son desdoblamientos.

Los conceptos psicoanalíticos de lo siniestro y de la melancolía se vinculan entre sí por la presencia en ambos de la noción de narcisismo: en el primero, en los rasgos animistas y mágicos; en la segunda, en la identificación entre el yo y el objeto amado. Su aplicación al estudio del doble pretendió ampliar los contenidos psicológicos del tema.

Dado lo anterior, si entendemos por teatro el lugar de la representación, el doble en *B-l-M* es identificable al menos en dos niveles: uno filosófico y otro psicológico.

En el teatro de las representaciones filosóficas, el doble se ubica

en el seno de un sistema generalizado de correspondencias que el simbolismo hizo suyo (proveniente de las corrientes ocultistas del Renacimiento y acaso anterior), al que hay que agregar las nociones de inconsciente y repetición procedentes del sistema de Schopenhauer.

En el teatro de las representaciones psicológicas, el doble se presenta en la constelación de lo siniestro y de la melancolía, esto es, el doble como una floración narcisista en estrecha vinculación con la muerte.

Finalmente, resulta una feliz circunstancia que el nombre Bruges proceda del flamenco *brugge*: puente. Así, Brujas es la ciudad de los puentes. Nada mejor para caracterizar la empresa literaria de Rodenbach y del simbolismo que la imagen del puente sobre las aguas: un nexo de palabras entre la orilla de lo real y la otra orilla del sueño. Entre ambas, las aguas de la imaginación fluyen sin cesar bajo el precario puente del lenguaje.

## BIBLIOGRAFIA

- 1) Akoun, André; G. Gatien, et.al. *L'inconscient. Son langage et ses lois.* Marabout Service, Paris, 1972.
- 2) Bachelard, Gaston *El agua y los sueños.* Fondo de Cultura Económica, México, 1978.
- 3) Baudelaire, Charles *Les fleurs du mal.* Le Livre de Poche, Paris, 1987.
- 4) Bodson-Thomas, Anny *L'esthétique de Georges Rodenbach.* Vaillant-Carmagne, Liège, 1942.
- 5) Bravo, Victor Antonio *La irrupción y el límite. Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción.* U.N.A.M., México, 1988.
- 6) De Grève, Claude *Georges Rodenbach.* Ed. Labor, Bruselas, 1987.
- 7) Delevo, Robert *Le Symbolisme.* Ed. Skira, Ginebra, 1982.
- 8) Freud, Sigmund *Lo siniestro.* Ed. Letracierta, México, 1978.
- 9) Freud, Sigmund *Duelo y melancolía.* En: *Obras completas, Tomo XIV,* Amorrotu Ed., Buenos Aires, 1986, pp. 241-255.
- 10) Gutiérrez Girardot, Rafael *Modernismo -supuestos históricos y culturales-.* Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
- 11) Hinterhäuser, Hans *Fin de siglo -figuras y mitos-.* Taurus, Madrid, 1980.
- 12) Keller, Luzius *Piranesi et les romantiques français. Le mythe des escaliers en spirale.* Librairie José Corti, Paris, 1968.
- 13) Michaud, Guy *Message poétique du Symbolisme.* Librairie Nizet, Paris, 1961.
- 14) Michaux, Ginette *"La logique du meurtre dans Bruges-la-Morte de Georges Rodenbach"* En: *Les Lettres Romanes, N° 3-4,* Université Catholique de Louvain, 1986, pp. 227-233.
- 15) Otten, Michel *"Originalité du Symbolisme Belge"* En: *Le mouvement symboliste en Belgique.* Editrice Bologna, Bologna, 1990, pp.15-36.

- 16) Otten, Michel "Situation du Symbolisme en Belgique" En: *Les Lettres Romanes*, N°3-4, Université Catholique de Louvain, 1986, pp. 203-209.
- 17) Paque, Jeannine "Bruges-la-Morte ou l'émergence d'un nouveau roman à l'époque symboliste" En: *Le mouvement symboliste en Belgique*. Editrice Bologna, Bologna, 1990.
- 18) Paque, Jeannine *Le Symbolisme Belge*. Ed. Labor, Bruselas, 1989.
- 19) Paz, Octavio *Los hijos del lino*. Editorial La Oveja Negra, Bogotá, 1985.
- 20) Peylet, Gérard *Les évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature "fin de siècle"*. Librairie Honoré Champion, Paris, 1986.
- 21) Quaghebeur, Marc "Trayectoria de las letras belgas en francés" En: *Revista Plural*, Segunda Época, Vol. XX-IV, Num. 232, enero de 1991, México.
- 22) Rank, Otto *The Double. A Psychoanalytic Study*. Traducción e introducción de Harry Tucker Jr. The University of North Carolina Press, 1971.
- 23) Rodenbach, Georges *Bruges-la-Morte*. Prefacio de Gaston Compère. Ed. Jacques Antoine, Bruselas, 1977.
- 24) Rodenbach, G. *Bruges-la-Morte*. Prefacio de François Duyckaerts. Lectura de Christian Berg. Ed. Labor, Bruselas, 1986.
- 25) Rodenbach, G. *L'art en exil*. Librairie Moderne, Paris, 1889.
- 26) Rodenbach, G. *Le carillonneur*. Passé/Présent, Bruselas, 1987.
- 27) Rodenbach, G. *La vocation*. Paul Ollendorf Ed., Paris, 1899.
- 28) Rodenbach, G. *Musée de béguines*. Charpentier, Paris, 1894.
- 29) Rosset, Clément *L'esthétique de Schopenhauer*. Presses Universitaires de France, Paris, 1989.
- 30) Rosset, Clément *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*. Quadriga/Presses Universitaires de France, Paris, 1989.
- 31) Schopenhauer, Arthur *El mundo como voluntad y representación*. Editorial Porrúa, México, 1987.
- 32) Vernant, Jean-Pierre *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Gedisa, México, 1986.