

5
2eg.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



Aurélia: UNA FANTASIA PROFETICA DE
GERARD DE NERVAL.

T E S I S I N A

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADA EN LETRAS FRANCESAS
P R E S E N T A :
ANA VICTORIA MORALES ROURA

MEXICO, D. F.

ABRIL DE 1998.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

260181 /



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

*Sur la cime d'un mont bleuâtre une petite fleur est née.
— Ne m'oublie pas! — Le regard chatoyant d'une étoile
s'est fixé un instant sur elle , et une réponse s'est fait
entendre dans un doux langage étranger. — Miosotis!*

G. de N.

Este trabajo es el resultado de un largo proceso que se inició con el afortunado descubrimiento de *Aurélia* de Gérard de Nerval, una obra que desde mi punto de vista, desborda de frescura y de autenticidad en la expresión. La realización de esta investigación me llevó a un conocimiento más profundo del riquísimo universo intelectual del autor, así como a una interpretación personal de la novela. La redacción de la tesina no sólo significó para mí un requisito académico para la obtención de un grado universitario, pues mi manera de pensar y de ver el mundo fueron ventajosamente modificadas.

Mi gusto por la obra de este autor romántico, lo mismo que la elección del tema, corresponde a una inclinación intelectual muy marcada en mi persona por los temas de totalidad e integración. El estudiar los aspectos proféticos y fantásticos en *Aurélia* representó para mí la aventura de poder reconciliar diversos campos de interés, así como la oportunidad de atender una intensa necesidad de vida espiritual, para la cual la rutina cotidiana no ofrece más que vacío e insatisfacción.

Es mi deseo que mis indagaciones sobre la literatura fantástica y sobre la obra de Gérard de Nerval sean de utilidad para mis compañeros de licenciatura, pues de acuerdo con mi experiencia, se trata de temas que a la mayoría fascina, pero que por desgracia no son muy explotados en las aulas de la facultad.

Agradezco sinceramente la asesoría y la siempre buena disposición del profesor José Ricardo Chaves, quien con su agudeza enriqueció el resultado final de este trabajo. Agradezco también los cuidadosos comentarios de la profesora Susana González Aktories, pues con su juventud y profesionalismo contribuyó a refrescar mis ideas. Agradezco también a mis sinodales: Claudia Ruiz, Socorro Lozano y Ricardo Ancira, por el interés que mostraron en mi trabajo.

Y por supuesto agradezco también a mi familia por su compañía y apoyo de siempre. Especialmente a mi padre Tomás, quien me enseñó la dedicación al trabajo; y a mi madre Dulce María, porque a todos transmite el deseo de superarse y de conocer cada vez más.

INTRODUCCIÓN

En este trabajo se estudiarán detenidamente dos aspectos específicos de *Aurélia* de Gérard de Nerval: lo fantástico y lo profético. Con esto aspiramos a un conocimiento más profundo de las cualidades literarias de este autor clave para el siglo XIX francés, pues esta obra, publicada por primera vez en 1855, constituye una verdadera síntesis del pensamiento romántico al mismo tiempo que es portadora del germen del incipiente simbolismo.

Aurélia es la última creación de la vasta producción de Gérard de Nerval. En este texto confluyen todos los elementos constantes a lo largo de sus escritos, como son, por ejemplo, la exploración del sueño, la poetización de los recuerdos y la supremacía del valor simbólico del lenguaje. Se trata de la culminación de un proyecto literario, los temas que siempre obsesionaron al autor armonizan magistralmente en esta pequeña narración de prosa poética. Conocer *Aurélia* es comprender a Nerval en sus más íntimas preocupaciones.

Es en el mundo industrial y postrevolucionario de la primera mitad del siglo XIX donde Gérard de Nerval vivió y murió, donde luchó por ganarse la vida y por ejercer su vocación de escritor. Recordemos que durante el siglo XVIII los grupos intelectuales de la Francia de Luis XV fueron iluminados por la razón y se hacían llamar filósofos. De acuerdo con la definición de la *Enciclopedia*, ser filósofo en el Siglo de las Luces significaba ante todo el dejarse guiar por la inteligencia, una profunda reflexión precedía cualquier acto, lo que debía permitir en todo momento apreciar claramente la verdad y ser capaz de juicios acertados. La casta de filósofos ilustrados denunció la corrupción de las instituciones religiosas y el abuso del poder por parte de la nobleza. De hecho, el rostro del mundo moderno empezó a delinearse desde aquellos lejanos días, cuando el escepticismo racionalista se arraigó en la mentalidad del hombre occidental.

La Ilustración llevó a Francia a una sangrienta revolución que vació el trono y despobló las casas de los nobles. Dado que aquellos hombres estaban sedientos de verdad, su concepción del mundo no tenía lugar para el engaño ni para la fe: todo lo real debía ser claro para el intelecto, por eso los cielos y los infiernos fueron despoblados y sus etéreos habitantes se vieron obligados a inmigrar a las misteriosas tierras de lo imaginario.

El siglo XIX es hijo primogénito del racionalismo filosófico de los ilustrados y está dramáticamente marcado por el signo de la revolución. Las personas de aquellos lejanos días experimentaron una profunda admiración por la

figura de Napoleón, que implicó, ante todo, la fascinación por el heroísmo de la aventura militar. Los padres de las primeras generaciones del siglo XIX estaban sedientos de sangre y de justicia, pero a diferencia de sus antecesores los jóvenes románticos sufrían de una apatía colectiva frente a una realidad política arbitraria regida por la ley del más fuerte, régimen autoritario donde los mecanismos de poder tendieron a sofocar al grueso de la población. Es en estos tiempos de insatisfacción generalizada cuando el Romanticismo empezó a florecer en tierras francesas. El yo personal de la poesía lírica hizo resonar sus lamentos de manera contundente, la voz narrativa se vio liberada de los parámetros formales impuestos por el 'buen gusto' del canon neoclásico y la obra poética se convirtió en el testimonio fiel de una aventura interior que reclamaba para sí un valor universal.

Propios del espíritu romántico son los actos heroicos y las grandes empresas, de manera que enardecido por el ansia de grandeza, el joven Gérard Labrunie, que no adoptaría el seudónimo de Nerval sino hasta 1835, emprendió una tarea monumental y ambiciosa antes de cumplir los veinte años: la traducción del primer *Fausto* de Goethe. Para entonces ya existían dos versiones de la obra en francés: una literal, exacta en el sentido pero en absoluto poética y otra más poética pero que traicionaba de muchas maneras al autor alemán. Seguramente Nerval utilizó y comparó estas dos traducciones para llegar a una muy bien lograda adaptación alabada por el mismo Goethe y que concediera fama al joven poeta y traductor. Tal fue su exitosa presentación en el mundo de las letras; sin embargo, un escritor como Nerval dentro de la sociedad burguesa del siglo XIX debía enfrentar numerosas contingencias materiales para asegurarse el sustento. Como él mismo señala en una carta dirigida a su padre, los escritores como Alphonse de Lamartine y Victor Hugo, herederos de una cierta fortuna, son los que llegan más lejos y que incluso ganan más dinero: ellos no estaban obligados a desviar su fuerza creadora hacia el infructuoso trabajo de la prensa. Esto declaraba Nerval con un marcado resentimiento, se lamentaba por la imposibilidad de entregarse de lleno a la creación literaria dadas sus carencias materiales. Por eso su comercio con la prensa siempre fue constante, frecuentaba asiduamente los teatros y vendía sus crónicas de espectáculos a los periódicos y revistas del medio. Para entonces, todos los escritores sin recursos se entregaban a la actividad periodística y debían adaptar sus escritos a las políticas de divulgación de las revistas. La carrera de periodista literario de Gérard de Nerval lo obligó seguramente a multiplicar los textos cortos adaptados a los requerimientos de publicación de la prensa: el formato, la periodicidad y la capacidad de lectura del público.

La producción de Nerval es muy extensa y a lo largo de sus escritos es posible encontrar las diferentes facetas de su personalidad literaria, como son, por ejemplo, el poeta, el narrador y el ensayista. Respecto a su poesía son bien conocidos sus herméticos poemas de "Les Chimères" que, según el autor, perderían su encanto al ser explicados, si esto fuera posible. Por otro lado, dentro de la narrativa de Nerval encontramos diferentes tipos de textos, como es el *Voyage en Orient*, el relato de un viajero francés por las lejanas tierras del Cairo y sus alrededores, donde el autor inserta al lado de sus memorias numerosos aspectos pintorescos para el lector occidental: las detalladas descripciones geográficas, la mención de algunas costumbres y la cita de antiguas leyendas orientales. Otro tipo de textos son por ejemplo, "La Bohème galante" o "Les Nuits d'octobre", donde Nerval graba sus memorias del Romanticismo triunfante de los primeros años y, donde una detallada descripción de las calles y monumentos de su ciudad natal pone de manifiesto la importancia de París dentro de la imaginaria nervaliana. *Les Illuminés* y *Les Filles du feu* son recopilaciones de escritos que en su origen aparecieron en publicaciones periódicas y que en 1852 y en 1854, hacia el final de la vida del autor, fueron presentados en dos volúmenes. En *Les Filles du feu* encontramos algunas narraciones como la muy conocida *Sylvie*, compuesta a partir de numerosos recuerdos de juventud del autor idealizados y poetizados, además de algunos ensayos sobre los temas literarios que preocupaban intensamente a Nerval como "Chansons et légendes du Valois." Por lo que respecta a *Les Illuminés* podemos citar los estudios de Nerval sobre algunos excéntricos de la filosofía del siglo XVIII como Cagliostro, Quintus Aucler y el conocido precursor de la literatura fantástica en Francia Jacques Cazotte.

Aunque hoy en día se acostumbra recordar a Nerval más bien como poeta y narrador, su producción dramática y su colaboración con la industria teatral fueron muy amplias. De hecho el teatro representó para el autor su modo de expresión favorito. Como ejemplos de su trabajo dramático se puede citar a *Léo Burckart*, obra que expone una reflexión romántica sobre la política y el poder; y *L'Imagier de Harlem*, una tentativa de espectáculo total basada en la historia de la invención de la imprenta.

Dentro de toda la obra de Nerval *Aurélia ou le Rêve et la Vie* es la narración que en más estrecha relación se encuentra con la experiencia de la locura y con la leyenda literaria que envuelve la personalidad del autor. Esto se inició en febrero de 1841, cuando un dramático evento marcó su vida para siempre: en un momento en que se encontraba abrumado en extremo por importantes preocupaciones, le sobrevino una primera crisis demencial, fue internado en un hospital para enfermos mentales y el medio de los hombres de letras lamentó la

razón perdida del joven Nerval. De esta manera surgió el mito del 'loco sublime' que ya nunca lo abandonaría: desde los treinta y tres años, Gérard de Nerval se convirtió en el cadáver viviente de sí mismo, pues según declarara públicamente Jules Janin, uno de sus contemporáneos, periodista también, la inteligencia del joven escritor estaba aniquilada: "¡Qué lástima! Francia ha perdido a un genio que la habría honrado." Para entonces la comunidad de hombres de letras echaba ya de menos a un joven talento con un futuro promisorio. A partir de aquel momento Nerval ya nunca podría liberarse por completo de la locura, pero tampoco sufrió su yugo permanentemente. Después de la primera crisis nuestro autor tuvo recaídas intermitentes y fue internado en varias ocasiones, no obstante, a este periodo corresponden sus largos y numerosos viajes, así como los textos más importantes de su producción literaria.

De este modo vivió el autor de *Aurélia* hasta su muerte, entre momentos de lucidez y de demencia, entre innumerables carencias materiales y la insatisfacción de su pensamiento frente a lo real, entre el deseo de vivir y el espectro del suicidio.

Pero volviendo al texto base de este trabajo lo más evidente en una primera lectura de *Aurélia* es la confusión de los mundos del sueño y de la vigilia, situación que el autor define como la inmersión del sueño en la vida real. La invasión de un ámbito en otro, que de acuerdo con las condiciones normales de la existencia no debería producirse jamás, vincula el texto de *Aurélia* con una particular manera de expresar lo inexplicable y que hoy en día se denomina literatura fantástica. Este tipo de creación literaria consiste generalmente en narraciones que ponen en escena una situación inaceptable e imposible para el sentido común. Lo fantástico constituye en esencia un escándalo para la razón y no es sorprendente que los escritores románticos se complacieran en practicar este género. Como veremos, en numerosos escritos Gérard de Nerval exalta el triunfo de lo fantástico en literatura.

Ahora bien, la inmersión del mundo onírico en la vigilia que tipifica *Aurélia* no se reduce a la representación de una pintoresca atmósfera de irrealidad a todo lo largo de la narración. Es un hecho que la experiencia del sueño está acompañada de una labor interpretativa por parte del personaje narrador, quien cree reconocer en sus visiones los indicios de una misión profética. Sin duda el autor logra en esta obra la configuración de un universo visionario, ordenado por las leyes de correspondencia y regido por el principio de la analogía universal.

El siguiente estudio de *Aurélia ou le Rêve et la Vie* se centrará en los aspectos fantásticos y proféticos de la narración y constará de cinco etapas. En un primer momento consideramos indispensable una revisión de los principios

fundamentales del Romanticismo, corriente literaria a la que pertenece nuestro autor y que marcó profundamente toda su producción. Enseguida se procederá a explorar la teoría de la literatura fantástica, considerando en el segundo capítulo las opiniones críticas de los cuentistas de lo fantástico en el siglo XIX y, por supuesto, las apreciaciones teóricas de la crítica contemporánea, que ha hecho sistemático el estudio de lo fantástico en literatura.

Será a partir del tercer capítulo, luego de un marco de referencia indispensable, cuando iniciemos el trabajo del texto propiamente dicho. Primeramente se considerará la novela corta de *Aurélia* con respecto a los parámetros generales de la teoría de la literatura fantástica; en dicho capítulo serán enfatizados los aspectos estilísticos que vinculan al texto con el género de lo fantástico, como son por ejemplo, los procedimientos discursivos empleados para sembrar la ambigüedad y la incertidumbre a todo lo largo del relato, así como los elementos que contribuyen a la configuración de una atmósfera de engañosa irrealidad. En el cuarto capítulo se abordarán ciertos aspectos temáticos que confieren al destino del protagonista una misión profética. Serán tratados asuntos de índole mística como el ritual iniciático y la revelación de la diosa, temas de vital importancia a todo lo largo de la novela. Como veremos, la serie de peripecias provocadas por la confusión del sueño y la vida es el camino tortuoso hacia una iniciación sagrada y su fin exitoso conduce a la revelación de un secreto. Por último en el capítulo cinco, pasaremos a una detallada observación de ciertos motivos en *Aurélia* que, dada la labor interpretativa que se adjudica el personaje principal a todo lo largo de la narración, constituyen los eslabones de un verdadero lenguaje simbólico, cuyo significado hay que buscar en la concepción analógica del universo adoptada por el autor.

A través de este recorrido, el presente trabajo se propone ofrecer una lectura detallada de *Aurélia* de Gérard de Nerval, un texto clave para el romanticismo francés y para la literatura fantástica en general. *Aurélia* es una hermosa novela de prosa poética, siempre fresca para sorprender y encantar al lector de todos los tiempos; la cuidadosa exposición que presentaremos sobre los diferentes elementos que la conforman conducirá a una mejor comprensión de la obra y, por supuesto, a un goce más intenso de la creación estética.

CAPÍTULO I

GENEALOGÍA ROMÁNTICA DE NERVAL

El Romanticismo francés, que históricamente se identifica con la primera mitad del siglo XIX, reúne escritores tan diversos como Victor Hugo, Prosper Mérimée, Alfred de Musset y Gérard de Nerval por citar sólo algunos. Sus obras, de acuerdo con la personalidad de cada autor, se presentan bajo formas muy diferentes: poesía declamatoria, teatro sin reglas, novela histórica y prosa poética. Es un hecho que la literatura romántica es amplísima, pues implica la libre expresión de la individualidad de los hombres de letras que, a través de la escritura manifiestan su concepción de la literatura, del poeta y de la obra de arte.

El romanticismo es ante todo una postura estética, una manera de hacer literatura, pero implica también una actitud ante la vida, pues un rasgo esencial de la voz romántica es la autenticidad y la entrega con que el poeta vive su drama literario: la poesía se vive y la vida se poetiza. Tal es el caso de Gérard de Nerval un autor a quien podemos aplicar sus propias palabras respecto de Jacques Cazotte: un escritor "que se dejó llevar por el peligro más terrible de la vida literaria, el de tomarse en serio sus propias invenciones." (1976, 308) La vida y la obra de este creador de prosa poética constituye una de las más dramáticas encarnaciones de un destino excepcional legado por el Romanticismo. Una revisión de la historia de la palabra 'romántico' y de los supuestos estéticos más importantes de esta corriente estética, constituye una primera etapa en la lectura de *Aurélia* de Gérard de Nerval.

Historia de una palabra

La palabra 'romántico', proveniente del francés '*romantique*', es introducida en la lengua española a mediados del siglo XIX para designar la escuela literaria dominante en la primera mitad de aquel siglo. A su vez, el adjetivo francés '*romantique*', utilizado desde 1675, se deriva del inglés '*romantic*' y en su origen fue empleado en Francia como sinónimo de '*romanesque*', es decir, con calidad de fantástico e increíble, como en las novelas.

El origen de la palabra es entonces inglés. '*Romantic*', hacia 1659 designa aquello que tiene cualidades de romance. El término inglés '*romance*' como el francés '*roman*', en un principio designaba la lengua vulgar hablada en Francia, derivada del latín y distinta de la de los pueblos bárbaros; luego la misma palabra se aplicó a escritos en verso francés y hacia 1160 se refiere al relato, en prosa o en verso, de aventuras maravillosas, de héroes imaginarios e idealizados. De esta

manera, en 1667 'romantic' es sinónimo de fabuloso, sin fundamento en la realidad.

Del inglés pasó también al alemán, 'romantisch', y es en los últimos años del siglo XVIII cuando los alemanes empiezan a utilizar tal adjetivo para caracterizar sus tendencias literarias. Desde 1804 'romantisch' se refiere a la literatura inspirada en la caballería y en el cristianismo medieval. Es así como aparece en una de las obras del filósofo alemán Friedrich Schlegel, traducida al francés en 1809 bajo el título de *Cours de littérature dramatique*. Para entonces el término es ya sistemáticamente utilizado en oposición a clásico.

La necesidad de los poetas alemanes por definir su escuela literaria bajo una misma bandera es muy notoria, tal vez a falta de una tradición literaria anterior al siglo XVIII reconocida en el resto de Europa, por la necesidad de un elemento unificador de las tierras germánicas, o por el nacimiento del sentimiento nacionalista alemán. Numerosos fragmentos citados por Lilian R. Furst revelan esta constante inquietud por esclarecer el sentido de la palabra 'romántico':

Lo romántico es lo bello indeterminado o lo bello infinito... la poesía romántica es específicamente el presentimiento de un destino demasiado grande para tener su lugar aquí abajo.
JEAN PAUL (1862,226-27)

En mi opinión y de acuerdo con mi uso, lo romántico es aquello que representa un contenido espiritual bajo una forma imaginativa.

F. SCHLEGEL (1980,8)

El juego total del movimiento vital depende de la armonía y del contraste. Los que han aceptado esto, inventaron para el espíritu particular del arte moderno, en contraste con lo clásico y con lo antiguo, el nombre de romántico.

A.W. SCHLEGEL (1980,32-33)

El mundo debe ser romantizado. Así se reencontrará su significado original. Romantizar no es otra cosa que un valor creciente. Este proceso es aún ampliamente desconocido... Revisitando los lugares comunes con un significado elevado, lo ordinario con un aspecto misterioso, lo familiar con el prestigio de lo extraño, lo finito con la apariencia de lo infinito, de esta manera lo romantizo.

NOVALIS (1980,3)

Es evidente el cuidadoso empleo del adjetivo 'romántico' en estos autores alemanes. Incluso Novalis va más lejos que sus colegas, pues transforma el adjetivo en verbo, lo que revela un acto de voluntad y de transformación sobre el mundo dado. Esta preocupación por esclarecer el significado de la palabra es menos intensa y a veces está drásticamente ausente en los autores franceses. Tal es el caso de Gérard de Nerval, en cuya obra es difícil encontrar la palabra 'romántico', que no es sino raramente utilizada. Por ejemplo, en su ensayo sobre

Jacques Cazotte, a propósito de la poesía de este autor del siglo XVIII, dice que: "Fue una de las primeras tentativas de este tono romántico o romanesco del cual nuestra literatura habría de abusar más tarde." (1976, 299) Vemos como para Nerval '*romantique*' es sinónimo de '*romanesque*', es decir, perteneciente al mundo ficticio de las novelas y no constituye una estética para el arte y para la vida. Recordando que Nerval bebió directamente de las fuentes germánicas, tal y como lo atestigua la traducción del *Fausto* en 1826, no es descabellado suponer que nuestro autor, se sintiera extraño al movimiento literario que por esos años triunfaba en Francia con la poesía sentimental de Alfred de Vigny y Alphonse de Lamartine. A pesar de haber participado apasionadamente en la batalla de *Hernani*, parece que Nerval excluye deliberadamente las consideraciones teóricas sobre la estética del Romanticismo, sea de inspiración latina o germánica. Aunque la historia de la literatura encuentra en la creación nervaliana una de las más importantes manifestaciones del Romanticismo francés, de la propia pluma del poeta no podemos encontrar ninguna pretensión de teorizar de la escuela literaria triunfante. Nerval es un caso singular dentro de la tradición literaria francesa, en todos los géneros que practicó se complació en ejercer su libertad creadora, afirmando en todo momento su independencia, al mismo tiempo que su marginalidad.

Nuestra idea de lo romántico

Autores contemporáneos como Albert Béguin, Octavio Paz y Adriana Yáñez han señalado la existencia de dos romanticismos en la historia de la literatura: uno, el de la ensoñación nostálgica y del subjetivismo sentimental, un romanticismo epidérmico y declamatorio, conformado por una serie de obras afectadas y discursivas, que se conforma con la contemplación personal y con la confesión lírica. Tal romanticismo es una revuelta contra las leyes y formas de escribir y no implica la adopción de una postura trascendental como puede ser, por ejemplo, la afirmación de correspondencia entre el microcosmo que existe dentro de todo ser humano y el macrocosmo, concebido como el gran sistema que rige y ordena la naturaleza entera. El otro romanticismo, llamado el verdadero, es entusiasmo, interiorización e intensidad: una lucha constante por reconquistar el espacio interior. Decir romanticismo en este sentido es hablar de un sueño profundo donde los poetas tratarían de embriagarse de infinito, una aventura sin retorno donde un puñado de elegidos correrían todos los riesgos. Los grandes románticos se ven a sí mismos como profetas fundadores de sus propias religiones, sus obras son consideradas como libros sagrados, con los que cada uno contribuye para edificar el templo de la revelación universal. *Aurélia*

pertenece a este segundo romanticismo y es de hecho una de sus obras más significativas. No es posible comprender *Aurélia* de Gérard de Nerval sin una clara idea de la concepción romántica del universo. El siguiente fragmento del escritor alemán Jean-Paul servirá para ilustrar esta visión del mundo.

La madre del Romanticismo es la religión cristiana... El cristianismo anuló todo el mundo de los sentidos junto con todos sus encantos y puso en su lugar un mundo espiritual al desnudo... El presente entero de la tierra se aniquiló frente a un destino celeste, para el espíritu poético aún quedaba el mundo interior, el espíritu descendió en las tinieblas de su interior donde vio otros espíritus, el imperio de lo infinito iba a florecer en la poesía sobre los escombros de lo finito. (1862, 235)

El romanticismo es antes que nada una experiencia espiritual, como un sentimiento religioso. Una estrecha relación nacida de las necesidades interiores de los humanos vincula a la poesía romántica con la práctica religiosa: ambas manifestaciones culturales se sirven de prácticas afines, como pueden ser la experiencia de lo extramaterial y la manipulación del lenguaje. Por eso muchas veces las relaciones entre poesía romántica y cristianismo adquieren un carácter hostil. Lejos están los tiempos medievales en que la poesía está al servicio del culto. Como en el siglo XIX es heredero de las tendencias filosóficas de la generación anterior, para los románticos como Nerval poesía y cristianismo son rivales antagónicos.

Hacia los últimos años del siglo XVIII la razón crítica de los ilustrados había despoblado los cielos y desprestigiado seriamente las instituciones religiosas. Desde la perspectiva racionalista de este grupo, la religión no tardaría en desaparecer, pues bastaba ejercer la facultad de razonamiento para eliminarla de lo razonablemente verdadero. Pero los románticos, conservando una postura crítica respecto del cristianismo, reaccionaron también contra el ateísmo ilustrado y contra la noción de utilidad inherente a los tiempos modernos, relegaron la razón a un segundo plano y se aferraron a la idea de una existencia más allá de la vida material. Consagraron todos sus esfuerzos para restituir a la vida espiritual su importancia, sin embargo, la actitud crítica de la ilustración cambió para siempre la manera de enfrentarse y concebir el mundo. Los intelectuales del siglo XIX se resistían a entregarse incondicionalmente al cristianismo, se cuestionaban insistentemente sobre el concepto de religiosidad.

Tan interesado como siempre en los asuntos del espíritu, Nerval comenta en *Les Illuminés*:

Hay en verdad algo más espantoso en la historia que la caída de los imperios, se trata de la muerte de las religiones... hay dos tipos de religiones: las que organizan la civilización y el progreso y las que nacidas del odio, de la barbarie o del egoísmo de una raza desorganizan el esfuerzo constante y bienhechor de los demás... no es como cristiana

que la antigua Iglesia fue perseguida, sino como intolerante y profanadora de los otros cultos. (1976, 380)

Sentimiento ambiguo el que manifiesta Nerval con un tono de irreverencia. Bajo la apariencia del ateísmo, en el fondo refleja una pasión por la religión, misma que se traduce como nostalgia por la autenticidad de los cultos del pasado, un intento por reinventar la devoción. De ahí su necesidad de recurrir a las doctrinas esotéricas —en tanto que implican la idea de una escritura secreta en las manifestaciones de la naturaleza; y a los sincretismos —que tomando elementos de diversas doctrinas, pretenden encontrar la esencia del culto y lograr la unidad fundamental de las creencias religiosas. Es a partir de esta delicada postura, a la vez crítica y creyente, que podemos discernir dos de los principios rectores del universo romántico: la analogía y la ironía.

La ironía nace de una concepción del tiempo heredada del cristianismo: la vida en la tierra es prisionera de la historia pues un tiempo finito, personal e irreversible empezó a correr luego de la expulsión del paraíso. Como en todo ser humano reside la intuición de una existencia superior, tanto para los románticos como para los cristianos, el tiempo perfecto es la eternidad: el *fluir* infinito de un tiempo que parece suspendido. La perspectiva romántica no considera el mundo material como la realidad absoluta, total e inamovible, pero tampoco lo desprecia del todo, pues es en la naturaleza donde se encuentran los fragmentos de la unidad anhelada. Para Octavio Paz, la ironía consiste en el desdoblamiento de la realidad, en la quiebra del principio de identidad donde lo uno se transforma en dualidad, “la escisión de lo idéntico.”(1991, 111) Por otro lado, Albert Béguin concibe la ironía romántica como el ‘*órgano de equilibrio*’, pues en este mundo dual y dividido, la ironía permite al poeta colocarse por encima del devenir y asistir como espectador al libre juego de las imágenes. Béguin reconoce en la ironía dos funciones primordiales: “con respecto a la experiencia sensible, será una escuela de duda que permitirá negarle al mundo ‘tal como es’ un grado de realidad absoluta y definitiva, y sustituirlo a cada instante por un mundo cambiante, móvil, incesantemente imprevisible; por otro lado, impedirá que el espíritu se abandone enteramente al flujo de los sueños.” (1996, 278) Así, la ironía coloca al espíritu romántico a medio camino entre dos mundos y será tarea de su poesía el intentar su reintegración. La angustia romántica es consecuencia de esta existencia dividida, el sufrimiento que caracteriza la vida humana es el resultado de una posición intermedia entre la naturaleza terrestre y el anhelo de un destino más elevado. Volviendo a Jean-Paul tenemos que “un sentimiento de la nada terrestre lleno de sombras que se agitan en la noche, sombras que nacen no de la luz del Sol, sino de la de la Luna o de las estrellas, el sentimiento de una vida que transcurre como bajo un eclipse de Sol, llena de terrores y de aves

nocturnas.”(1862, 229) La imagen de la noche constituye la asociación ideal para ilustrar el sentir del alma romántica en una vida que con respecto a otra más perfecta, parece estar envuelta por las tinieblas.

Ahora bien, la analogía, el otro concepto fundamental del Romanticismo, no es una idea nueva del siglo XIX, y sin embargo, se manifestará en la literatura romántica como un sentimiento del mundo natural particularmente original. La analogía restituye a la naturaleza su encanto mágico, es tan antigua como la humanidad y es de hecho el principio primordial de las relaciones de la raza humana con su medio, anterior a la razón filosófica y a la revelación religiosa. Como los renacentistas italianos, los románticos creen en la magia, pues consideran el universo como un ser viviente y los seres particulares como emanaciones del Todo. Una relación de universal simpatía rige el universo y ésta se manifiesta como un ritmo que vuelve habitable el mundo. La analogía es una escritura secreta y sagrada que representa para el hombre la clave para leer el universo, y es en tanto que escritura como la analogía fascinó a los románticos. Una fe absoluta en el poder de la palabra hizo coincidir la concepción analógica del universo con la poesía, “el pensamiento romántico es la búsqueda de ese principio anterior con la vida histórica, el lenguaje es en su esencia una operación poética que consiste en ver al mundo como un tejido de símbolos y de las relaciones entre esos símbolos.”(1991, 91) Así, el ritmo poético implica el conjuro mágico y culmina en una euforia reveladora. “El poeta es esencialmente un vidente, la poesía es profecía, visión extática del pasado, del porvenir, de la totalidad.”(1996, 107)

en las alas de las mariposas, sobre la cáscara de los huevos, en las nubes, en la nieve, en los cristales, en la forma de las rocas, en las aguas congeladas, en el interior y en el exterior de las montañas, de las plantas, de los animales, de los hombres, en la claridad del cielo, sobre los discos de vidrio y de piel cuando son frotados y acariciados: en la limalla que rodea al imán, y en las extrañas coyunturas del azar... Ahí se presiente la clave de esta escritura singular y de esta gramática, pero este presentimiento no quiere fijarse en una forma y parece negarse a convertirse en la clave suprema.(1966, 347)

Así describe Novalis el feliz momento en el cual el discípulo empieza a comprender la analogía universal. Sin embargo, no hay que olvidar que ésta no existe por sí misma en el mundo sensible, es la aprehensión del medio natural por el alma humana lo que la dota de sentido. En efecto, la naturaleza de los románticos está humanizada, se ha infiltrado a través del cuerpo, los cinco sentidos son los órganos receptores, la imaginación es el elemento condensador. Partiendo del yo como realidad primordial, de un microcosmo personal idéntico al macrocosmo universal, los poetas románticos buscan en sí mismos la clave secreta de la analogía universal. Se trata de una cartografía interior, de un mapa

espiritual de difícil acceso que permite al iniciado el contacto con unos instantes de eternidad. Por todo lo anterior se puede afirmar que la literatura romántica consiste en un puñado de obras de soledad donde la palabra creadora de Dios representa para el ser humano el medio para lograr la reintegración: el lenguaje está dotado de poderes mágicos que los poetas explotaron en una especie de hechicería verbal. Siguiendo a Paz, la analogía romántica es la nostalgia de una palabra encarnada, de un lenguaje eficaz cargado de significado que nos permite conocer el mundo.

Dado que no se puede desear lo que no se ha conocido ni tampoco imaginar lo que sobrepasa la experiencia, nuestra capacidad mental de formular pensamientos trascendentes como la eternidad y de experimentar numerosas intuiciones, —por citar algunos ejemplos, es considerada por los románticos como el indicio de una naturaleza inmortal, es decir, como reminiscencia de una vida anterior, misma que constituye también el destino final de la raza humana. Los aspectos nocturnos de la vida como el sueño, el recuerdo o la muerte son aquellos estados en que el espíritu se ve emancipado del tiempo cósmico. En este estado de conciencia no racional, pasado, presente y futuro son una misma cosa y a la vez no existen, por eso la imagen de la noche oscura se convertirá en el símbolo ideal para evocar el sentir romántico frente al abismo de frustración que separa la existencia presente de sus deseos de infinito.

Como vimos, el verdadero Romanticismo lanza sus aspiraciones más allá del cielo y se sostiene sobre la base contradictoria de la ironía y de la analogía. La ironía, expresión de la frustración terrestre, es prisionera del tiempo, mientras que la analogía es la expresión de un deseo de emancipación hacia el infinito: analogía e ironía no sólo se oponen sino que se excluyen una a otra. Así mismo, la manera en que el romántico se enfrenta a la vida también es paradójica: su obsesión por la muerte es en el fondo un intenso deseo de vivir, su insatisfacción ante la condición humana se traduce en una fe inquebrantable en el ser humano. De acuerdo con todo lo anterior, no es conveniente encerrar al Romanticismo en un periodo histórico, pues se trata ante todo de un humanismo subjetivo que enfatiza en los aspectos inmateriales de la existencia. En este sentido, el Romanticismo constituye una cualidad personal presente en mayor o menor grado en todos los tiempos y en todas las personas.

¿Un autor con acento extranjero?

Sin lugar a dudas, el rasgo distintivo de la escritura nervaliana es la alta valoración del sueño. En *Aurélia* la vida onírica es tan real como la vigilia. El tejido de las imágenes está tan bien logrado que los recuerdos de los sueños y los recuerdos soñados se ligan sutilmente en el fluir de la prosa poética. En efecto, esta novela corta se fundamenta formalmente en la fusión de prosa y poesía, de manera recurrente el autor atribuye a la prosa cualidades propias del lenguaje poético, como son la importancia preponderante de la descripción de las imágenes y la minuciosa atención prestada a la musicalidad del discurso.

Un elemento esencial para lograr la densidad del texto es la autenticidad en la expresión, es decir, la sinceridad palpable en la voz narrativa: el convencimiento con que el poeta relata una serie de sueños tan reales como la vigilia. Bien conocidas son las historias de los sueños provocados de los románticos con sustancias alucinógenas, de sueños escritos muy temprano por la mañana para no olvidarlos y que difícilmente llegaron a recibir una forma poética. En cambio, el alma de Nerval, de acuerdo con Xavier Villaurrutia, es capaz de “ver despierto lo que otros dormidos sueñan.” (1996, 15)

Los elementos que conforman *Aurélia*, —mismos que serán expuestos en capítulos posteriores— no son originales del autor, ni tampoco nuevos en el siglo XIX: Nerval los toma de tradiciones ancestrales y de las mitologías de las tierras más lejanas, para operar la fusión y la recombinación de elementos diversos propias de su pensamiento integrador. Se trata de una verdadera alquimia verbal que concede a *Aurélia* su inagotable frescura y que permite al lector de todos los tiempos la oportunidad de redescubrirla en cada generación y de juzgarla en cualquier momento como una obra sin precedentes.

Numerosos autores críticos consideran la obra de Nerval como una poesía muy original en la historia de la literatura francesa, no comparable con la producción de sus contemporáneos franceses, lo que necesariamente implica un cierto aire extranjero en su estilo, indiscutiblemente venido de su querida Alemania. Pero lejos de imitar a los teutones, Nerval reconoce en dicha literatura sus propias inquietudes intelectuales: su alma es tierra propicia para lograr la expansión del sueño en la vida real. Con los alemanes Gérard de Nerval comparte la alta valoración de la vida nocturna y el gusto por las historias fantásticas. Particularmente con Novalis es posible encontrar afinidades importantes, como son por ejemplo, el tema del ideal femenino y la devoción por Isis, la insistencia en el mundo subterráneo y el recurrir constante a las leyendas y mitologías del Norte. Es seguro que Nerval conoció la obra de Novalis, sin

embargo, el poeta francés jamás cita al alemán en sus escritos, tal vez por temor a ser acusado de imitador de lo extranjero.

En 1830, a los veintidós años, M. Gérard, quien así firmaba antes de adoptar el seudónimo de Nerval, publica dos antologías poéticas: una, *Recueil de Poésies Allemandes: Klopstock, Goethe, Schiller, Brüger. «Morceaux choisis et traduits par M. Gérard»*; y la otra *Choix de poésies de Ronsard du Bellay, Baïf, Belleau, du Bartas, Chassignet, Desportes, Régner*. Es muy significativo que desde muy temprano en su trayectoria literaria, Nerval mostrara las dos inquietudes e influencias que lo marcarían para siempre: la tradición germánica y los orígenes propios de la poesía francesa. Siguiendo a Albert Béguin, no es en influencias extranjeras donde hay que buscar el origen del Romanticismo francés, pues hacia 1830 casi no se conocía a los poetas alemanes en los cenáculos. Adriana Yáñez nos recuerda que en su tiempo el manuscrito de *De l'Allemagne* de Madame de Staëll fue perseguido y censurado, ya que entonces Francia era el gran imperio cultural y veía a Alemania como un pueblo en estado de barbarie. Por lo que concierne a Nerval, es en la corriente subterránea pero constante de algunos excéntricos de la filosofía pintados en su colección de ensayos *Les Illuminés*, donde es posible entrever los posibles antecedentes del Romanticismo francés. En esta obra nuestro autor expresa una evidente simpatía por los cultos antiguos y sus ritos iniciáticos, así como un sentimiento religioso positivo, que no le impide ejercer sus facultades críticas. Aunque sofocadas por el espíritu de la Ilustración, las voces de los iluminados como Saint-Martin, Restif de La Bretonne, Quintus Aucler o Cagliostro llegan al siglo XIX para devolver a la naturaleza su dimensión mágica.

A este respecto, la lectura de F. Schlegel, citado en la introducción a la selección de poemas del siglo XVI, debió marcar profundamente a Nerval: "La imitación no conducirá nunca a la poesía de una nación a su meta definitiva... basta que cada pueblo se remonte al origen de su poesía y a sus tradiciones populares para distinguir así lo que le pertenece de manera exclusiva y lo que comparte con los otros pueblos." (1957, 247) Por eso Nerval se apasiona por la tradición oral, lo que busca en los poetas del siglo XVI son los ritmos antiguos propios de la lengua francesa que conservan aún un cierto aire medieval.

Sucedió en Francia que la literatura nunca descendió al nivel de las grandes multitudes; los poetas académicos de los siglos XVII y XVIII no habrían comprendido de tales inspiraciones, que los campesinos no hubiesen admirado sus odas, sus epístolas y sus poesías fugitivas, tan incoloras e insípidas... Sería bueno que los buenos poetas modernos aprovecharan la inspiración ingenua de nuestros padres, y nos restituyeran, como lo han hecho los poetas de otros países, gran cantidad de pequeñas obras de arte que se pierden cada día con la memoria y la vida de las buenas personas de tiempos pasados. (1972, 168,178)

Este sentimiento inmediato y auténtico por las canciones populares no abandonaría nunca a nuestro autor que, como buen romántico, vería en ellas no sólo las raíces de la poesía francesa, sino que las haría objeto de una nostalgia característica, la posibilidad de una excursión en los recuerdos de la infancia perdida. Paradójicamente, los poemas de Nerval no están inspirados en las canciones populares, por el contrario, sus sonetos son herméticos, se resisten a ser explicados y están dirigidos a un público muy culto, dadas las numerosas alusiones a figuras mitológicas.

Como se expuso, los románticos se opusieron al racionalismo ilustrado, proclamando sobre las demás facultades intelectuales los poderes de la imaginación. Es a partir de esta convicción que numerosos escritores del siglo XIX se consagraron en sus escritos, a la representación de lo sobrenatural y de lo extraordinario en general. Gérard de Nerval pertenece a este grupo de escritores, que consideró digno de abordar cualquier motivo que implicara una situación imposible para la vida banal de todos los días. Este tipo de literatura, que se caracteriza por el libre juego de la imaginación y por la representación de lo inusual, se le llama literatura fantástica. Conviene ahora un acercamiento al concepto de lo fantástico, para luego abordar el texto de *Aurélia* desde esta perspectiva.

CAPÍTULO II

EL CONCEPTO DE LITERATURA FANTÁSTICA

La seducción de lo desconocido, el libre juego de la imaginación y el encanto de lo sobrenatural son tres posibles razones que vinculan al lector contemporáneo con el género de lo fantástico. La fascinación por lo paranormal nace del deseo por explorar aquellas regiones vedadas de la conciencia donde el espíritu se siente libre de los límites impuestos por la experiencia colectiva. Numerosos y variados textos procedentes de todos los rincones del planeta y de diferentes épocas son asociados bajo la rúbrica de lo fantástico: desde la novela gótica inglesa hasta el auge del cuento extraordinario con E.T.A. Hoffmann y Edgar Allan Poe, sin olvidar a uno de los fundadores del género, el polaco Jean Potocki y los narradores latinoamericanos contemporáneos como Horacio Quiroga, Julio Cortázar y Jorge Luis Borges. Los ejemplos citados recurren a procedimientos estilísticos muy diversos, pero es un hecho que los narradores de lo fantástico comparten la alta valoración de la función del lector en la construcción del relato: la lectura de un cuento fantástico es activa y participativa, el acercamiento a una narración de este tipo implica la toma de una decisión por parte de un lector invadido por la duda.

El objetivo principal de este trabajo es una lectura detallada de *Aurélia* de Gérard de Nerval desde la perspectiva de la literatura fantástica, pero antes de entrar de lleno con el texto en sí, será indispensable una revisión previa de los principales rasgos que caracterizan el género en cuestión. Tal tarea estará compuesta de tres etapas: en primer lugar, algunas precisiones sobre el ámbito de lo imaginario permitirán ubicar la dimensión de lo fantástico dentro del vasto entramado de la imaginación humana, sin perder nunca de vista el estrecho vínculo que mantiene unido a lo fantástico con lo romántico. Enseguida se procederá a una cuidadosa exploración de los conceptos sobre el género estudiado defendidos por los cuentistas franceses contemporáneos de Nerval, incluyendo, por supuesto, la opinión crítica de este autor acerca de la nueva manera de relatar lo sobrenatural tan en boga durante aquellos años del siglo XIX. Finalmente se concluirá el capítulo redondeando la noción del género de lo fantástico de Nerval y de sus contemporáneos, enriqueciéndolo con la más lograda sistematización de los términos realizada por la crítica del siglo XX. Todo lo anterior conducirá a identificar la esencia del relato fantástico que, bajo muy diversas formas y matices, ha cautivado la preferencia de un gran número de lectores.

La imaginación fantástica

Toda producción literaria pertenece al reino de lo imaginario, es decir, a aquella dimensión de la conciencia que permite al espíritu desplazarse libremente en el espacio y en el tiempo, emancipado de las condiciones de existencia presentes dictadas por la realidad. Jean Starobinski en su ensayo titulado "Jalones para una historia del concepto de imaginación" propone un seguimiento minucioso del concepto de imaginación a lo largo de los siglos. El crítico suizo reconoce, ante todo, que la imaginación se nutre de la percepción de lo real mediante los sentidos; sin embargo, ésta no se conforma con copiar de manera exacta el mundo exterior. La imaginación es poseedora de un poder de divergencia, gracias al cual pasa de ser una actividad repetitiva e imitativa para transformarse en una facultad creadora que conserva siempre una coherencia interna, en armonía con las demás facultades psíquicas.

El objetivo de Starobinski es esclarecer cuáles han sido las relaciones entre imaginación y literatura a lo largo de la historia. Para tal efecto introduce en primer lugar las concepciones del mundo clásico: es a partir de Platón y Aristóteles que se caracteriza a la imaginación como "una facultad intermedia entre el sentir y el pensar, no posee ni la evidencia de la sensación directa, ni la coherencia lógica del razonamiento abstracto." (1974, 140) Para Platón el arte es la imitación de una apariencia, por tanto su valor ontológico se ve muy debilitado en comparación con la realidad sensible y con la filosofía. Así, lo imaginario en su *República* es confinado al mundo de la mentira y de la ilusión engañosa. Por otro lado, dentro de la idea aristotélica de la *catharsis*, de la purga de emociones mediante el arte, la imaginación es el factor primordial, pues es capaz de conducir al gasto pasional; de ahí que se asocie tan comúnmente la imaginación a la idea de libertad. De esta manera el enfoque clásico respecto a la imaginación implica, por un lado, el desprecio de esta facultad mental en tanto que separa al hombre del conocimiento de la verdad, y por otro, su consideración utilitaria como característica humana destinada a cumplir una función social, es decir, como catalizador de energía psíquica.

Otra importante concepción acerca de la naturaleza y de las facultades de la imaginación corresponde a la idea defendida por Longino y Dante, que según señala Starobinski, se trata de una región intermedia de la conciencia, un lugar de tránsito entre lo sensible y lo suprasensible donde el ojo humano percibe las realidades del espíritu de manera intuitiva sirviéndose de símbolos o de alegorías. Así, la imaginación es una red de imágenes de las cuales el intelecto no puede prescindir para llegar a la abstracción. Esta idea comprende una valoración más elevada del concepto de imaginación que el expuesto por los filósofos griegos, pues le es reconocido un valor intrínseco, poseedora de facultades propias

indispensables para la dinámica del pensamiento; sin embargo, la imaginación para Dante y Longino está lejos de constituir un fin en sí, pues se trata de una etapa previa al pensamiento abstracto, infinitamente más importante que la articulación de imágenes.

Como es sabido, las llamadas corrientes clásicas en literatura exaltan la imitación de los grandes modelos de la antigüedad. Para esta concepción estética cuenta más la fidelidad a una belleza ya conocida que la originalidad del creador. Desde esta perspectiva, la imaginación no es facultad primordial del poeta, más bien un elemento accesorio que decora con mesura el poema. Pero una reacción contra la sobriedad clásica se hace escuchar con fuerza desde el siglo XVI cuando Jordano Bruno identifica el concepto de imaginación con el "conjunto de los sentidos interiores, fuente viva de las formas originales, principio de la infinita fecundidad del pensamiento." (1974, 146) Para Bruno esta imaginación viva y personal es el principio fundamental del arte. De ahí hay sólo un pequeño paso para identificar la facultad imaginativa con el genio creador, postura propia del romanticismo que exaltará recurrentemente la imaginación sobre las demás facultades del hombre. Para esta corriente estética, imaginar es crear y conocer, "participar amorosamente en la vida del gran todo." (1974, 147) Es durante el Romanticismo cuando la imaginación alcanza el lugar central dentro de la creación poética. La abstracción de las ideas es sometida al fluir de las imágenes. Lejos de imitar el mundo exterior y reproducir las impresiones de los sentidos, la imaginación es el verdadero arquitecto del nuevo universo, semejante y a la vez distinto de la tranquilizante y monótona realidad cotidiana.

Ahora bien, si toda la literatura pertenece al ámbito de lo imaginario, ¿cómo se delimita dentro del mundo de lo imaginario el ámbito de la literatura fantástica propiamente dicha? En el habla cotidiana las palabras imaginación y fantasía son utilizadas como sinónimos, pero dentro del campo de los estudios literarios existe una tradición muy difundida que las considera ambas emancipadas del rigor de la realidad, pero distintas una de otra por sus funciones: mientras que la fantasía se sirve de la facultad repetitiva de la psique, que imita y reproduce las impresiones sensoriales; la imaginación constituye el verdadero poder creador del artista. Dentro del ámbito de la literatura fantástica, conviene la utilización del término *imaginación fantástica* para designar la facultad creativa de algunos escritores, capaces de representar lo sorprendente dentro de una atmósfera muy semejante a la realidad. Se trata de cierto tipo de relatos cuya esencia consiste en despertar en los lectores una sensación característica, compensando así la trivialidad y la monotonía de la vida cotidiana. Por eso, al hablar de literatura fantástica, no se puede disociar tan fácilmente el género en cuestión de la puesta en escena del mundo de lo sobrenatural. En un sentido amplio, el crítico de literatura fantástica debe considerar el conjunto de obras donde la imaginación se entrega a un libre juego creativo, emancipada en gran

medida de las condiciones habituales de la existencia. En un primer momento todo acercamiento a la literatura fantástica comprende el estudio de textos de muy diversa naturaleza como son el cuento de hadas, el cuento de terror, el relato de ciencia-ficción y toda la narrativa que incluya la representación de lo sorprendente y de lo increíble.

Entonces, si se acepta que el mundo de la imaginación fantástica está habitado en gran medida por entes sobrenaturales, será necesaria una revisión de los fenómenos que el hombre del siglo XIX consideró paranormales. Mucho se ha dicho que el hombre del romanticismo recurrió a la Edad Media, sea como búsqueda de identidad y de sus orígenes, sea porque reconoció en lo maravilloso medieval su propia imaginación fantástica; sin embargo, es necesario señalar las importantes diferencias que caracterizan la función de lo sobrenatural en ambas épocas.

La naturaleza ha sido en todo momento de la historia muy parecida a sí misma, lo que va cambiando es la manera humana de relacionarse con ella, de conocerla y de considerar lo extraordinario. Jacques Le Goff ha señalado que todo el mundo imaginario del hombre medieval se ordena alrededor del sentido de la vista: lo maravilloso implica necesariamente una representación visual y en el mundo medieval se manifiesta en dos polos opuestos: lo milagroso y lo mágico. El milagro en tanto que obra de Dios, es reglamentado y controlado por la voluntad del Altísimo, la cual viene a incorporarse a la experiencia como una ley más de la naturaleza: Dios racionaliza lo maravilloso, privándolo de su carácter imprevisible; pues todo mundo sabe en qué momento debe aparecer el santo y qué es lo que tiene que hacer. En lo milagroso asistimos a una degradación de lo maravilloso frente a una recuperación simbólica y moralizante. Por el contrario, la magia se inclina por lo ilícito, por lo engañoso. Sea blanca o negra, la magia es de origen satánico y es aquí donde podemos hablar de lo sobrenatural: para el espíritu medieval, es sólo en el terreno del mal donde lo maravilloso puede ejercer su función compensadora contra la monotonía cotidiana.

En el siglo XIX, donde la llamada secularización de la cultura domina las relaciones del ser humano con su medio, es donde la narrativa de lo fantástico alcanza un esplendor sin precedentes. La filosofía de las Luces configuró para el romanticismo un mundo muy real donde los milagros son imposibles, un mundo en extremo nítido sometido a una causalidad rigurosa, donde la racionalidad se manifiesta en gran medida como incredulidad. Durante la Edad Media los milagros no sorprendían a nadie, pues la voluntad de Dios era una ley más de la naturaleza; no obstante, dentro del mundo del siglo XIX, las apañaciones y los milagros estimulan el sentido de la imaginación por ser considerados fenómenos sobrenaturales. Por eso el Romanticismo hace una recuperación estética de lo maravilloso medieval, lo cual no implica de ninguna manera un retorno a la

hegemonía de la fe: el siglo XIX no tiene lugar para los milagros, pero el concepto de realidad no debilita el goce estético del relato fantástico, al contrario, es condición de posibilidad indispensable para su nacimiento: Nerval confiesa su fascinación por Hoffmann y al mismo tiempo afirma que no cree una palabra de lo que dice el cuentista alemán. De acuerdo con Flora Botton (1994, 7) lo principal para la literatura fantástica es la voluntad de juego de un lector que, influido por la verdad científica, rechaza los prodigios y condena las maravillas, no cree en la posibilidad genética de la existencia de su doble y no ignora cómo matar a un vampiro. Tampoco lo creyó ni lo ignoró el hombre del siglo XIX, pues según Louis Vax, la incredulidad es precisamente la madre de la literatura fantástica.

La presencia al interior del documento literario de una cierta combinación de elementos extraños a la experiencia familiar tiene como resultado la configuración de una atmósfera de obscuridad que engendra en el lector la inquietud característica frente a la ambigüedad. El nacimiento de este modo tan peculiar de expresión literaria, cuya esencia es provocar en el lector un sentimiento de incertidumbre, es celebrado por los autores franceses del siglo XIX tales como Théophile Gautier, Charles Nodier, y por supuesto Gérard de Nerval. Algunas consideraciones críticas de estos autores serán expuestas a continuación, lo que permitirá caracterizar al siglo XIX como el reino de lo fantástico dada la evidente exaltación de la imaginación fantástica.

Noción de un género en el siglo XIX

En 1829, Jean-Jacques Ampère traduce al francés algunos cuentos de E.T.A. Hoffmann bajo el título de *Fantaisies à la manière de Callot*. La aparición de este volumen es considerada por algunos críticos como el origen de la noción de lo fantástico en literatura. Ampère acompaña su traducción de un ensayo sobre el autor alemán que consiste principalmente en la presentación de los motivos anecdóticos de los cuentos y en la exaltación de las afrentas contra el racionalismo. El trabajo de Ampère obtuvo un éxito inmediato y coincidió con el despliegue en Francia de una intensa producción de textos relacionados con lo fantástico. En algunos escritos críticos y sobre todo en sus narraciones, los primeros grandes apasionados por lo fantástico en el ámbito de la lengua francesa, alaban el advenimiento de una nueva manera de tratar lo inexplicable. A continuación se expondrán las ideas de los hombres de letras del siglo XIX para de reconocer sus méritos y de apreciar su originalidad.

En primer lugar, consideremos la opinión de Théophile Gautier a propósito de las sorprendentes narraciones del escritor alemán Archim von Arnim.

Desde que usted pone un pie bajo el umbral de este mundo misterioso, es víctima de un singular malestar de un escalofrío de terror involuntario, pues no sabe si se dirige a hombres o a espectros... no se puede confiar en nada con este diablo de Arnim; él lo instala en una habitación en apariencia confortable y usted ve con terror a su doble que viene a tomar una taza de té fúnebre... sus apariciones regresan a las tinieblas sin confesar su secreto. (1981, 462)

En este fragmento Gautier enfatiza en los elementos narrativos que dan a la obra de Arnim su carácter de ultratumba. Primeramente se refiere al efecto provocado en el lector, quien experimenta una sensación característica, como un malestar momentáneo que muy lejos está de la indiferencia frente al relato. Luego Gautier se refiere a la indispensable duda, la incertidumbre que comparten lector y personaje, dada la combinación de ciertos elementos irreconciliables entre sí de acuerdo con el orden normal de la existencia. Finalmente el autor considera la enigmática aparición de un ente sobrenatural dentro de una atmósfera semejante a la realidad cotidiana. Ninguna explicación tranquilizadora ofrece el narrador de relatos fantásticos a su lector, los espectros regresan generalmente a su mundo sin aclarar el motivo de su venida.

Otro fragmento crítico del mismo Gautier, pero ahora sobre E.T.A. Hoffmann, servirá para completar las ideas de este buen amigo de Nerval sobre el género en cuestión: "lo maravilloso de Hoffmann no es lo maravilloso de los cuentos de hadas, siempre conserva un pie en el mundo real. La mayor parte de los cuentos de Hoffmann no tienen nada de fantástico, son historias donde lo maravilloso se explica de la manera más natural del mundo." (1981, 459) El narrador alemán ejerció una poderosa fascinación sobre toda la generación de escritores románticos a la cual pertenece Gérard de Nerval. El triunfo de la narración fantástica al estilo de Hoffmann marca el despliegue de una importante producción de relatos de sueños, de demonios, de encantamientos y de otros motivos fantásticos. En el fragmento anterior, Gautier insiste en el carácter peculiar de estos relatos debido a la irrupción de lo fantástico en un mundo ordinario, muy diferentes de los cuentos de hadas, que se desarrollan en un universo maravilloso que nada tiene que ver con el mundo objetivo. Además, el autor reconoce que si lo maravilloso encuentra una explicación lógica no estamos ya en el dominio de lo fantástico: la razón explicativa cumple la función de verdugo de la fantasía. Es así como Théophile Gautier distingue tres maneras de abordar lo maravilloso en literatura: la atmósfera completamente ajena a la vida cotidiana de los cuentos de hadas, la impresión causada en el lector por hechos maravillosos explicados, como en los cuentos de Hoffmann y lo maravilloso no explicado, como se mencionó a propósito de las narraciones de Arnim.

En segundo lugar expondremos las opiniones respecto a la narración fantástica de Charles Nodier, autor considerado por sus contemporáneos como

el padre de lo fantástico en tierras francesas y uno de los románticos más apasionados de los primeros tiempos. Nodier incursiona en el género de lo fantástico insertando en el destino de sus personajes la importancia determinante de un sueño profundo. El espectro de un amor fatal persigue constantemente a sus héroes cuya felicidad es imposible, dado que el ser amado pertenece a otro tipo de existencia, este es el caso de Trilby, un duende semi demoniaco enamorado de una joven mujer llamada Jeannie y exorcizado por el esposo de su amada. De manera similar el amor es un imposible en el cuento "Inès de las Sierras", donde el espectro de una joven mujer asesinada muestra su afecto por un hombre vivo. Al final de este relato Nodier añade el siguiente comentario:

—No sé por qué me parece que aún falta algo, dijo Eudoxia.

—Esta historia está completa de acuerdo con su género, le respondí. Usted me pidió una historia de aparecidos, y es una historia de aparecidos la que le he contado, o bien no lo hubiera sido de ningún modo. Cualquier otro desenlace sería vicioso para mi escrito, pues cambiaría su naturaleza. (1961, 697)

En este fragmento Charles Nodier caracteriza su relato como una historia de aparecidos, es decir, una narración que incluye importantes elementos sobrenaturales. Para los escritores del siglo XIX el nuevo relato fantástico es la narración de lo imposible y, formalmente, el final del cuento no debe concluir la historia, ésta se interrumpe en un momento dado sin llegar explícitamente a una tranquilizante conclusión. En todo relato fantástico, la incertidumbre debe persistir hasta el final, es ahí donde radica su ambigüedad. Del lector se espera una participación activa en la interpretación de los hechos.

De la pluma de Nodier contamos también con un ensayo titulado "Du fantastique", que más que ocuparse de las formas literarias para expresar lo extraordinario, consiste más bien en un conjunto de apreciaciones antropológicas respecto a la función de lo imaginario a todo lo largo de la historia de la humanidad. Reconoce en la representación de lo sobrenatural un invaluable tesoro que, mediante la fascinación de los sentidos y la divinización de la vida, sirve para compensar, aunque sea por un momento, la terrible monotonía de la realidad.

Finalmente resta adentrarse en las prácticas literarias de Gérard de Nerval respecto al género de lo fantástico y considerar sus propuestas críticas. La incursión de nuestro autor en la dimensión de lo fantástico se inicia con su relato *La main de gloire*, publicado en 1832. Es la historia de un joven artesano que somete una de sus manos al poder de un hechicero antes de librar un duelo. El protagonista vence a su adversario pero pierde todo control sobre su mano encantada, finalmente es condenado a muerte pero luego de la ejecución, la mano

se separa del cadáver y llena de vida va a unirse con el hechicero. Se trata de un relato sencillo y bien documentado sobre la vida del siglo XVII, donde el autor recrea su gusto por lo sobrenatural. Luego, a manera de pastiche de Hoffmann, Nerval compone "Soirée d'automne", el relato de la alucinación de un viajero empapado de fantasía y de recuerdos de lecturas, y otras narraciones cortas como "Le portrait du diable", "Le dîner des pendus" o "Cauchemar d'un mangeur". Además, en la edición definitiva de *Voyage en Orient*, Nerval incluye dos narraciones de corte fantástico: por un lado "Histoire du calife Hakem", donde se relatan las experiencias del legendario Hakem fundador de la religión de los drusos y el encuentro con su doble, y "L'Histoire de la reine du matin et de Soliman, prince des Génies", resultado final de un largo proyecto de Nerval que en su origen fue concebido como una ópera cómica, *La reine de Saba*.

En general las narraciones fantásticas de Nerval se caracterizan por la expansión del sueño en la vida real, nuestro autor recurre constantemente a la mezcla de elementos pertenecientes a diversos niveles de existencia, por eso alaba en Hoffmann la capacidad de aproximar su vida interior y su vida exterior al grado de confundirlas y de borrar el límite que las separa. En un breve comentario titulado "Fantastique", Nerval reconoce el triunfo de lo fantástico en el tiempo que le tocó vivir. En la literatura, en la música e incluso en la gastronomía triunfa la fantasía. "¡Viva lo fantástico!" festeja Nerval, pues percibe la victoria de los sueños y el poder de imaginar, de percibir imágenes alucinantes al contemplar las caprichosas contorsiones del fuego o al observar mil figuras inquietantes en una nube de humo de tabaco.

El escrito más serio de Nerval respecto al género de lo fantástico es el ensayo incluido en *Les Illuminés* sobre Jacques Cazotte. *Le diable amoureux* de este precursor del siglo XVIII, es una narración simple y convencional pero que sirvió de referencia a todos los escritores de lo fantástico de la generación de Nerval para legitimar la herencia de lo sobrenatural en tierras francesas. A propósito de Cazotte, Nerval señala que "el narrador que cree en su leyenda, el inventor que toma en serio el sueño naciente de su pensamiento, eso no se esperaba en el siglo XVIII... la balada, tal como la conciben los poetas del norte, lo fantástico serio." (1976, 298) Nerval, como la mayor parte de sus colegas, manifiesta una profunda simpatía por el autor de *Le Diable amoureux*, reconoce en Cazotte sus propias inclinaciones místicas y literarias. Es muy interesante la noción de Nerval de "*le fantastique sérieux*." En contraste con la utilización de lo maravilloso en los cuentos de un autor satírico como Voltaire, donde lo sobrenatural es cómico y tiene la función de ilustrar una idea filosófica. Para nuestro autor lo fantástico y lo humorístico son irreconciliables, la risa está desterrada de la narrativa fantástica, ya que sus efectos vendrían a romper la ilusión del lector.

Así, lo fantástico en un sentido más restringido, según nos enseñan Gautier, Nodier y Nerval, implica un relato donde lo sobrenatural es tratado con seriedad, donde el final no resuelve el nudo anecdótico, donde en una atmósfera aparentemente normal han de producirse los hechos más escandalosos para el mundo ordinario y donde la duda persiste hasta el final del texto, sea sobre la naturaleza de los seres presentados o sobre la posibilidad o imposibilidad de los acontecimientos relatados.

Teorías de la literatura fantástica

Es durante la segunda mitad de nuestro siglo cuando en la crítica literaria se interesará seriamente por investigar la naturaleza de los cuentos fantásticos. Las prácticas literarias de los escritores como Nodier, Gautier y Nerval han sido estudiadas en el ámbito francés por algunos importantes críticos de lo fantástico como son Roger Caillois, Louis Vax y Pierre-George Castex. Las palabras en relación con lo inexplicable como son extraño, fantástico y maravilloso, que los escritores del siglo XIX utilizan como sinónimos, serán claramente diferenciadas dentro del sistema de Tzvetan Todorov expuesto en su libro *Introduction à la littérature fantastique*, que hoy en día constituye un marco de referencia obligatorio para cualquier estudio de lo extraordinario en la narrativa.

La literatura fantástica implica de entrada una afrenta contra la realidad. Víctor Antonio Bravo nos recuerda cómo la concepción de lo real a partir del Renacimiento está caracterizada por la racionalidad. Uno de los objetivos de la literatura fantástica es cuestionar la realidad racional enfrentándola a las ilusiones del mundo imaginario. De manera que la literatura fantástica implica la puesta en escena de dos ámbitos distintos, independientes uno del otro, y la transgresión del límite que los separa.

Lo fantástico se genera justamente como una de las más extremas formas de complejidad entre los dos ámbitos y el límite que los separa e interrelaciona... lo fantástico se produce cuando uno de los ámbitos, transgrediendo el límite invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo. (1988, 33)

De acuerdo con las condiciones normales de la existencia lo real y lo imaginario están tranquilamente separados, un sentimiento de particular inquietud nace al ver la vida cotidiana, real y tangible invadida por lo imaginario que es por naturaleza inmaterial. Para Víctor A. Bravo, la esencia del relato fantástico radica en la puesta en escena de dos ámbitos distintos y la transgresión del límite que los separa, traicionando entonces las expectativas racionales del tiempo, del espacio y de la causalidad.

Para Todorov el relato fantástico parte de la representación de un mundo idéntico a la realidad, regido por la racionalidad y donde lo sobrenatural no tiene cabida. Es ahí donde se produce un hecho inesperado que en un primer momento no puede ser explicado por las leyes conocidas de la naturaleza. Frente a lo desconocido el personaje y el lector pueden optar por dos soluciones: se trata de un producto de la imaginación que por pertenecer a otro nivel ontológico en nada afecta el orden del mundo ordinario; o bien el hecho se produjo realmente, forma parte de la naturaleza, pero sus causas son aún desconocidas. Para Todorov lo fantástico ocupa el efímero instante de la duda entre la primera y la segunda solución. Para el crítico ruso la esencia de lo fantástico es la duda, la incertidumbre que personaje y lector viven juntos al enfrentarse a un acontecimiento que en primera instancia se presenta como sobrenatural. Ahora bien, cuando se toma una decisión muere lo fantástico para dar lugar a uno de los subgéneros cercanos: si se cree que el hecho es producto de una rara pero posible combinación de las leyes conocidas del mundo estamos en el terreno de lo extraño, pues se trata de una situación poco probable pero posible que no altera el orden normal de la existencia. Por otro lado, si se acepta que el hecho inexplicable es en efecto sobrenatural, entramos al dominio de lo maravilloso, ya que lo sobrenatural existe en un mundo diferente, regido por leyes distintas y que en nada puede alterar el curso ordinario de la vida. Por eso Todorov encuentra una analogía entre lo fantástico y el tiempo presente: ambos expiran al nacer, su existencia es efímera pues su naturaleza es ceder ante el pasado y el futuro o ante lo extraño y lo maravilloso. Por tanto, lo propiamente fantástico existe en una reducida cantidad de textos ambiguos que no permiten la toma de una decisión.

Por su lado Flora Botton coincide con Todorov en considerar la duda como elemento indispensable la aparición de lo fantástico y enfatiza en la función del lector en este tipo de relatos. Para la autora, al enfrentarse a un relato fantástico es indispensable una actitud de juego frente a un texto que se sabe de ficción. Para que la duda sea eficaz es indispensable la identificación del lector con el personaje: ambos se colocan en el mismo nivel, viven juntos la incertidumbre y toman una decisión final. Así, la lectura efectiva es sólo la primera, pues a partir de la segunda el lector adopta una posición crítica, su actitud se modifica respecto al personaje que invariablemente repite las mismas acciones. Por eso el relato fantástico es un claro ejemplo de la percepción de la temporalidad en los tiempos modernos, lineal e irreversible, pues el cuento ha de leerse en un solo orden y la primera lectura constituye una experiencia única e irreplicable.

Como ya se ha visto, el cuento fantástico se construye alrededor de un hecho insólito que constituye un escándalo para la razón. El lector ávido de respuestas se siente defraudado frente a un texto de este tipo, pues en general el relato fantástico no se dirige a un desenlace ya que el misterio nunca se resuelve:

la historia no termina, más bien se interrumpe. Un texto es más nítidamente fantástico en tanto que carece de solución y es fuente de incertidumbre. El concepto de lo fantástico está en estrecha relación con la concepción de la realidad y de lo posible, lo fantástico sólo se manifiesta en un mundo que no tiene lugar para los prodigios ni para los milagros, más bien se identifica con la idea de lo imposible

Roger Caillois, uno de los pioneros en la crítica de la literatura fantástica, asocia la sensación vivida por el lector como una experiencia desagradable, un pánico desconocido e incluso terrorífico. El crítico francés establece la siguiente lista de motivos fantásticos con la intención de organizar el estudio de lo sobrenatural en la literatura: el pacto con el demonio; el alma en pena que para poder descansar exige que se realice cierta acción; el espectro condenado a un eterno deambular desordenado; la muerte personificada que se aparece a los vivos; la "cosa" indefinible e invisible pero con peso que hace daño; los vampiros; la estatua que se anima terriblemente; la maldición de un brujo que origina una enfermedad espantosa y sobrenatural; la mujer fantasma, venida del más allá, seductora y letal; la inversión de los campos del sueño y de la realidad; el cuarto o la casa borrados del espacio; la detención o la repetición del tiempo.

La lista de Caillois es interesante pues los motivos que cita corresponden a variaciones sobre un mismo tema: nuestras relaciones con la muerte. En tanto que situaciones imposibles para la vida ordinaria, estos motivos se vinculan estrechamente con la curiosidad por lo desconocido. El crítico francés organiza los temas de la literatura fantástica por motivos sobrenaturales; sin embargo, de acuerdo con Todorov, no todo lo sobrenatural es fantástico, todo depende de la toma de una decisión del lector, si se trata de la ilusión de los sentidos o del efecto de una ley desconocida de la naturaleza. Respecto a la indispensable transgresión del límite planteada por Víctor A. Bravo sólo la inversión de los campos del sueño y de la realidad implica la transgresión de manera explícita, todos los demás serían fantásticos sólo si su inserción en el relato implica la inquietante perturbación de un mundo en apariencia normal. Además, según ha señalado Flora Botton, un tema en sí mismo no puede ser fantástico, sólo en relación con su tratamiento. En efecto, un fantasma puede existir en el mundo de los muertos sin que los vivos se sientan afectados por su presencia. Lo sobrenatural aparece con frecuencia en la literatura fantástica, pero no es indispensable, la incertidumbre es un sentimiento que nace de lo inesperado y de lo ambiguo de una situación. Cualquier elemento por trivial que parezca puede convertirse en un motivo fantástico si el tratamiento de la historia es eficaz al crear la incertidumbre.

Todorov propone a su vez una clasificación de los temas de la literatura fantástica organizándolos en dos grandes grupos: los temas del *yo* y los temas del *tú*. Mientras que los temas del *tú* se vinculan con la sexualidad y exploran la

relación entre el deseo y la muerte, los temas del *yo* implican la ruptura del límite entre la materia y el espíritu, situaciones en las cuales el paso del espíritu a la materia se ha vuelto posible. El crítico ruso considera *Aurélia* de Gérard de Nerval como un claro ejemplo de los temas del *yo* pues implica varios de los motivos afines a la materialización de lo etéreo como son, una causalidad particular en todo hecho que pareciera azaroso, la multiplicación de la personalidad y la transformación del tiempo y del espacio. Según señala Flora Botton, “los temas del *yo* significan la puesta en acción de la relación entre el hombre y el mundo, del sistema de percepción-conciencia” mientras que los temas del *tú* se refieren más bien a “la relación entre el hombre y sus deseos, entre el hombre y su inconsciente.” (1994, 191)

Como Caillois y Todorov, Flora Botton propone también una clasificación de los relatos fantásticos, pero la fundamenta en los tipos de juegos: los juegos con el tiempo, donde el fluir de los instantes lineal e irrepetible es alterado y reemplazado por un devenir cíclico o estático donde tienen lugar los más extraños fenómenos; los juegos con el espacio, cuando su representación en el relato no corresponde a lo habitual de la experiencia, cuando espacios diferentes se encuentran en el mismo lugar o cuando los personajes son ubicuos, y se encuentran en dos lugares distintos al mismo tiempo; los juegos con la personalidad cuyo modelo ejemplar es el tema del doble; y finalmente, los juegos con la materia, que como ya se explicó en los temas del *yo*, consisten en la posibilidad de invertir las cualidades del espíritu y de la materia, de manera que un ente imaginario puede volverse real y un ser que se supone real puede ser ficticio.

De acuerdo con lo expuesto en este capítulo está claro que el quebrantamiento de un límite entre dos ámbitos distintos y el sentimiento de incertidumbre que provoca tal situación constituyen un lugar común para los críticos de lo fantástico. Ahora se procederá a un minucioso acercamiento a *Aurélia* de Gérard de Nerval, donde veremos de qué manera las características del texto coinciden con las precisiones críticas.

CAPÍTULO III

DIMENSIÓN FANTÁSTICA DE NERVAL

Aurélia de Gérard de Nerval presenta una estructura y una serie de elementos que le han atribuido un lugar importante entre las manifestaciones en lengua francesa de la literatura fantástica. Tzvetan Todorov ha visto en *Aurélia* un ejemplo claro y original de la ambigüedad fantástica. (1970, 42-43) Desde su punto de vista, la eficacia del texto reside en dos elementos discursivos: en primer lugar, el uso del imperfecto, que sirve para crear una distancia entre el protagonista de la historia y el narrador; y en segundo lugar, la modalización, que determina las relaciones entre el narrador y su relato mediante la introducción de ciertas locuciones de duda como “creí” o “me pareció.” Tales expresiones sugieren cierta inseguridad respecto a la autenticidad de la experiencia, pues no hay que olvidar que Gérard de Nerval refiere su historia en primera persona. Por otro lado, Tobin Siebers sostiene que el esquema narrativo de *Aurélia* es semejante al de la mayor parte de los cuentos fantásticos: el héroe que empieza combatiendo a un adversario sobrenatural, pronto adquiere él mismo dimensiones sorprendentes, al convertirse en fuente de imágenes fantásticas y demenciales. Entre los autores que han abordado a Nerval como literatura fantástica está también la opinión de Marcel Schneider, quien caracteriza el estilo de Nerval como lo ‘fantástico interior’, porque mantiene al personaje en un universo paralelo, el mundo de los videntes y de los profetas. Para Schneider, lo fantástico de Nerval no corresponde al esquema tradicional de tales cuentos, pues su obra entera, a partir de 1835, está impregnada de esencias surrealistas. (1985, 215-216)

Desde la perspectiva de este estudio, lo fantástico en *Aurélia* se manifiesta principalmente en tres aspectos de su composición: en primer lugar abordaremos los mecanismos de la duda, los procedimientos estilísticos que contribuyen a acentuar la incertidumbre, la cual persiste hasta el final sin dar una solución inequívoca respecto a la interpretación de las imágenes dadas. Enseguida consideraremos los elementos que configuran una atmósfera de ensueño, la atmósfera del mundo alternativo donde se desenvuelve el héroe de *Aurélia* y donde reina una ambigüedad que permite la complicidad del lector. Por último, veremos como *Aurélia* es en esencia la transgresión de un límite: la frontera que separa el sueño de la vigilia se ve anulado.

El mundo en que vivimos y que nos es familiar está separado del mundo de los espíritus por el efímero instante de la muerte. El héroe de *Aurélia* vive en una constante amenaza mortal, misma que mantiene suspendida su existencia entre el sueño y la vigilia. Así es como el personaje logra participar simultáneamente de dos ámbitos que se oponen y que se excluyen el uno al otro:

el mundo de los vivos y el mundo de los muertos, que para nuestra tranquilidad deberían ser completamente independientes, coexisten e interaccionan, a todo lo largo de la novela con el mismo nivel de validez.

Composición en *Aurélia*

Aurélia fue publicada por primera vez en 1855 en la *Revue de Paris*. El texto consta de dos partes, mismas que corresponden, como Nerval lo sugiere, a la narración de las experiencias vividas durante las dos grandes crisis de su conocida enfermedad mental: la iniciada en febrero de 1841 y la de 1853. De esta última ya nunca lograría recuperarse. La primera parte fue publicada el 1° de enero y consta de diez capítulos, mientras que la segunda, formada por seis capítulos más una especie de epílogo titulado "Mémorables", apareció el 15 de febrero, como obra póstuma del autor fallecido en la madrugada del 26 de enero de aquel año.

Sabemos que Nerval trabajó asiduamente durante dos periodos hacia el final de su vida en la composición de *Aurélia*: del 27 de agosto al 27 de noviembre de 1853 y del 6 de agosto al 19 de octubre de 1854, durante su estancia en la casa de reposo del doctor Jacques-Émile Blanche. Fue a sugerencia de su médico como Nerval empezó a transcribir sus alucinaciones desde la primera crisis. Es muy probable que el autor continuara desde entonces tomando notas de sus sueños y de sus visiones, aunque sin una idea clara de lo que habría de ser *Aurélia*, cuya organización data de los últimos días de su vida.

De entre la vasta producción de Gérard de Nerval, *Aurélia* es la obra que más relación guarda con la locura, que de acuerdo con el diagnóstico de un médico contemporáneo consistía en una psicosis periódica con accesos de excitación y de depresión. En un primer momento el texto se manifiesta al lector como un conjunto de experiencias provocadas por un estado alterado de conciencia. El protagonista narra de viva voz sus vivencias en una extraña región de la psique humana, experiencia designada a veces como locura y la mayor parte del tiempo como un recorrido por el mundo de los espíritus. El personaje principal que de aquí en adelante llamaremos Gérard, es asimilable a la voz narrativa del texto, pues refiere los hechos en primera persona, recrea e interpreta sus recuerdos observándose a sí mismo actuar en el pasado. *Aurélia* se nutre sin duda de la experiencia vivida por el autor; sin embargo, es necesario evitar una posible confusión entre el Gérard narrador de la historia y el verdadero Gérard de Nerval, pues el héroe de la novela es la representación de un ser más poético y más perfecto que cualquier persona real. Al protagonista de la obra el autor atribuye una historia mítica que no pertenece al mundo material, la experiencia de la locura de Gérard Labrunie es despojada de sus aspectos más grotescos para elevarse al rango experiencia trascendental. Nerval reorganiza sus recuerdos

intercalando fragmentos de ficción que artísticamente interpretados dan lugar al mito personal de Gérard el narrador y el héroe de *Aurélia*.

Esta narración poética es muy corta, no va más allá de treinta y cinco hojas, una extensión reducida que permite mantener en todo momento la intensidad de esta obra tan densa. Además, el estilo sintético del autor logra introducir al lector en una tensa e incierta atmósfera de ensueño que conduce satisfactoriamente a la realización del objetivo del autor: "*transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée toute entière dans les mystères de mon esprit.*"¹ En la primera parte el relato se inicia con una especie de prelude, con una reflexión sobre el sueño ampliamente conocida: "*Le rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible.*"²(1972, 291) Luego introduce en primer lugar el motivo de un amor desgraciado, que cede su importancia a la descripción de los sueños y a su respectiva interpretación en relación con la formación intelectual del narrador. Los sueños nocturnos y las visiones de la vigilia alternan a lo largo de toda la primera parte y son tomados con absoluta serenidad, como fenómenos portadores de un significado escondido. Entre los sueños y visiones de la primera parte destacan la aparición amenazadora del doble, el descenso a una comunidad de espíritus considerada por el narrador como su propia familia, la visita a la edad de oro y la posibilidad de asistir como espectador a la representación mitológica de la creación del universo.

El hecho de que Nerval no haya podido hacer la corrección de la segunda parte a causa de su muerte, contribuye a reforzar el aura de misterio que envuelve a una obra en apariencia inacabada, con lagunas irrecuperables marcadas con líneas punteadas, pero estilística y temáticamente coherente hasta el final. Como la primera parte, la segunda inicia con un prelude que da lugar a una profunda reflexión sobre la condición humana, sobre el sentimiento religioso en oposición al predominio de la razón. El tono heroico de la primera parte es reemplazado por una intensa melancolía causada por la obsesión del pecado original, por la falta cometida contra la mujer amada y contra Dios. El pesimismo invade también los sueños referidos, pues éstos corresponden a catástrofes universales como el gran diluvio, el fin del mundo como decadencia de la armonía celeste y la muerte de Dios. La desesperanza del narrador se traduce como una errancia por la ciudad y por sus recuerdos: Nerval hace un recuento de su vida pasada, donde llama la atención el balance que presenta de su formación intelectual:

Mes livres, amas bizarre de la science de tous les temps, histoire, voyages, religions, cabale, astrologie, à rejouer les ombres de Pic de la Mirandole, du sage Meursius et de Nicolas de Cusa, —la tour de

¹ Transcribir las impresiones de una larga enfermedad que tuvo lugar toda entera en los misterios de mi espíritu.

² El sueño es una segunda vida. No he podido traspasar sin un escalofrío estas puertas de marfil o de cuerno que nos separan del mundo invisible.

*Babel en deux cents volumes, —on n'avait laissé tout cela! Il y avait de quoi rendre fou un sage; tâchons qu'il y ait aussi de quoi rendre sage un fou.*³ (1972, 346)

Finalmente, el autor concluye la novela con las "Mémoires" constituyen un verdadero poema gozoso, donde el autor presenta el resumen y la evaluación de su experiencia a la vez literaria y vivencial, que es considerada en esta última parte como un verdadero privilegio.

Al lado del corpus de *Aurélia*, existen algunos documentos de nuestro autor que anecdóticamente se relacionan con dicha obra. Por un lado están las cartas a Jenny Colon, que, en una de las primeras ediciones del texto, los amigos de Nerval, Théophile Gautier y Arsène Houssaye, decidieron insertar hacia el final de la segunda parte.⁴ Además, el autor dejó los fragmentos manuscritos de *Aurélia* que no fueron incorporados al texto definitivo pero que pertenecen a la misma intención literaria. Entre tales fragmentos destacan una detallada descripción de la divinidad femenina objeto de su devoción y una especie de genealogía fantástica del pueblo europeo.

Mecanismos de la duda

Ya se ha dicho que la duda es considerada por diversos autores como la esencia misma del relato fantástico y se manifiesta en esta narrativa como el instante en el cual tanto lector como personaje titubean frente a uno o varios fenómenos en apariencia sobrenaturales. La duda es por definición inestable pues se ve continuamente amenazada, ya que termina cuando el lector junto con el personaje toma una decisión de entre dos posibilidades: la objetividad racional, que reduce los hechos a la casualidad o a la ilusión de los sentidos, o bien, la aceptación de la existencia de fenómenos independientes del mundo real que obedecen a leyes desconocidas. La eficacia de la literatura fantástica reside en la capacidad del texto para crear una atmósfera de extrañeza que inquiete al lector. Para tal efecto, el narrador de lo fantástico ha de reunir en su obra ciertos elementos que representen la realidad común y otros tantos que evoquen el mundo interior. La experiencia de la vida cotidiana que todos compartimos y la realidad privada del escritor coexisten e interaccionan en toda la obra de Nerval. Especialmente en *Aurélia*, nuestro autor pone de manifiesto la importancia de la

³ Mis libros, extraña combinación de la ciencia de todos los tiempos, historia, viajes, religiones, cábala, astrología, para regocijar las sombras de Pico de la Mirandola, del sabio Mersio y de Nicolás de Cusa; —la torre de Babel en doscientos volúmenes, ¡todo eso se había dejado! Había con qué volver loco a un sabio; digamos que había también con qué volver sabio a un loco.

⁴ Cabe mencionar que en la traducción de *Aurélia* al español se han conservado estas cartas como parte del texto mismo.

dimensión individual, pues en su organización pueden distinguirse tres niveles en la vida interior: el sueño, el recuerdo y la interpretación.

El sueño es sin duda el punto medular, la materia prima de *Aurélia*. En esta obra existen dos tipos de sueños: los nocturnos —cuando durante las horas del descanso la conciencia duerme y la imaginación se ve liberada; y los diurnos —cuando despierto el narrador es sujeto de las más sorprendentes alucinaciones. Sean diurnos o nocturnos, los sueños son ante todo un estímulo visual, un colorido espectáculo que Gérard presencia fascinado.

*...il me semblait...que mon âme se dédoublait pour ainsi dire, distinctement partagée entre la vision et la réalité...Je fermai les yeux et j'entrai dans un état d'esprit confus où les figures fantasmagoriques ou réelles qui m'entouraient se brisaient en mille apparences fugitives.*⁵ (1972, 291)

El yo narrador de *Aurélia* no puede resistirse al libre juego de las imágenes, su voluntad no interviene, el mundo de los sueños se devela ante sus ojos sin que sea capaz de oponer resistencia alguna. Al lado de los sueños diurnos y nocturnos se encuentran los sueños imaginados, aquellos que integran “*souvenirs d'études et de fragments de songes.*”⁶ (1972, 310) Se trata de sueños monumentales donde Gérard, como héroe de epopeya, es testigo de los momentos cruciales de la historia mitológica del mundo. Los sueños imaginados son la escritura que delinea la mitología personal en *Aurélia*.

*Ma pensée remontait au delà: j'entrevois, comme en un souvenir, le Premier pacte formé par les génies au moyen de talismans. J'avais essayé de réunir les pierres de la Table sacrée, et de représenter à l'entour les sept premiers Eloïm qui s'étaient partagé le monde.*⁷ (1972, 310)

En estrecha relación con el sueño se encuentra el recuerdo del mismo. Ambos están emancipados del curso normal del tiempo y pertenecen al mundo de la imaginación. Cabe mencionar que en la estética del celebre escritor Marcel Proust, quien mucho gustaba de la obra de Nerval, el recuerdo constituye la esencia del arte: la función de la literatura es la exploración de la memoria, la búsqueda de los instantes pasados y perdidos de nuestra existencia. Desde esta perspectiva, Proust ve en Nerval la encarnación de sus concepciones estéticas y caracteriza de esta manera la obra de este autor romántico.

Luego entonces, lo que tenemos aquí, es uno de esos cuadros de color irreal, que no vemos en la realidad, que incluso las palabras no evocan, pero que a veces vemos en el sueño... como si la inteligencia no tuviera permiso de verlas... El color de *Sylvie* es un color púrpura como una rosa púrpura de terciopelo púrpura o violáceo, y de ninguna

⁵ ... me parecía que mi alma se desdoblaba por así decirlo, visiblemente dividida entre la visión y la realidad... cerré los ojos y entré en un estado espiritual confuso donde las figuras fantasmagóricas o reales que me rodeaban se rompían en mil apariencias fugitivas.

⁶ Recuerdos de estudios y fragmentos de sueños.

⁷ Mi pensamiento se remontaba más allá: entreveía, como en un recuerdo, el Primer pacto establecido entre los genios por medio de talismanes. Había intentado reunir las piedras de la Mesa sagrada y de representar alrededor a los siete primeros Eloïm que se habían repartido el mundo.

manera los tonos de acuarela de su Francia moderada. En todo momento el llamado del rojo reaparece, tiros, mascaradas rojas, etc. (1971, 235)

Sylvie y *Aurélia* son las narraciones más importantes de Nerval. En ambas es evidente la libertad creativa del autor que, al margen de los parámetros de la realidad, imprime en su escritura el ir y venir de su viaje imaginario. Especialmente en *Aurélia*, el autor refiere su experiencia onírica, moldeada y transfigurada por el recuerdo. Tanto en el sueño como en la vigilia nuestros sentidos perciben innumerables estímulos, pero la memoria sólo retendrá aquellos que causen un mayor impacto sobre la persona: "*Tels sont les souvenirs que je retraçais par une sorte de vague intuition du passé.*"⁸ (1972, 314) Y de este distanciamiento, de este ligero matiz que adquieren los sueños a través del recuerdo, surgen la duda y la ambigüedad en el texto de *Aurélia*, pues entre el acontecer del sueño y el momento de referirlo hay un lugar y un tiempo para la interpretación.

Observemos ahora el tercer nivel del relato que consiste en la interpretación del recuerdo del sueño. Al momento de soñar el yo se observa a sí mismo y al mundo de los espíritus con un cierto escalofrío, se estremece ante la ambigüedad de las imágenes a la vez extrañas y familiares. Al momento de recordar, la memoria reproduce en un instante la sucesión más larga de imágenes con una particular intuición o un presentimiento característico. Pero cuando se procede a la interpretación, se trata de una actividad racional pues implica la búsqueda del significado profundo y verdadero de las imágenes del sueño y de las sensaciones que éste provoca. La interpretación es un acto de voluntad que el narrador lleva a cabo con el propósito de dotar los sueños de un significado preciso, coherente con la experiencia de la naturaleza y sobre todo con su formación intelectual.

*Etendu sur un lit de camp, je crus voir le ciel se dévoiler et s'ouvrir en mille aspects de magnificences inouïes. Le destin de Âme délivrée semblait se révéler à moi comme pour me donner le regret d'avoir voulu reprendre pied de toutes les forces de mon esprit sur la terre que j'allais quitter...*⁹(1972, 297)

La interpretación de las imágenes y palabras de los habitantes del sueño posee un grado de certeza variable, según Todorov "la duda se manifiesta al interior del nombre, en su sentido" (1970, 45) Así, el uso de ciertas palabras que introducen un juicio interpretativo como "Creí reconocer... Me parecía... Yo creía... Creí con certeza..." refuerzan el efecto de irrealidad y ubican a la duda en la interpretación de los sueños.

⁸ Tales son los recuerdos que esbozaba mediante una vaga intuición del pasado.

⁹ Tendido sobre un camastro, creí ver el cielo descubrirse y presentarse en mil aspectos de inauditas magnificencias. El destino del Alma liberada parecía revelarse a mí como para darme la doliente nostalgia de haber querido regresar con todas las fuerzas de mi espíritu a la tierra que iba a abandonar.

De acuerdo con la tradicional clasificación del relato fantástico en extraño y maravilloso, esto es, dependiendo de la decisión que el lector decida tomar respecto a los hechos sobrenaturales presentados, podemos decir que el texto de *Aurélia* se mantiene en el límite de estos dos subgéneros, pues la duda persiste hasta el final: en ocasiones parece decidirse por lo maravilloso, pues asegura la existencia de un universo con leyes diferentes a las terrestres, lo que llama el mundo de los espíritus, que está en estrecha relación con el destino después de la muerte y la inmortalidad del alma. Pero, por otro lado, la explicación racional lo vincula con el género de lo extraño, siempre que logra distanciarse del trance onírico y del delirio, para considerarse a sí mismo como un enfermo. El narrador de *Aurélia*, al relatar su experiencia del sueño, destruye su propio discurso al afirmar y negar luego la misma cosa.

Configuración de la atmósfera fantástica

Estrechamente ligada al efecto de incertidumbre, a la ambigüedad que mantiene la duda, se encuentra la configuración de una atmósfera que propicia la expansión del suspenso. Tal atmósfera con tintes de irrealidad ha de permitir al lector un acceso espontáneo al mundo de la fantasía y, en el caso particular de *Aurélia*, al universo visionario de Gérard de Nerval. La representación exitosa del mundo de los sueños se logra mediante la combinación de las más sorprendentes imágenes, distorsionadas por el velo del recuerdo y de la interpretación.

En *Aurélia* encontramos tres paisajes privilegiados por la imaginación fantástica del autor. Estos son la vida urbana, el espectáculo de la naturaleza y, por supuesto, el mundo de los sueños que invade a los dos anteriores. Tales motivos, así como los personajes que participan en las acciones, son objeto de continuas transfiguraciones, resultado de "*l'épanchement du songe dans la vie réelle.*"¹⁰ (1972, 296) En la narración poética que es objeto de este estudio, el efecto de irrealidad se produce exitosamente mediante la cuidadosa pintura de un universo de correspondencias, cuya armonía se manifiesta en diversos aspectos, como la representación de una naturaleza en su estado originario, la estratégica disposición de los cuerpos celestes en el firmamento y el evidente predominio del color rojo, el color del fuego que ilumina y embellece la atmósfera fantástica concebida por Gérard de Nerval.

La ciudad de la errancia en *Aurélia* es París, el lugar de origen del autor, quien deja ver en la novela un profundo cariño por la ciudad luz. El narrador describe con precisión algunos sitios, menciona los nombres de las calles al

¹⁰ El derramamiento del sueño en la vida real.

indicar el curso de su marcha y de vez en vez proporciona alguna dirección precisa de las residencias que visita.

J'allais me promener toute la nuit sur la colline de Montmartre et y voir le lever du soleil.. À une certaine heure, entendant sonner l'horloge de Saint-Eustache, je me pris à penser aux luttes des Bourguignons et des Armagnacs, et je croyais voir s'élever autour de moi les fantômes des combattants de cette époque... Je me dirigeais vers les Tuileries, qui étaient fermées, et suivis la ligne des quais; je montai ensuite au Luxembourg, puis je revins déjeuner avec un de mes amis. Ensuite j'allai vers Saint-Eustache, où je m'agenouillai pieusement à l'autel de la Vierge en pensant à ma mère... De là, j'allai rendre visite à mon père, chez lequel je laissai un bouquet de marguerites.¹¹ (1972, 337-38)

La ciudad es en *Aurélia* escenario de la errancia melancólica del narrador. Sin rumbo aparente, el deambular de Gérard lo conduce por una especie de peregrinaje en pos de sus orígenes familiares. En efecto, el narrador no indica su destino al momento de iniciar su andar, pero en dos ocasiones va directamente a visitar a su padre, de quien nunca hace mayor referencia o comentario. Además, el protagonista aprovecha siempre toda oportunidad que se le presenta para introducirse en un templo que se aparezca en su camino para detenerse a orar un instante pensando en su madre. Tan sincera devoción ha de entenderse como una visita simbólica al hogar de su madre muerta. Como anécdota biográfica del autor cabe mencionar que Gérard de Nerval vivió en un prolongado distanciamiento de su padre, quien siempre reprobó la actividad literaria de su hijo; además, el joven Nerval perdió a su madre desde muy temprano, de ella no conservaría ni un recuerdo, ni una imagen grabada, tan sólo un melancólico sentimiento de ausencia. Así, en su marcha sin rumbo el protagonista se dirige al seno de la familia, su nostalgia por la infancia perdida se expresa como la búsqueda del retorno a la edad de oro. El peregrinar de Gérard en busca de sus raíces familiares corresponde al esquema arquetípico del héroe mítico, quien puede emprender un largo viaje o aventurarse en un complicado laberinto en busca de sus orígenes, hacia la reconciliación con su pasado.

Al final del relato, los paseos errabundos que refiere el narrador son sinónimo de desesperanza, de una intensa depresión. Pero el paisaje de la ciudad, a veces abordado en sentido literal, puede adquirir otras dimensiones al ser objeto de sorprendentes transfiguraciones: todo lo que rodea al héroe, todo lo que puede observar cambia su aspecto familiar por una forma más inquietante.

Arrivé cependant au confluent de trois rues, je ne voulus pas aller plus loin. Il me semblait que mon ami déployait une force surhumaine pour me faire changer de place; il grandissait à mes yeux: et prenait les

¹¹ Iba a pasearme toda la noche por la colina de Montmartre para ver desde ahí el crepúsculo. A cierta hora, escuchando el sonido del reloj de San Eustaquio, me puse a pensar en las luchas de los borgoñones y de los arnañaces, y creía ver elevarse a mi alrededor a los fantasmas de los combatientes de esa época... Me dirigía hacia las Tuilerías, pero estaban cerradas, y seguí la línea de los muelles; enseguida subí a Luxemburgo, luego regresé a comer con uno de mis amigos. Después fui a San Eustaquio, donde me arrodillé piadosamente frente al altar de la Virgen pensando en mi madre... De ahí fui a visitar a mi padre, en cuya casa dejé un ramo de margaritas.

*traits d'un apôtre. Je croyais voir le lieu où nous étions s'élever, et perdre les formes que lui donnait sa configuration urbaine; —sur une colline, entourée de vastes solitudes, cette scène devenait le combat de deux Esprits et comme une tentation biblique.*¹² (1972, 295-96)

En oposición al paisaje urbano, que enerva el espíritu por su ritmo acelerado, el espectáculo de la naturaleza es portador de calma. Los árboles, el aire puro y el canto de las aves evocan una atmósfera idealizada de nuestro concepto de armonía. Tal es la imagen de la naturaleza que el narrador pinta al referirse a la casa de descanso donde es conducido para su recuperación. "*La maison où je me trouvais, située sur une hauteur, avait un vaste jardin planté d'arbres précieux. L'air pur de la colline où elle était située, les premières balaines du printemps, les douceurs d'une société toute sympathique, m'apportaient de longs jours de calme.*"¹³ (1972, 309) Imagen idealizada que remite a la clínica del doctor Blanche donde Nerval pasó largos periodos de tratamiento y de reposo. Dentro de este ambiente campirano, destaca la imagen de la colina: sitio elevado frente a un valle, planicie semicircular rodeada de abruptas pendientes. Dadas sus características naturales, la colina adquiere su importancia poética en *Aurélia*, porque su posición elevada le procura una visión privilegiada del paisaje.

A esta imagen bucólica del ambiente campirano, se añaden otros elementos que ya no inspiran paz, y que contribuyen a crear el extraño espectáculo de la naturaleza como son, por ejemplo, las aves que hablan (1972, 299), la libre disposición de las flores que han crecido desmesuradamente y que, en aparente desorden, combinan sus poderes medicinales para conceder un significado simbólico al paisaje. "*La culture était négligée depuis de longues années, et des plants épars de clématites, de houblon, de chèvrefeuille, de jasmin, de lierre, d'aristoloche, étaient entre des arbres d'une croissance vigoureuse....*"¹⁴ (1972, 308)

Al lado de la imagen de la naturaleza en estado salvaje, desordenada para los cánones culturales, pero en profunda armonía consigo misma, desbordante de vida y rica en frutos, podemos citar, como otra de las visiones favoritas de Gérard, el espectáculo de los desplazamientos solares: cuando el sol emerge o desaparece en el horizonte y proyecta sobre el firmamento sus poderosos rayos bermellones y escarlatas. "*Je vis le soleil décliner sur la vallée qui s'emplissait de vapeurs et d'ombre; il disparut, baignant de feux rougeâtres la cime des bois qui bordaient de hautes*

¹² Sin embargo, llegando al entronque de tres calles, no quise ir más lejos. Me parecía que mi amigo desplegaba una fuerza sobrehumana para hacerme cambiar de lugar, él crecía ante mis ojos y tomaba los rasgos de un apóstol. Yo creía ver elevarse el lugar donde estábamos, y perder las formas que le daban su configuración urbana; -sobre una colina, rodeada por vastas soledades, esta escena se convertía en el combate de dos Espíritus y como una tentación bíblica.

¹³ La casa donde me encontraba, situada en lo alto, contaba con un vasto jardín plantado de preciosos árboles. El aire puro de la colina donde estaba ubicada, los primeros brotes de la primavera, la dulzura de una sociedad simpática me proporcionaron largos días de calma.

¹⁴ La agricultura había sido descuidada desde hacía largos años, y plantas dispersas de clemátides, de lúpulo, de madrelelva, de jazmín, de hiedra, de anisotoquias, se extendían entre los árboles con un crecimiento vigoroso.

collines."¹⁵(1972, 328) La contemplación del cielo inspira tranquilidad para el personaje, quien experimenta una especie de reconciliación con la naturaleza.

Pero los instantes de calma que el héroe encuentra en la contemplación de la naturaleza son efímeros, pues su persona sufre desplazamientos fantásticos y es sujeto de las más sorprendentes alucinaciones. El sueño, la segunda vida de Gérard de Nerval, invade todo el texto de *Aurélia* con su nebulosa atmósfera y sus imágenes fugitivas. En el sueño las imágenes de la ciudad y del campo culminan su proceso de transfiguración: donde el tiempo no existe y donde el espacio es ilimitado, la vida urbana es asimilada a la naturaleza.

*Je ne puis donner ici qu'une idée assez bizarre de ce qui résulte de cette contention d'esprit... Je m'étonnais de temps en temps de rencontrer de vastes flaques d'eau, suspendues comme le sont les nuages dans l'air, et toutes fois offrant une telle densité qu'on pouvait en détacher des flocons; mais il est clair qu'il s'agissait là d'un liquide différent de l'eau terrestre et qui était sans doute l'évaporation de celui qui figurait la mer et les fleuves pour le monde des esprits... J'arrivai en vue d'une vaste plage montueuse et toute couverte d'une espèce de roseaux de teinte verdâtre, jaunis aux extrémités comme si les feux du soleil les eussent en partie desséchés — mais je n'ai pas vu de soleil plus que les autres fois. Un château dominait la côte que je me mis à gravir. Sur l'autre versant, je vis s'étendre une ville immense. Pendant que j'avais traversé la montagne, la nuit était venue, et j'apercevais les lumières des habitants et des rues. En descendant, je me trouvai dans un marché où l'on vendait des fruits et des légumes pareils à ceux du Midi. Je descendis par un escalier obscur et me trouvais dans les rues.*¹⁶ (1972, 318)

El sueño de Gérard es un verdadero descenso a los infiernos (1972, 354) que, sin identificarse por completo con el más allá católico, igual que éste se caracteriza en primera instancia por la irregularidad geográfica: existe una estrecha relación entre las representaciones del infierno y los accidentes del terreno. Puede tratarse de un ascenso o de un descenso, pero al mundo de los espíritus nunca se accede en posición horizontal. Tal dimensión espiritual, que se infiltra en todos los niveles del relato, está poblada por seres sobrenaturales, algunas veces enormes (1972, 295) y otras tantas cambiantes e inasequibles. (1972, 308) Dichos personajes están rodeados por un aura de misterio, sus discursos son oscuros y portadores de significados disimulados, sus cuerpos son magnéticos y encierran fuerzas sobrenaturales. (1972, 297)

¹⁵ Vi al sol declinar sobre el valle que se llenaba de vapores y de sombra; desapareció bañado de fuegos rojizos la cima de los bosques que bordeaban las altas colinas.

¹⁶ No puedo dar aquí más que una idea bastante rara de lo que resultó de esta contención de espíritu... Me sorprendía a veces encontrar grandes charcos de agua, suspendidos como nubes en el aire, y ofreciendo siempre tal densidad que se podía separar copos; pero claro está que se trataba de un líquido diferente del agua terrestre y que era sin duda la evaporación de lo que representaba al mar y a los ríos en el mundo de los espíritus... Llegué cerca de una vasta playa escarpada y cubierta toda por una especie de caña verdoosa, amarillenta en los extremos como si el fuego del sol las hubiera secado a medias -pero no vi al sol como las otras veces. Un castillo dominaba la costa que empecé a subir. En la otra vertiente, vi como se extendía una ciudad inmensa. Mientras atravesaba la montaña, cayó la noche, y percibí las luces de los habitantes y de las calles. Al descender, me encontré en un mercado donde se vendían frutas y legumbres semejantes a los del Medio Día. Descendí por una escalera obscura y me encontraba en las calles.

Como último elemento clave para la configuración de la atmósfera fantástica citaremos la utilización del vocabulario que enfatiza los aspectos enturbadores del paisaje. Ciertos adjetivos como 'oscuro', 'profundo', 'misterioso', 'nebuloso', 'fugitivo', 'cambiante', etc. sirven para describir una realidad invadida por la irrealidad, negando la claridad a un paisaje distorsionado. Expresiones como 'Era como...' o 'se trataba quizás de una ilusión de la vista...' sirven para oscurecer el relato y negarle la nitidez de la objetividad realista.

Transgresión del límite

La literatura fantástica implica la puesta en escena de dos ámbitos distintos, que de acuerdo a las condiciones normales de la existencia se encuentran claramente separados por un límite. Lo fantástico se manifiesta al momento de franquear dicha frontera desde cualquiera de sus polos, cuando lo comúnmente disociado es integrado en una sola categoría a causa de un elemento desestabilizador del orden ordinario de la existencia. En el caso de *Aurélia*, los trances oníricos del personaje cumplen la función perturbadora y ubican la línea anecdótica de la obra de principio a fin en el límite que divide el sueño de la vigilia, transgrediéndolo y de esta manera, anulándolo. Reconocemos en el texto estudiado la presencia de tres ámbitos que funcionan en parejas de contrarios: el sueño y la vigilia, el yo y el otro, la vida y la muerte. Enunciados de manera separada sólo por las condiciones lineales de la exposición, los ámbitos anteriores están estrechamente ligados e interaccionan en el relato como partes de un todo.

En primer lugar, el sueño y la vigilia, la vida diurna entendida como la experiencia común al círculo humano que rodea a cada individuo, y la existencia nocturna, es decir, la dimensión individual e intransferible de todo ser capaz de soñar, se invaden una a otra en el texto de *Aurélia*, irrumpiendo espontáneamente el límite que las separa. "*Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort: un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le moi, sous une autre forme continue l'œuvre de l'existence.*"¹⁷(1972, 291) De esta manera Nerval describe poéticamente en el preludio a la primera parte, el paso de la vigilia al sueño, que pronto se convertirá en la negación de la frontera que divide los dos estados fundamentales de la mente humana. La anulación de dicho límite se realiza gracias a las características psicológicas del personaje, donde la irrupción encuentra tierra fértil para su expansión. "*La seule différence pour moi de la veille au sommeil était que dans la première tout se transfigurait à mes yeux.*"¹⁸(1972, 299)

¹⁷ Los primeros instantes del sueño son la imagen de la muerte: un adormecimiento nebuloso se apodera de nuestro pensamiento, y no podemos determinar el instante preciso en que el yo, bajo otra forma continúa la obra de la existencia.

¹⁸ La única diferencia para mí entre la vigilia y el sueño era que en la primera todo se transfiguraba ante mis ojos.

Además, la personalidad de Gérard se ve dividida entre el yo y el otro, entre sí mismo y el doble, aparición nefasta que se produce al momento en que la vigilia es invadida por el sueño. El doble es esa otra cara del yo que pertenece a la vida nocturna y que participa en los sueños cuando el que duerme se observa a sí mismo actuar. Al incorporarse el ámbito nocturno a la vida diurna coinciden en una misma dimensión el Gérard despierto y su doble nocturno, que de acuerdo con las condiciones normales de la existencia estarían destinados a nunca confrontarse. El protagonista de *Aurélia* se ve dividido en dos polos, el sí mismo y el otro, el enfermo y el sano, el racional y el imaginativo; el primero se ve obligado a considerar la experiencia onírica como una enfermedad, para el segundo la serie de visiones producidas por los trances paranormales constituyen una auténtica revelación superior.

Por otro lado, el doble es esa réplica de uno mismo cuyo encuentro según la tradición alemana es presagio de muerte (1972, 298), o bien ese hermano místico que los orientales llaman *Ferouir*. (1972, 316) Al dormir, el soñador se observa y reconoce su persona al actuar pero sin tomar parte de la acción: "*Je me vis errant dans les rues d'une cité bossuée de collines et dominée par un mont tout couvert d'habitations.*"¹⁹ (1972, 303) Si al principio la observación del otro yo no va más allá del estremecimiento de un alma que se siente fragmentada, pronto el doble adquiere dimensiones antagónicas y se vuelve un enemigo. "*Le même Esprit qui m'avait menacé...passa devant moi, vêtu en prince d'Orient. Je m'élançai vers lui, le menaçant, mais il se tourna tranquillement vers moi. Ô terreur! ô colère! C'était mon visage, c'était toute ma forme idéalisée et grandie...*"²⁰ (1972, 315-16) El doble es un espíritu maligno que irrumpe en los dominios del yo, profana su espacio y usurpa su lugar, es la encarnación del mal, el principio antagónico que desencadena la lucha de contrarios en las profundidades más íntimas del alma de Gérard.

Por último, las relaciones entre la vida y la muerte dentro del universo fantástico de *Aurélia* son asimilables a la interacción ya mencionada entre sueño y vigilia. A lo largo de una obra que aparentemente carece de un orden lógico, puesto que el curso normal del tiempo es alterado y las imágenes se yuxtaponen sin relación alguna con la experiencia cotidiana, la reflexión sobre la muerte sirve de hilo conductor y dota de coherencia al relato. El héroe de *Aurélia* titubea entre las ideas de la inmortalidad del alma y de la muerte de Dios, que reduce el destino del hombre a la nada. Tal indecisión provoca los continuos cambios de tono: desde la heroica y majestuosa descripción del proceso de la creación, el tono gozoso al referir el éxito en la hazaña como en las "Mémorables", y por supuesto

¹⁹ Me vi errante en las calles de una ciudad accidentada por colinas y dominada por un monte cubierto de viviendas.

²⁰ El mismo Espíritu que me había amenazado... pasó frente a mí, vestido de príncipe oriental. Me precipité sobre él, amenazándolo, pero se volvió tranquilamente hacia mí. ¡Oh terror! ¡Oh furor! Era mi rostro, era toda mi figura idealizada y crecida.

la coloración melancólica y nostálgica en la mayor parte de la obra. El trance mortal, límite entre la vida y la muerte es tan efímero como el instante en que la conciencia pierde la noción de sus categorías de realidad para entregarse al sueño. El momento de enfrentarse a la nada o bien a un cambio de tipo de existencia y el decirse a sí mismo 'se acabó', cuando inevitablemente ha de hacerse el recuento de su vida entera no dura más que un instante tan corto como cuando el futuro se vuelve presente y el presente pasado. Cuando se vive en el umbral de la muerte, se prolonga el instante que debió ser efímero y se transforma en un vivir con la muerte auestas. El relato de *Aurélia* se mantiene siempre en este límite, pues desde el principio el protagonista se siente amenazado de muerte. "*Je restai les bras étendus, attendant le moment où l'âme allait se séparer du corps, attirée magnétiquement dans le rayon de l'étoile*"²¹ (1972, 296-97) Pero ésta nunca llega completamente, el héroe no muere al final de la narración, sino que termina celebrando gozosamente su visita a los infiernos. Para Nerval, el mundo de los muertos, el destino del alma que expira es asimilable al sueño: sueño y muerte son una misma cosa. "*Ceux que j'aimais, parents et amis, me donnaient des signes certains de leur existence éternelle, et je n'étais plus séparé d'eux que par les heures du jour. J'attendais celles de la nuit dans une douce mélancolie.*"²² (1972, 306) Así Gérard vive simultáneamente el presente y el más allá. La manera de entender la inmortalidad del alma pierde su estructura lineal: la vida terrestre no precede la vida eterna que habría de prolongarse hasta el infinito. El más allá es inmanente a la vida, pues de manera simultánea el alma goza de dos niveles de existencia, con entera naturalidad traspasa diariamente la frontera que separa la vida del sueño.

Después del recorrido anterior es claro que *Aurélia* de Gérard de Nerval presenta todos los aspectos característicos del género de lo fantástico, ya que la duda persiste hasta el final sin ceder ante la explicación racionalista y sin reducir el sueño a una dimensión separada de la realidad con leyes distintas de las que conocemos. La representación del mundo onírico inmerso en la realidad se logra mediante la transfiguración de los paisajes y la inserción en los mismos de algunos personajes sobrenaturales. *Aurélia* es en esencia un relato fantástico, pues su desarrollo entero se funda en la transgresión de un límite, el límite que marca la frontera entre la vida y el sueño. Como el subtítulo ideado por Gautier y Houssaye lo indica, *Le Rêve et la Vie*, sueño y vida, articulados por la partícula 'et' que coordina estructuras paralelas, son tratados en el relato de manera simultánea y con el mismo nivel de validez.

²¹ Permanecí con los brazos extendidos, esperando el momento en que el alma iba a separarse del cuerpo, atraída magnéticamente por el rayo de la estrella.

²² Los que yo amaba, parientes y amigos, me daban señales ciertas de su existencia eterna, y sólo estaba separado de ellos durante las horas del día. Esperaba las de la noche con una dulce melancolía.

Aurélia es una obra de soledad, un descenso del autor en su interior que lo enfrenta con sus más íntimas preocupaciones. Se trata de un trayecto errante por la naturaleza, por la ciudad y por el sueño, una marcha azarosa pero con un destino certero: el conocimiento. Un profundo conocimiento de sí mismo que simbólicamente ha de implicar el todo, un conocimiento integral bajo la forma de una revelación profética que le ha de ser develado en el mundo de los espíritus.

CAPÍTULO IV

INTERPRETACIÓN PROFÉTICA DE AURÉLIA OU LE RÊVE ET LA VIE

En el capítulo anterior se vio como la lectura de *Aurélia* es una aventura fantástica donde asistimos a la singular representación de los aspectos nocturnos de la existencia. El hecho de sembrar la duda a todo lo largo de la obra, así como la manera en que el orden normal de la vida se ve anulado, vinculan al texto con el género de lo fantástico. Un acercamiento a la narración de Nerval, conforme a los lineamientos básicos de la teoría de la literatura fantástica, constituye un primer momento hacia la comprensión de la novela. Sin embargo, desde el universo literario donde se desenvuelve nuestro autor, el juego creativo en *Aurélia* no se limita a la representación de una colorida atmósfera de ensueño que encante los sentidos del lector. A dichos elementos han de añadirse otros aspectos como son la dimensión profética que asume el protagonista, así como la inserción en la intriga de un ritual iniciático. En efecto, los juegos fantásticos en *Aurélia* adquieren el valor de un lenguaje profético, en la medida en que el héroe se adjudica una labor interpretativa a todo lo largo de la novela. El yo narrador de la obra lleva a costas una inmensa carga de responsabilidad pues reconoce en sí mismo a una figura heroica en pos de una hazaña trascendental. Nada en *Aurélia* es casualidad, el azar está desterrado de la novela. Se trata de un poema heroico empapado de misticismo en pos de un conocimiento fundamental.

Según Nerval, la narración de *Aurélia* se asemeja al tipo de estudios poéticos del alma humana, cuyos antecedentes más destacados son Dante y Apuleyo, modelos ejemplares en la exploración del más allá: "*l'Âne d'or d'Apulée, la Divine Comédie du Dante, sont les modèles poétiques de ces études de l'âme humaine.*"²³ (1972, 291) Según Francisco Pejenaute Rubio, *El asno de oro* de Apuleyo es una novela iniciática donde Lucio, el protagonista convertido en asno, representa la condición del hombre sometido al pecado; su vuelta al mundo de los humanos mediante la intervención de Isis simboliza su salvación y su redención. En el culto iniciático de Isis, el dios Seth/Tifón, enemigo mortal de Osiris y personificación del mal, está representado por un asno de pelaje rojizo. Los iniciados tenían prohibido en determinadas circunstancias todo contacto con el asno y con el oro. Esta novela latina consta de once libros; los diez primeros son relatados con un tono relajado, casi cómico, mientras que el número once es muy serio, profundo e incluso místico. Ninguna otra obra latina está compuesta por tal cantidad de libros, lo que hace pensar en el simbolismo numérico pitagórico:

²³ *El asno de oro* de Apuleyo, la *Divina Comedia* de Dante, son los modelos poéticos de estos estudios del alma humana.

el once no es un número, sino dos (10+1), los pitagóricos ven en el diez el límite de la serie numeral, con el once comienza un nuevo ciclo, porque traspasa y trasciende al diez, símbolo de renacimiento o renovación: diez días son necesarios de ayuno previo a las iniciaciones. Si los primeros diez libros de *El Año de oro* corresponden al mundo de lo material, el onceavo representa lo divino que está más allá del mundo, ahí a donde Isis conduce a sus elegidos. Algunos elementos que de manera evidente vinculan la narración de Nerval con la novela de Apuleyo son por ejemplo, la preocupación por el significado de los números en *Aurélia*, que manifiesta el narrador al referir las disquisiciones sobre el número siete, cifra cabalística que corresponde al número de miembros de la familia de Noé. (1972, 302). Además, ambas novelas relatan el dificultoso camino del proceso iniciático y el neófito encuentra al final del camino el consuelo de la suprema Isis.

Por otro lado, Dante encarna en su *Divina Comedia* el triunfo poético de una cartografía de ultratumba dividida en tres partes: Infierno, Paraíso y Purgatorio, imagen tripartita del más allá medieval. De acuerdo con la teología católica engida desde la Edad Media, la expiación de los pecados puede darse en vida con sufrimientos, carencias o pruebas, pero después de la muerte el castigo adopta la forma del fuego. La idea de un Purgatorio afecta el límite entre vida y muerte: no hay un Purgatorio antes de 1170, se trata de un lugar intermedio, carente de la eternidad del Paraíso y del Infierno. Siguiendo al historiador francés Jacques Le Goff la muerte es cada vez menos una frontera, pues la creencia en el Purgatorio significa solidaridad entre vivos y muertos. Está claro como la idea del Purgatorio viene a matizar la tajante separación que divide el reino de la vida y el de la muerte, la condición de las almas en este lugar permite la interacción de ambos mundos. De igual manera la narración fantástica de *Aurélia* pone en contacto dos ámbitos distintos, el sueño y la vigilia, cuya frontera se ve reducida al grado de permitir a seres oníricos actuar sobre la vida real y viceversa.

La gran obra de Dante es un viaje a través del mundo de los muertos y tiene múltiples sentidos, de los cuales el más evidente es el literal: el estado de las almas después de la muerte. Pero más importante es el sentido alegórico, oculto bajo los nudos anecdóticos, la verdad disimulada bajo una hermosa ficción: el hombre sometido a la justicia divina por su libre albedrío. Así mismo el relato fantástico consta de múltiples significados. Literalmente *Aurélia* es el reporte de las experiencias de la locura que un enfermo escribe por consejo de su médico, sin embargo, en un sentido simbólico, el narrador describe sus impresiones desde una perspectiva mística, donde las hazañas se encadenan como las etapas de una iniciación sagrada y conducen hacia la revelación final.

Es así como Nerval emprende la composición de *Aurélia*, comparando sus propósitos a las obras de Dante y Apuleyo, ambos profundamente comprometidos con sus creencias religiosas siendo uno católico y el otro pagano.

En cuanto a su filiación religiosa, Nerval parece mantenerse en el límite entre catolicismo y paganismo, pues a pesar de su marcado gusto por la mitología y los constantes reproches contra el cristianismo, aparece en *Aurélia* la nostalgia por el culto del dios único y la identificación de la virgen María a una única divinidad femenina.

El protagonista de *Aurélia* lleva a cuestas una gran responsabilidad, como todo héroe romántico se siente profundamente comprometido con su destino. Se ve obligado a enfrentar difíciles situaciones que él mismo considera como las pruebas que conducen a la iniciación, éstas son el reconocimiento de su doble, — ente hostil que lo agrede en varias ocasiones; el distanciamiento de la mujer amada y los castigos en el manicomio. Al lado de las pruebas por superar no puede faltar la meditación intensa y una cuidadosa instrucción por parte de los antepasados de Gérard o de algunos espíritus amistosos que hablan en nombre de Isis antes de que ésta pueda revelar su rostro. Veamos ahora cuál es el sentido iniciático de la expansión del sueño en la vida.

El proceso iniciático

En las sociedades religiosas secretas, la iniciación de los novicios se ha practicado para transmitir de generación en generación la esencia del culto. Reservado a un reducido número de elegidos que dotados con las aptitudes espirituales indispensables, el misterio de lo oculto les es comunicado luego de un minucioso proceso de purificación interior. De acuerdo con Mircea Eliade, la serie de pruebas que antecede la revelación del secreto, tienen como objetivo el despojar al neófito de las vanidades de la vida ordinaria y lo conducen a una transmutación interior.

Un ejemplo claro de las etapas sucesivas de un rito iniciático es el de Lucio protagonista de *El asno de oro*, descrito en el capítulo XI de la novela. En una noche oscura, tenuemente iluminada por la luna llena, Lucio bajo su aspecto de asno tiene un sueño premonitorio, en el cual se le presenta la inigualable diosa, “reina de la naturaleza, soberana de todos los elementos, principio y origen de los siglos, suprema entre las divinidades, reina de los Manes, primera entre los moradores del cielo, faz uniforme de los dioses y de las diosas,”(1988, 392) misma que gobierna en los cielos, los infiernos y los mares, divinidad única venerada por el mundo entero bajo distintos nombres. Isis, que así prefiere ella ser llamada, atiende la súplica de Lucio, le comunica el medio para recobrar su forma humana y lo reclama a su servicio. Como los demás iniciados, Lucio debe rapar su cráneo y hacer ayuno antes de ser conducido a un lugar secreto del templo, donde un sacerdote muy experimentado lo instruye al descifrar unos libros compuestos con escritura jeroglífica. Luego se dirige a una piscina y toma

un baño con agua lustral, pide el favor divino y entonces deben transcurrir diez días de ayuno y meditación. Al momento de relatar la revelación suprema, el narrador enmudece, pues según refiere, le “han sido confiadas en secreto cosas que están por encima de toda expresión verbal.” (1988, 407) Lucio describe así su experiencia en la etapa final de su iniciación:

Yo me he acercado a los confines de la muerte y, tras pisar el umbral de Prosérpina, he vuelto tras ser conducido a través de los elementos; he visto el sol que en medio de la noche brillaba con una luz resplandeciente y he llegado a presencia tanto de la diosa del infierno como del cielo. (1988, 408)

La esencia de la iniciación consiste en la participación del neófito en la pasión, muerte y resurrección de un dios y simbólicamente implica la transmutación del hombre en inmortal. La luna es el astro rector de los ritos iniciáticos, pues está sometida al devenir: no tiene una forma fija como el sol, sino que nace, crece, decrece y muere periódicamente.

Como el mismo autor señala en *Aurelia*, su recorrido por el inframundo corresponde paso a paso a las etapas de un proceso iniciático que culmina con el acceso a una revelación suprema: “*je me suis assuré que j'étais soumis aux épreuves de l'initiation sacrée*”²⁴(1972, 342) En el largo recorrido hacia la revelación suprema, las pruebas que debe afrontar Gérard son muchas y muy variadas. Seguiremos a continuación, el hilo de tres series de pruebas que consideramos de mayor importancia, éstas son: el enfrentamiento y la lucha contra el doble, la pérdida definitiva de Aurelia y el encierro en el manicomio.

En primer lugar veamos como se lleva a cabo el encuentro con el doble. El tema del desdoblamiento de la personalidad es eminentemente fantástico. La lucha contra este adversario sobrenatural se presenta en la novela de manera intermitente a todo lo largo de la primera parte. El doble hace su aparición muy pronto, desde el tercer capítulo, cuando cree Gérard que este espíritu nefasto engaña a sus amigos y toma su lugar en la sociedad: “*Mais on se trompe! C'est moi qu'ils sont venus chercher et c'est un autre qui sort!*”²⁵ (1972, 298).

Algunas páginas después durante su visita en sueños a los habitantes de la montaña que encarna la Edad de Oro, el protagonista sufre una segunda agresión por parte del mismo sujeto que por fortuna es sofocada por su guía: “*Au moment où je franchissais la porte, un homme vêtu de blanc, dont je distinguais mal la figure, me menaçait d'une arme qu'il tenait à la main.*”²⁶(1972, 304) Hasta entonces el héroe no tiene una idea clara de que en ambos casos se trata del mismo espíritu y que no es otro que su doble, pero pronto se le presenta la oportunidad de contemplar estupefacto el rostro de su enemigo (1972, 316): se trata de su copia exacta, sus

²⁴ Me aseguré que estaba sometido a las pruebas de la iniciación sagrada.

²⁵ ¡Pero se equivocan! Es a mí a quien vinieron a buscar y es otro él que sale.

²⁶ Al momento de pasar por la puerta, un hombre vestido de blanco, cuyo rostro no podía distinguir, me amenazó con el arma que sostenía en la mano.

mismos rasgos reproducidos de forma idéntica. Tal descubrimiento lo conduce a una amarga reflexión:

*L'homme est double. Je sens deux hommes en moi. Le concours de deux âmes a déposé ce germe mixte dans un corps qui lui-même offre à la vue deux portions similaires reproduites dans tous les organes de sa structure. Il y a en tout homme un spectateur et un acteur, celui qui parle et celui qui répond. Les Orientaux ont vu là deux ennemis: le bon et le mauvais génie. Suis-je le bon? Suis-je le mauvais? En tout cas l'autre m'est hostile..."*²⁷(1972, 316)

De acuerdo con las condiciones normales de la existencia, un solo yo de cada quién debe existir en cada momento, la presencia del doble implica una alteración del tiempo: si el presente se confundiera con el pasado o con el futuro, el sujeto que en tal situación se encontrara existiría simultáneamente con su yo pasado o futuro. Pero además de alteración del eje temporal que necesariamente afectaría el espacio y la materia, la aparición del doble constituye una perturbación de la personalidad: desde una perspectiva psicológica, la dinámica de la personalidad implica la lucha de contrarios al interior de la psique humana, la aparición del tema del doble en *Aurélia* se cuestiona sobre la concretización de una categoría psíquica y por naturaleza inmaterial.

Luego de las reflexiones que lo conducen a un estado de desolación, el héroe reacciona con coraje y decide enfrentar a su adversario: "*Eh bien, me dis-je, luttons contre l'esprit fatal, luttons contre le dieu lui même avec les armes de la tradition et de la science.*"²⁸ Gérard se enfrenta con su doble y se siente seguro de sí mismo pues piensa vencerlo gracias a los recursos de la tradición y de la ciencia, es decir, sirviéndose de todo el peso de la sabiduría: si la ciencia, en tanto que sistema organizado de conocimientos objetivos e incansable combatiente contra superstición, es una invención de los tiempos modernos, la tradición hunde sus raíces en las más antiguas culturas y se nutre de la experiencia milenaria transmitida oralmente de generación en generación. Además de contar con estas armas, Gérard se siente superior a su adversario por otra razón. "*Quoi qu'il fasse dans l'ombre et la nuit, j'existe, et j'ai pour le vaincre tout le temps qu'il m'est donné encore de vivre sur la terre.*"²⁹(1972, 317) El protagonista se considera a sí mismo un ser real, que existe para el mundo material, a diferencia del doble que en tanto alteración de la personalidad o resultado de un desorden en el tiempo, no puede ser más que una ilusión ficticia y está condenado a una corta vida. Enseguida viene el combate final entre Gérard y su doble al momento en que nuestro héroe sufre la

²⁷ El hombre es doble. Siento dos hombres en mí. La oposición de dos almas depositó este germen mixto en un cuerpo que ofrece a la vista dos porciones similares reproducidas en todos los órganos de su estructura. Hay en todo hombre un espectador y un actor, el que habla y el que responde. Los orientales vieron en ello dos enemigos: el genio bueno y el malo. ¿Soy el bueno? ¿Soy el malo? De cualquier modo el otro me es hostil.

²⁸ Pues bien me dije, luchemos contra el espíritu fatal, luchemos contra el dios mismo con las armas de la tradición y de la ciencia.

²⁹ No importa lo que haga en la obscuridad y en la noche, yo existo, y tengo para vencerlo todo el tiempo que aún me resta de vida sobre la tierra.

más dolorosa de las agresiones: Aurelia le es arrebatada por este espíritu nefasto, quien se aprovecha del error de todos para desposarla. Gérard se encuentra en una sala donde se prepara un banquete de bodas, nadie le informa sobre la identidad de los festejados pero una fuerte intuición le hace suponer que es su doble, haciéndose pasar por el mismo quien contraerá matrimonio con Aurelia. “*«Je sais bien qu'il m'a frappé déjà de ses armes, mais je l'attends sans crainte et je connais le signe qui doit le vaincre.»*³⁰” Como un mago, nuestro héroe no combate con la fuerza sino con el conocimiento de los signos, como poseedor de una frase mágica, poderosa y eficaz, cargada de un significado profundo. Tal es el propósito de Gérard, pero en el momento decisivo el destino le prepara otra suerte.

*Alors je me reculai jusqu'au trône, l'âme pleine d'un indicible orgueil, et je levai le bras pour faire un signe qui me semblait avoir une puissance magique. Le cri d'une femme, distinct et vibrant, empreint d'une douleur déchirante me réveilla en sursaut. Les syllabes d'un mot inconnu que j'allais prononcer expiraient sur mes lèvres! Je me précipitai à terre et je me mis à prier avec fureur en pleurant à chaudes larmes. —Mais quelle était donc cette voix qui venait de résonner si douloureusement dans la nuit?»*³¹(1972, 320)

El protagonista pensaba derrotar a su doble durante el sueño del banquete, pero el grito de una mujer doliente le impide consumir el acto. De manera excepcional imprime Nerval en este fragmento el sentimiento de la incertidumbre fantástica: el doble, ente sobrenatural se ha aparecido ya durante la vigilia, pero nadie más que él lo ha visto y al momento del combate final que se produce durante el sueño, el grito de una mujer real despierta al personaje, quien está seguro de que la voz pertenece al mundo de la vigilia, sin embargo, nadie más en el barrio pudo escucharla. La intervención de esta misteriosa mujer le impide consumir la destrucción de su adversario. Tal vez la única manera de acabar con el doble era destruyéndose a sí mismo. ¿Estaba a punto de darse muerte el protagonista al momento de despertar?

De esta manera, con un aparente fracaso, el enfrentamiento con el doble llega a su fin. En adelante Gérard no sufrirá más sus agresiones, pero se verá atormentado interiormente por el amargo contenido de sus reflexiones. La lucha contra un ser externo aunque idéntico a él mismo evolucionará hacia un debate interior, donde el yo se plantea cuestiones tan angustiosas como son el sentimiento de una culpa imperdonable y la muerte de dios que desencadenaría el reino de la nada. Estos temas de melancólica reflexión están estrechamente vinculados con la relación entre los personajes de Gérard y Aurelia, y con los

³⁰ Sé bien que ya me ha agredido con sus armas, pero lo espero sin temor y conozco el signo que debe vencerlo.

³¹ Entonces retrocedí hasta el trono, con el alma llena de un indecible orgullo, y levanté el brazo para hacer un signo que me parecía tener un poder mágico. El grito de una mujer, claro y vibrante, marcado con un dolor desgarrador me despertó sobresaltado. ¡Las sílabas de una palabra desconocida que iba a pronunciar expiraron en mis labios! Me precipité sobre el piso y me puse a rezar con furor llorando amargamente. —¿Pero de quién era entonces esta voz que acababa de resonar tan dolorosamente en la noche?

sentimientos de nuestro héroe hacia su amada inmortal. Si como anécdota biográfica se puede asociar la figura de Aurelia a la actriz que Nerval amó intensamente durante un importante periodo de su vida, el mito literario implica también la transformación y la idealización de la figura femenina: "*j'avais entouré mon amour de superstitions bizarres*"³²(1972, 327). En efecto, el amor en esta obra poco se parece al cariño por una mujer real, tal sentimiento adquiere dimensiones místicas: "*j'ai préféré la créature au créateur, j'ai désiré mon amour et j'ai adoré, selon les rites païens*"³³(1972, 326) El personaje de Aurelia, encarna a un mismo tiempo a todas las figuras femeninas importantes para nuestro héroe: la esposa amada, la madre ausente y la venerable diosa.

A pesar de que por una fatalidad del destino Aurelia se ha alejado definitivamente de la vida de Gérard, pues el narrador declara que ha perdido toda esperanza de ser amado por ella, una nueva desilusión abate su alma: "*Aurélia était morte*"³⁴(1972, 309) El anuncio de su muerte da lugar a otro tipo de pruebas, como es en primer lugar el peregrinar desolado a la tumba de una cristiana: "*La fièvre s'empara de moi; en me rappelant de quel point j'étais tombé, je me souvins que la vue que j'avais admirée donnait sur un cimetière, celui même où se trouvait le tombeau d'Aurélia*"³⁵ (1972, 315) Tal peregrinaje se inicia tímidamente sin atreverse a otro contacto con la difunta amada que una mirada a lo lejos sobre el cementerio. Luego intenta un acercamiento más directo. "*Je cherchai longtemps la tombe d'Aurélia, et je ne pus la retrouver*"³⁶. El protagonista entra en el cementerio y busca afanosamente la lápida de su amada pero no puede encontrarla, entonces corre a casa pues el día del entierro le fue comunicado por escrito la posición exacta de la tumba. Gérard conservaba celosamente aquel pedazo de papel en un pequeño cofre junto con una serie de objetos traídos de sus viajes por tierras lejanas. "*Oserai-je avouer encore que j'avais fait de ce petit cofret une sorte de reliquaire*"³⁷ En efecto, el recuerdo de Aurelia es representado como una verdadera devoción, cualquier objeto relacionado con su memoria es considerado como sagrado. Sin embargo, una serie de obstáculos psicológicos le impedirá concluir su culto a los muertos "*Non, me dis-je, je ne suis pas digne de m'agenouiller sur la tombe d'une chrétienne*"³⁸ (1972, 327) La actitud crítica de Nerval respecto al cristianismo, su simpatía por los cultos paganos y sus arraigados recuerdos traídos de Oriente mantienen al protagonista de *Aurélia* apartado de la memoria de la mujer y separado de ella aún en la muerte. Su rechazo del cristianismo obstaculiza su

³² Había rodeado mi amor de extrañas supersticiones.

³³ Preferí la criatura sobre el creador; diviniqué mi amor y adoré, según los ritos paganos.

³⁴ Aurelia estaba muerta.

³⁵ La fiebre se apoderó de mí; acordándome de qué punto había caído, recordé que la vista que había admirado daba sobre un cementerio, el mismo donde se encontraba la tumba de Aurelia.

³⁶ Mucho tiempo busqué la tumba de Aurelia y no pude encontrarla.

³⁷ Me atreveré a confesar que había hecho de este cofrecillo una especie de relicario.

³⁸ "No, me dije, no soy digno de arrodillarme ante la tumba de una cristiana."

integración al grupo social que lo rodea: se trata de la religión de su amada y es la organización cultural que rige los acontecimientos más importantes en la vida de un individuo como son el nacimiento, el matrimonio y la muerte. El conflicto interior que vive en la segunda parte, tiene como núcleo una hipotética reconciliación con la religión del Cristo y el sentimiento de culpa que ésta implica en su prohibición y aniquilamiento de cualquier práctica externa, la condenación de todo dios diferente de la divinidad suprema del monoteísmo.

Desde este estado de distanciamiento y soledad se presenta a Gérard la última oportunidad de recuperar a su Aurelia perdida. "*Je me trouvais dans un lieu désert, une âpre montée semée de roches, au milieu des forêts. Une maison, qu'il me semblait connaître, dominait ce pays désolé. J'allais et je revenais par des retours inextricables.*"³⁹ Dentro de este paisaje hostil, nuestro héroe debe ingeniárselas para vencer un conjunto de obstáculos que lo separan de su objetivo. "*«On m'attend là-bas!» pensais-je.*"⁴⁰ La posibilidad del perdón se desvanece como la espuma y el sueño se extingue con la amargura de un segundo fracaso. "*—Une certaine heure sonna... Il est trop tard! Des voix répondirent: Elle est perdue!... j'ai manqué le moment suprême où le pardon était possible encore.*"⁴¹ (1972, 328) Cuando se presenta la venturosa ilusión de una oportunidad más para rehacer el pasado, la naturaleza se vuelve hostil, casi agresiva contra el héroe que pretende realizar una hazaña. Toda su habilidad para franquear obstáculos falla en el momento crucial. Al sonar el reloj, el tiempo se hace sentir con toda su pesantez. Demasiado tarde: Cronos ejerce su tiranía sobre un agobiado espíritu, limitando así cualquier posibilidad de éxito.

El peregrinaje en pos de Aurelia constituye otro ciclo de pruebas que, como el combate con el doble, conduce a la preparación de Gérard hacia la iniciación sagrada. Está claro que el tema del desdoblamiento de la personalidad es eminentemente fantástico, no obstante, los temas de la búsqueda de la mujer amada y la representación de una imagen que encarna el principio femenino de la creación poco tienen de fantásticos en sí mismos. Como ya se ha mencionado, es de acuerdo con su tratamiento y con la inserción que el autor hace de ciertos motivos al interior del relato como cualquier tema, por trivial que parezca, adquiere sus tintes fantásticos. La devoción por Aurelia obtiene su dimensión fantástica gracias a la ambigüedad de la caracterización de este personaje femenino: en las primeras páginas del relato Aurelia es el recuerdo de una mujer real, luego de anunciar su muerte, la mujer y poco a poco adquiere el carácter de una diosa: es en la muerte donde la mujer, cuyo nombre sirve de título a la obra,

³⁹ Me encontraba en un lugar desierto, una áspera pendiente sembrada de rocas, en medio de los bosques. Una casa que me parecía conocer, dominaba este país desolado. Iba y venía por giros inextricables.

⁴⁰ "¡Allá me esperan! Pensé.

⁴¹ -Cierta hora sonó. ¡Demasiado tarde! Unas voces respondieron: ¡la has perdido!... falté al momento supremo en que el perdón era aún posible.

experimenta su transfiguración. Al final es evidente una fusión de todas las imágenes femeninas en la persona de Isis.

Además del enfrentamiento con el doble, de la extinción de toda esperanza de recuperar al principio femenino, las experiencias en el manicomio constituyen otra serie de pruebas a la que el personaje debe enfrentarse. Al momento de someterse a la depuración mundana previa a la iniciación suprema, el héroe de la novela se comporta de manera extraña y es tratado como un demente, al punto de ser atado y encerrado. "*Pendant la nuit, le délire s'augmenta, surtout le matin, lorsque je m'aperçus que j'étais attaché.*"⁴² Para entonces la narración parece más bien el diario de un loco. "*Je parvins à me débarasser de la camisole de force... voyant sur la table un flacon d'éther, je l'avalai d'une gorgée*"⁴³ Aquí la locura se asemeja a una categoría de lo fantástico: la concretización de lo inmaterial, el éter, sustancia sutil sin masa, sin color y sin aroma se hace tangible al grado de ser vista e ingerida por Gérard. Luego un amigo proveniente del mundo exterior, ajeno a la vida de los alienados dispone su traslado a otro hospital situado en las afueras de París. "*Je compris, en me voyant parmi les aliénés, que tout n'avait été pour moi qu'illusions jusque là.*"⁴⁴ (1972, 340) Una gran desilusión implica el ver que una serie de esfuerzos y sacrificios han sido del todo inútiles. La explicación científica a la experiencia nervaliana del sueño privaría el relato onírico de su valor iniciático, no viendo en él más que una cadena de aberraciones, producto de un desequilibrio mental. Pero a pesar de los titubeos momentáneos, el personaje reafirma su convicción de novicio en pos de la iniciación. "*Vers deux heures, on me mit au bain, et je me crus servi par les Walkyries, filles d'Odin, qui voulaient m'élever à l'immortalité en dépouillant peu à peu mon corps de ce qu'il avait d'impur.*"⁴⁵ (1972, 342) Como Lucio en *El asno de oro*, Gérard es conducido a la purificación mediante el agua, elemento con claras y numerosas connotaciones religiosas. Poco a poco nuestro héroe ha perdido aquello que lo separaba de la dimensión de los dioses, ha sido despojado de las impurezas de su cuerpo, sólo entonces le es posible acceder al éxtasis.

Une nuit, je parlais et chantais dans une sorte d'extase. Un des servants de la maison vint me chercher dans ma cellule et me fit descendre à une chambre au rez-de-chaussée, où il m'enferma. Je continuais mon rêve, et quoique debout, je me croyais enfermé dans une sorte de kiosque oriental."⁴⁶ (1972, 346)

El éxtasis es un estado en el cual la experiencia religiosa se vive con gran intensidad. El practicante del éxtasis es capaz de introducirse y mantenerse en otros niveles de la realidad a partir de una modificación de su sensibilidad. Es por

⁴² Durante la noche, el delirio aumentó, sobre todo en la mañana, cuando me di cuenta de que estaba atado.

⁴³ Logré deshacerme de la camisa de fuerza... viendo sobre la mesa un copo de éter, lo ingerí de un trago.

⁴⁴ Comprendí, viéndome entre los alienados, que todo hasta entonces no había sido más que ilusiones.

⁴⁵ Cerca de las dos, me dieron un baño, y me creí servido por las Valquirias, hijas de Odín, que querían elevarme a la inmortalidad despojando poco a poco mi cuerpo de sus impurezas.

⁴⁶ Una noche, hablaba y cantaba en una especie de éxtasis. Uno de los sirvientes de la casa vino a buscarme a mi celda y me hizo descender a un cuarto en la planta baja, donde me encerró. Yo continué mi sueño, y aunque de pie, me creía prisionero en una especie de kiosco oriental.

eso que el futuro iniciado, de acuerdo con Mircea Eliade, debe desarrollar y obtener una capacidad de percepción extra-sensorial, por encima de los sentidos, que simbólicamente lo conduzca a la muerte de la sensibilidad 'profana' y a un nacimiento a la sensibilidad 'mística.'

El protagonista cree alcanzar el éxtasis, pues goza de un estado sensorial distinto del ordinario, sin embargo, para los médicos y los sirvientes no se trata más que de un ataque de locura. La oposición entre las ideas que de las experiencias se hace el narrador y la actitud de quienes lo rodean hace pensar en un fracaso más. Como al desperdiciar la oportunidad de vencer al doble y al perder la última cita con Aurelia, en esta serie de pruebas el proceso sagrado parecería confinado al absurdo, minimizado como un conjunto de actos demenciales. Pero es un error juzgar la experiencia del sueño desde una perspectiva racionalista, pues dentro del universo onírico de la novela, el proceso iniciático llega a su fin con un éxito indiscutible.

Cette nuit-là j'eus un rêve délicieux, le premier depuis bien longtemps. J'étais dans une tour, si profonde du côté de la terre et si haute du côté du ciel que toute mon existence semblait devoir se consumer à monter et à descendre. Déjà mes forces s'étaient épuisées, et j'allais manquer de courage, quand une porte latérale vint à s'ouvrir; un esprit se me présente et me dit: «Viens, frère!...» Nous étions dans une campagne éclairée des feux des étoiles; aussitôt une des étoiles que je voyais au ciel se mit à grandir et la divinité de mes rêves m'apparut souriante, dans un costume presque indien, telle que je l'avais vue autrefois.» (1972, 348)

En este momento decisivo al final de la iniciación es cuando Gérard se enfrenta a la última prueba. Nuestro héroe extenuado por el largo recorrido ve sus fuerzas agotadas, pero justo en el momento de abdicar, un espíritu amistoso le indica el camino que conduce al vergel extático. Entonces le es concedido un contacto más cercano con la diosa de sus sueños, la divinidad de la estrella que adopta forma humana para mostrarse a su elegido.

Dentro de la narración fantástica de *Aurelia* el tema del ritual iniciático posee una gran importancia. Una novela cualquiera puede representar el difícil camino a seguir por un novicio en pos de la iniciación sin recurrir en ningún momento a lo fantástico, describiendo clara y fielmente cada una de sus etapas y sobre todo, si el héroe, inmerso en un mundo nítido y coherente consigo mismo, es siempre acertado en sus juicios, muy seguro de sí mismo y confiado en la claridad de sus percepciones. Tal novela iniciática no tendría nada de fantástico,

⁴⁷ Esa noche tuve un sueño delicioso, el primero desde hacía mucho tiempo. Estaba en una torre, tan profunda del lado de la tierra y tan alta del lado del cielo que toda mi existencia parecía tener que consumirse subiendo y bajando escaleras. Ya mis fuerzas se habían agotado, e iba a faltarme el coraje, cuando una puerta lateral se abrió; un espíritu se me presenta y me dice: "¡Ven hermano!" Estábamos en un campo iluminado por el fuego de las estrellas; enseguida una de ellas que yo creía en el cielo empezó a crecer y la divinidad de mis sueños se apareció sonriente, en un traje casi hindú, tal y como la había visto anteriormente.

sin embargo, en *Aurélia* de Gérard de Nerval, la presencia del proceso iniciático en una atmósfera de ensueño y la constante incertidumbre que caracteriza el discurso del narrador hacen de la novela un relato fantástico-iniciático. En efecto, si el principal rasgo que caracteriza a *Aurélia* es la irrupción del sueño en la vigilia, cualquier tema o elemento que intervenga en la intriga será impregnado de tintes misteriosos y toda consideración inequívoca al respecto sería imposible.

Revelación profética

En estrecha relación con el proceso iniciático se encuentra la revelación de un secreto sagrado. De acuerdo con las fuentes consultadas, la personalidad del iniciado es comparable a la de un profeta, pues ambos se desenvuelven en las altas esferas del culto y participan de los grandes dogmas religiosos. Los textos bíblicos muestran que los profetas aparecen en momentos críticos de la historia, se trata de hombres inspirados que hablan en nombre de Dios, mensajeros e intérpretes que están por encima del tiempo. El profeta realiza su tarea de interpretar signos y de comunicar mensajes, cumpliendo con su misión cósmica: el llamado divino es irresistible, cuando un profeta entra en un trance visionario, su única opción es someterse al espíritu que lo posee, pues pierde por completo el control de sus acciones y de su discurso. Cualquier intento de resistencia es vano, por eso el profeta corre el riesgo de ser considerado un demente, ya que el don de profecía, por implicar la pérdida del dominio de sí, puede ser fácilmente confundido con la locura o con la posesión diabólica.

De acuerdo con el pensamiento de Gotthilf Heinrich Schubert (1780-1860), el filósofo alemán perteneciente a la escuela filosófica de la *Naturphilosophie* que tanta influencia tendría sobre la estética romántica, es en el inconsciente donde se establecen las relaciones del hombre con la naturaleza y también entre hombre y la divinidad: quien comprende el significado de la naturaleza escucha también la voz de Dios. El hombre que desea la comunicación divina debe dirigirse al ser supremo mediante el lenguaje originario, el lenguaje que designa esa realidad primordial y que está compuesto de analogías, mismas que hay que descubrir y organizar primero para luego poder comprender.

Es en el inconsciente donde el ser humano debe buscar sus raíces divinas, pues ahí reinan el sueño, la clarividencia, la profecía, la poesía superior y la locura. Schubert considera semejantes estas cinco facultades del espíritu, pues todas ellas trascienden de algún modo los sentidos materiales del hombre despierto. Para el filósofo alemán es el lenguaje de los sueños un principio universal, un sistema de significados innato a todo ser humano y no artificialmente aprendido como la lengua articulada. El lenguaje de los sueños se compone de imágenes y de formas, se ordena de acuerdo a sus propios patrones de asociación y guarda una estructura lógica independiente de lo establecido por la vigilia.

El lenguaje de los sueños es el lenguaje de la profecía, cada noche el ser humano que duerme balbucea algunas palabras en el mundo de los espíritus, que en general nadie recuerda al despertar: la experiencia del sueño profundo no se puede trasponer a la vigilia. En sueños hablamos un lenguaje metafórico donde todo adquiere un valor de símbolo. Según Schubert, los profetas hablan el lenguaje de la naturaleza y del destino, sus palabras son oscuras y en apariencia ambiguas, pues la mayoría de los mortales desconocemos la clave secreta que resuelve el enigma de la naturaleza. Sólo unos pocos como los profetas, que profieren mensajes divinos, y los poetas, que hablan el lenguaje del sueño, son capaces de establecer un contacto entre la humanidad entera y su naturaleza fundamental. "La inspiración realmente poética y la inspiración profética están emparentadas, los profetas siempre fueron poetas." (1982, 70) Y es normal en este lenguaje primordial designar el todo por la parte, de manera que un solo sujeto puede representar a la humanidad entera: "representar, mediante un individuo, la historia de una nación, y frecuentemente constatamos en la historia de los profetas que éstos representan, con su propio destino el de su pueblo entero." (1982, 73) El destino cósmico de un profeta no se agota en su individualidad, encarna más bien la esencia de una colectividad.

Gérard de Nerval se considera a sí mismo un profeta, tal afirmación se encuentra en una de sus cartas a la señora de Alexandre Dumas: "¡La ciencia tiene el derecho de minimizar o de silenciar a todos los profetas y los visionarios predichos por el Apocalipsis, de los cuales yo me jactaba de formar parte!" Su indignación se expresa ante la denominación de su experiencia del sueño como Teomanía o Demonomanía por el espíritu cientifista de sus contemporáneos. En *Aurélia* hay claros indicios de que el autor infunde en su personaje una responsabilidad profética, así lo evidencian las continuas reiteraciones acerca de su misión trascendental, misma que lo hace distinto de aquellos que lo rodean: "*il ne comprenait pas quelle était sa mission.*"⁴⁸ (1972, 340) Nerval describe paso a paso las revelaciones parciales de la divinidad femenina, desde una tenue aparición hasta la contemplación directa de su persona. Todo lo anterior acompañado de un minucioso proceso de aprendizaje y meditación: la maduración interior de las enseñanzas comunicadas por sus guías lo ayudan a comprender más claramente el sentido de su destino profético.

El aprendizaje del iniciado implica una doble educación. Por un lado se nutre de sueños, visiones o trances proféticos, lo que generalmente se designa como experiencias de orden extático. Pero el neófito recibe también una instrucción de orden tradicional, es decir, debe aprender las técnicas rituales, introducirse en el estudio de la mitología y de las escrituras sagradas. El aprendizaje del héroe en tanto que novicio en el culto de Isis comienza en el

⁴⁸ Él no comprendía cuál era mi misión.

mundo de los espíritus, desde el primer sueño se ve transportado a un recinto de estudio, donde algunas salas están destinadas a la lectura y otras tantas a la discusión filosófica (1972, 294). Su recorrido no es solitario, siempre es conducido por un espíritu amistoso que a veces adopta la fisonomía de un antepasado familiar como es su tío anciano, o bien se presenta bajo el aspecto de un hombre joven. El guía indica el camino a seguir y proporciona al neófito esporádicas explicaciones que no le es posible comprender pues en general son muy oscuras, incomprensibles para el alma de novicio de nuestro héroe. Discursos cifrados son por ejemplo las ya mencionadas disquisiciones sobre los poderes del número siete, o más adelante en el relato cuando en el casino se habla del fuego originario que vivificó a los primeros habitantes del planeta. (1972, 319) Para Gérard tales enseñanzas, aunque en apariencia oscuras, no deben desdeñarse como sin sentidos, pues ha de llegar el feliz momento en que su educación le procure la revelación del secreto que permite comprender la armonía. Sólo entonces se puede decir que la instrucción ha sido todo un éxito, pues el ser humano logra sentirse uno con la naturaleza.

Je me jugeais un héros vivant sous le regard des dieux; tout dans la nature prenait des aspects nouveaux; et des voix secrètes sortaient de la plante, de l'arbre, des animaux, des plus humbles insects, pour m'avertir et m'encourager. Le langage de mes compagnons avait des tours mystérieux dont je comprenais le sens, les objets sans forme et sans vie se prêtaient eux-mêmes aux calculs de mon esprit; —des combinaisons de cailloux, des figures d'angles, de fentes ou d'ouvertures, des découpages de feuilles, des couleurs, des odeurs et des sons, je voyais ressortir des harmonies jusqu'à alors inconnues. «Comment, me disais-je, ai-je pu exister si longtemps hors de la nature et sans m'identifier à elle?» (1972, 342-43)

Es en este momento de la iniciación cuando el novicio empieza a comprender el sentido de la naturaleza, cuyo significado le es inherente, pero imperceptible para la ceguera profana del hombre ordinario. Todo en la naturaleza, por insignificante y arbitrario que pueda parecer, posee en sí la razón de su existencia. Luego de un exitoso recorrido iniciático, lo que en un primer momento fue percibido como carente de orden y de armonía, encuentra su sentido, las piezas del rompecabezas se unen y el universo es concebido como una enorme red de correspondencias donde nada es casualidad, nada es arbitrario, cada elemento de la creación ocupa el sitio adecuado para hacer de la naturaleza un lenguaje inteligible.

⁴⁹ Me juzgaba un héroe viviendo bajo la mirada de los dioses; todo en la naturaleza adquiría aspectos nuevos, y voces secretas salían de la planta, del árbol, de los animales, de los insectos más sencillos, para prevenirme y alentarme. El lenguaje de mis compañeros tomaba giros misteriosos cuyo sentido yo comprendía, incluso los objetos sin forma y sin vida se prestaban a los cálculos de mi pensamiento: combinaciones de piedras, figuras de ángulos, hendiduras y aperturas, los cortes de las hojas, los colores, los olores y los sonidos, yo veía emerger armonías hasta entonces desconocidas. “¿Cómo, me decía, he podido existir tanto tiempo fuera de la naturaleza y sin identificarme con ella?”

La revelación de los misterios del culto y el conocimiento directo de la divinidad no están al alcance de cualquier mortal, todo aspirante a la iniciación debe poseer una sensibilidad muy desarrollada, además de una marcada capacidad interpretativa. En numerosas ocasiones Gérard da pruebas de sus aptitudes para aspirar a la revelación: *"je dissertais chaleureusement sur des sujets mystiques; je les étonnais par une éloquence particulière, il me semblait que je savais tout, et que les mystères du monde se révélaient à moi dans ces heures suprêmes."*⁵⁰ (1972, 295) El secreto no se revela a cualquiera, sólo a una casta de elegidos capaz de asumir actitudes heroicas para llevar a cabo su misión profética. Y es que el hecho de ser conducido a la revelación significa cargar con una enorme responsabilidad, una misión cósmica, que traspasa la condición humana y que afecta todo lo que existe: *"retrouvons la lettre perdue ou le signe effacé, recomposons la gamme dissonante, et nous prendrons force dans le monde des esprits."*⁵¹ (1972, 324) Para Gérard, su misión salvadora de la humanidad debe ser cumplida de inmediato pues de lo contrario el mal seguiría expandiéndose entre las personas, lo que hace evidente la gran preocupación que en todo momento manifiesta el héroe por el bien de la humanidad, así como su solidaridad con la sociedad: *"Une erreur s'était glissée, selon moi, dans la combinaison générale des nombres, et de là venaient tous les maux de l'humanité. Mon rôle me semblait être de rétablir l'harmonie universelle par l'art cabalistique et de chercher une solution en évoquant les forces occultes des diverses religions."*⁵² (1972, 341) Este sentimiento de intensa bondad hacia sus semejantes dolientes se refleja una vez más en otra de sus acciones, cuando en el manicomio, viéndose entre los alienados, se hace el propósito de repartir salud entre los enfermos recurriendo a sus poderes magnéticos. *"L'idée que j'étais devenu semblable à un dieu et que j'avais le pouvoir de guérir me fit imposer les mains à quelques malades."*⁵³ (1972, 339)

El fin supremo de la iniciación es acceder al conocimiento de la diosa, el contemplar por unos instantes su rostro divino. Desde muy temprano en el relato, la divinidad de Nerval empieza a mostrar tenuemente su persona

*D'immenses cercles se traçaient dans l'infini, comme les orbes que forme l'eau troublée par la chute d'un corps; chaque région, peuplée de figures radieuses, se colorait, se mouvait et se fondait tour à tour, et une divinité, toujours la même, rejetait en souriant les masques furtifs de ses diverses incarnations, et se réfugiait enfin, insaisissable, dans les mystiques splendeurs du ciel d'Asie."*⁵⁴ (1972, 297)

⁵⁰ Disertaba acaloradamente sobre temas místicos; los sorprendía con una elocuencia particular, me parecía saberlo todo, y que los misterios del mundo se me revelaban en estas horas supremas.

⁵¹ Reencontremos la letra perdida o el signo borrado, repongamos la gama disonante, y adquiriremos fuerza en el mundo de los espíritus.

⁵² Un error se había producido, según yo, en la combinación general de los números, y de ahí venían todos los males de la humanidad. Mi deber parecía ser el de restablecer la armonía universal por arte cabalístico y buscar una solución invocando las fuerzas ocultas de diversas religiones.

⁵³ La idea de que me había vuelto semejante a un dios y de que tenía el poder de curar me hizo imponer las manos sobre algunos enfermos.

⁵⁴ Unos círculos inmensos se trazaban en el infinito, como las ondas que forma el agua perturbada por la caída de un cuerpo; cada región, poblada por figuras radiosas, se coloreaba, se movía y se fundía paso a paso, y una

Como un recurso a la estética de lo sublime, Nerval pinta el infinito en este fragmento y recurre a la imagen de las circunferencias desmesuradas que impactan por su grandeza y evocan instantáneamente la perfección de la figura circular, aspecto que en general presentan los cuerpos celestes al mostrarse sobre el firmamento. Inmensidad y perfección, dos atributos indiscutiblemente divinos enmarcan la primera y esporádica revelación de la diosa inasequible que tiene su morada en los cielos asiáticos, sobre aquellas tierras místicas que vieron nacer tantos profetas. El espectáculo no es triste ni solitario, más bien gozoso, pues una multiplicidad de figuras liberan sus rayos luminosos que se descomponen en los diferentes tonos del espectro y se vuelven a fundir en la luz blanca que irradia la diosa.

Gérard cuenta con el favor de la divinidad a todo lo largo de la novela. Ésta le reitera su simpatía cuando en otro sueño nuestro héroe se encuentra con las tres mujeres que trabajan en el tejido del sutil entramado del tiempo. Una de ellas, la de más edad no es otra que la misma diosa de la aparición anterior que, oculta bajo tal aspecto, proporciona algunas pruebas disimuladas de su grandeza.

La dame que je suivais, développant sa taille élancée dans un mouvement qui faisait miroiter les plis de sa robe en taffetas changeant, entourait gracieusement de son bras nu une longue tige de rose trémière, puis elle se mit à grandir sous un clair rayon de lumière, de telle sorte que peu à peu le jardin prenait sa forme, et les parterres et les arbres devenaient les rosaces et les festons de ses vêtements; tandis que sa figure et ses bras imprimaient leurs contours aux nuages pourprés du ciel. Je la perdais de vue à mesure qu'elle se transfigurait, car elle semblait s'évanouir dans sa propre grandeur. «Oh! ne fuis pas! m'écriai-je... car la nature meurt avec toi!»⁵⁵ (1972, 308)

En esta ocasión la mujer en persona guía al héroe sin necesidad de algún otro intermediario. Su silueta de hermosas y esbeltas formas llama la atención de Gérard por el reflejo de la luz entre las finas telas de su vestimenta: el blanco cuerpo de la doncella emana luz propia. El poeta en pocas líneas hace la descripción de un espíritu femenino que sin dificultad asociamos a la imagen de Aurelia en su aspecto divino. La diosa del relato está en estrecha relación con la vegetación, con la vida y con la fertilidad: la mujer divina porta una rosa como atributo y se confunde con el jardín mismo. De su tamaño inicial, este ente femenino crece mucho hasta alcanzar dimensiones tales que los ojos humanos no son capaces de percibir; su esencia divina se confunde con la naturaleza, guarda el

divinidad, siempre la misma, se quitaba sonriente las máscaras furtivas de sus diversas encarnaciones, y finalmente se refugiaba, inasequible, en los místicos esplendores de los cielos asiáticos.

⁵⁵ La dama que yo seguía, desarrollando su esbelta figura con un movimiento que hacía resplandecer los pliegues de su vestido de tafetán cambiante, rodeó graciosamente con su brazo desnudo un largo tallo de malvarrosa luego empezó a crecer bajo un tenue rayo de luz, de manera que poco a poco el jardín tomaba su forma, y los arriates y los árboles se volvían las rosáceas y los festones de su ropa; mientras que su rostro y sus brazos imprimían sus contornos en las nubes purpúreas del cielo. La perdía de vista a medida que se transfiguraba, pues parecía desvanecerse dentro de su propia grandeza. "¡Oh! ¡no huyas! Exclamé... pues la naturaleza muere contigo.

indicio de una verdad ininteligible para el hombre común, sólo accesible para el que ha alcanzado la purificación espiritual.

Más adelante asistimos a la revelación que ha sido considerada por muchos como el punto culminante de la iniciación: aunque se presenta en sueños, es clara y directa, portadora de un mensaje inequívoco: «*Je suis la même que Marie, la même que la mère, la même aussi que sous toutes les formes tu as toujours aimée. À chacune de tes épreuves, j'ai quitté l'un des maques dont je voile mes traits, et bientôt tu me verras telle que je suis.*»⁵⁶ (1972, 338) En esta ocasión la diosa se presenta sin ningún artificio ante nuestro héroe, quien no describe a la mujer de la aparición: Gérard la contempla sin un rayo de luz que ilumine su rostro y su figura. La gran diosa se declara a sí misma como una sola y la misma, idéntica siempre en su esencia aunque bajo diferentes nombres y vestidos. El principio femenino que constituye el ideal en *Aurélia* se manifiesta así, como una unidad indivisible, presente en todo momento de principio a fin de la iniciación.

El proceso de transmutación interior que vive el personaje llega a feliz término, pues ha afrontado con valentía cada una de las pruebas, ha atendido puntualmente cada uno de los llamados de la venerable diosa. Ya se ha mencionado el último paso hacia la iniciación, cuando en un sueño Gérard, agotado de subir y bajar las escaleras sin fin de una torre, es invitado por un espíritu simpático a participar del paraíso, sólo entonces la diosa accede a presentarse tal cual es.

*Elle marcha entre nous deux, et les prés verdissaient, les fleurs et les feuillages s'élevaient de terre sur la trace de ses pas... Elle me dit: «L'épreuve à laquelle tu étais soumis est venue à son terme; ces escaliers sans nombre, que tu te fatigais à descendre ou à gravir, étaient les liens mêmes des anciennes illusions qui embarrassaient ta pensée, et maintenant rappelle-toi le jour où tu as imploré la Vierge sainte et où, la croyant morte, le délire s'est emparé de ton esprit. Il fallait que ton vœu lui fût porté par une âme simple et dégagée des liens de la terre. Celle-là s'est rencontré près de toi, et c'est pourquoi il m'est permis à moi-même de venir et de t'encourager.»*⁵⁷ (1972, 349)

Es como si la naturaleza se sintiera feliz de presenciar el gracioso caminar de la diosa. La fertilidad de la vegetación y la divinidad femenina están en estrecha relación, se corresponden y constituyen una unidad. Isis se dirige a Gérard con palabras claras y directas, le confirma su éxito en el proceso iniciático y proporciona una interpretación sobre el sueño anterior: las interminables

⁵⁶ "Yo soy la misma que María, la misma que tu madre, la misma también que bajo todas las formas has amado siempre. En cada una de tus pruebas he retirado una de las máscaras bajo las cuales escondo mis rasgos, y pronto me verás tal cual soy."

⁵⁷ Ella caminó entre nosotros dos, y los prados reverdecían, las flores y los follajes se elevaban del suelo con la huella de sus pasos... Ella me dijo: "La prueba a la que estabas sometido ha terminado; esas escaleras sin número, que te afanabas a subir y a bajar, eran los lazos de las antiguas ilusiones que turbaban tu mente, y ahora recuerda el día en que imploraste a la Virgen santa y, creyéndola muerta, el delirio se apoderó de ti. Era necesario que tu voto le fuera llevado por un alma simple y desprendida de los lazos de la tierra. Ésta se encontró cerca de ti, y es por eso que me es permitido venir en persona y alentarte."

escaleras encarnan los fantasmas de desolación que asediaban el alma de un héroe, que luego del proceso de depuración interior alcanza un estado interior de paz y tranquilidad; como el regreso de una terrible agonía a la existencia sosegada. Finalmente la incomparable diosa confirma a Gérard el éxito en la última prueba, el cual está asociado a la presencia del espíritu amistoso que le tiende la mano: solo le hubiera sido imposible, es gracias a la ayuda de sus guías como la iniciación llega a su éxito final.

Hemos visto que lo iniciático en *Aurélia* es fantástico, pero lo iniciático es a su vez profético, porque el fin último de la iniciación en el culto de Isis es el conocimiento de la diosa, es decir, la epifanía de un misterio. Dadas las evidencias encontradas en la novela, se puede considerar al narrador de *Aurélia* como un verdadero profeta, cuya iniciación en los misterios profundos del universo implica la búsqueda del sentido de la muerte a través del sueño. Su lenguaje profético se compone de símbolos, entidades significativas que conducen a un conocimiento verdadero. Veamos ahora cuál es el sentido propio del simbolismo nervaliano que nutre el texto de *Aurélia* de innumerables asociaciones mitológicas.

CAPÍTULO V

EL LENGUAJE DE LOS SÍMBOLOS

En *Aurélia* Gérard de Nerval describe con maestría el dificultoso camino hacia un conocimiento trascendental. La novela relata paso a paso las diferentes etapas hacia una maduración interior que conduce a la divinidad. Como un proceso iniciático, el recorrido de Gérard está minado de pruebas y provisto de una minuciosa instrucción que al principio parece arbitraria, pero que paulatinamente adquiere su sentido. El itinerario del iniciado empieza con un fin preciso: la revelación profética, que como el sueño, constituye una expresión del alma nacida del inconsciente. Sueño, poesía y profecía comparten un mismo lenguaje, se expresan mediante una complicada red de imágenes, común a todos los hombres y poseedora de una lógica propia. El ser humano accede a este singular lenguaje durante breves instantes y bajo un estado de conciencia alterada, tal es el caso del trance poético, del éxtasis religioso, de la revelación profética y del sueño profundo. El lenguaje de los sueños, al ser compartido por todos los durmientes puede ser considerado universal y evoca el lenguaje originario, pues la serie de imágenes yuxtapuestas y articuladas evocan un sentido, adquiriendo así el valor de símbolos.

La hermenéutica de Gilbert Durand, heredera de la crítica de lo imaginario de Gaston Bachelard y de la escuela de Eranos fundada por Carl Gustav Jung, propone a la función simbólica del lenguaje como el principio básico que lo antecede y lo organiza. La función primordial del lenguaje es simbolizar el sentido ya que el hombre es incapaz de adaptarse de manera natural a su medio ambiente, su captación de la naturaleza se realiza mediante una interpretación cultural: no existe un acceso directo a lo real, todo conocimiento es simbólico. La postura de Durand consiste en recuperar y reactivar la olvidada tradición, misma que es asociada al pensamiento más antiguo, basada en el conocimiento simbólico. La tradición de la que habla Durand, ajena al saber filosófico oficial y sumergida en su curso subterráneo, se identifica con el llamado pensamiento hermético, es decir, la filosofía oculta inspirada por el dios Hermes, sucesor del egipcio Tot y precursor de Mercurio. La esencia de la figura de Hermes radica en su naturaleza intermedia, su misión de mediador lo hace capaz de comunicar los contrarios. Además Hermes es conductor de las almas, la mitología lo reconoce como guía, iniciador y civilizador.

El símbolo, entidad mínima portadora de sentido dentro de la función simbólica del lenguaje, es una formación psíquica que conduce a la aprehensión de un significado indirecto. Para Carl Gustav Jung, cuya escuela persigue la captación del sentido, no mediante un racionalismo objetivo, sino a través de la

experiencia del mito, el inconsciente humano comprende una herencia instintiva de imágenes oníricas que se presentan bajo un aspecto simbólico. Los arquetipos consisten en símbolos colectivos, que como las imágenes religiosas, son producto de una larga y minuciosa elaboración, y cuyo origen es tan remoto que no parecen ser generados en la conciencia humana, más bien adquieren el halo de una revelación. En efecto, los llamados 'residuos arcaicos' presentes en todo individuo no hallan explicación aparente en relación con la vida individual del sujeto, constituyen más bien una herencia del inconsciente tal y como se transmiten los instintos. Así, el símbolo no está restringido a los sueños, aparece en toda actividad mental, en actos y situaciones simbólicas, constituyendo dentro de la teoría de Jung, "el único medio a través del cual el sentido puede manifestarse y realizarse, es decir, como auténtica mediación de verdad." (1990, 50)

Durand comparte con Jung la alta valoración del símbolo como vehículo de conocimiento significativo y reconoce en el ser humano, además de la captación sensorial, un sistema de conocimiento indirecto dividido en tres instancias: el signo, la alegoría y el símbolo. En primer lugar, el signo se fundamenta en una relación de arbitrariedad entre significante y significado, consiste en un mecanismo de economía que permite referirse a algo sin hacerlo presente y confía su eficacia a un conocimiento previo. Enseguida, la alegoría para Durand encarna abstracciones, una idea ya conocida se traduce en figura. Finalmente, para el filósofo francés, el símbolo consiste en el proceso inverso de la alegoría: es figura que se transforma en fuente de ideas y de sentidos. El símbolo es imagen que encierra un sentido que la trasciende, colmándose así de un excedente de significación. Por tanto, el símbolo es un auténtico medio de conocimiento, "aquello para lo cual no existe ningún concepto verbal, se manifiesta, se encarna en y por la imagen, se expresa en una figura... el símbolo es la epifanía de un misterio" (1990, 51) Lejos de la arbitrariedad del signo, en el símbolo se establece una relación de naturalidad, como un cierto aire de familia entre el significante y el significado, mismos que se vinculan entre sí por una similitud interna.

En *Aurélia*, Nerval juega a la interpretación de los símbolos, coloca a su personaje dentro de un universo de correspondencias y el lector está invitado a participar de la libre asociación de imágenes. Todo cuanto existe en el universo visionario de *Aurélia* posee un significado profundo, disimulado, no evidente para la primera lectura. Esta novela de Gérard de Nerval, que en tan estrecha relación se encuentra con lo inexpresable, recurre frecuentemente a imágenes simbólicas que expanden el significado de la obra. Es en el lenguaje de los símbolos donde hay que buscar el verdadero sentido de *Aurélia*, pues una lectura literal no revelaría más que una serie de ilógicas peripecias. Desde nuestra perspectiva crítica, la captación del sentido de la obra requiere de la organización de la

imaginaria nervaliana en torno a tres núcleos recurrentes: los lazos afectivos entre nuestro héroe y los astros; el motivo del fuego en correspondencia con las fuerzas electromagnéticas; y por último, el devenir simbólico de la humanidad tal cual lo representa el autor con su descripción de la creación, del diluvio y del cataclismo final. Pasemos en primer lugar a examinar la importancia fundamental de los cuerpos celestes dentro del universo simbólico de *Aurélia*.

«L'Univers est dans la nuit»⁵⁸

Imaginemos por un instante la impresión que causó sobre el espíritu del hombre primitivo la observación nocturna del firmamento. Durante el día el Sol brilla con tal intensidad que impide la contemplación de cualquier otro cuerpo celeste. El astro supremo se desplaza por la bóveda astral como si estuviera vivo, como si fuera capaz de moverse a voluntad, procurando vida y calor sobre la tierra. El Sol tiene un ciclo diario, y aunque desaparece todas las noches por el poniente, invariablemente renace al día siguiente.

La observación de los astros ha sido desde el principio de la humanidad una tarea de primera importancia y las personas dedicadas a esta actividad han sido consideradas como un grupo de sabios, conocedores de la inmensidad, muy por encima del común de las personas. Durante mucho tiempo fueron siete los planetas observables para el ojo humano, de los cuales Saturno era el último y el más elevado. Este planeta, rodeado por sus anillos de gases cósmicos está envuelto además por un halo de ambivalencia simbólica. Según nos refiere Raymond Klibansky, por ser el más elevado Saturno se asocia desde la antigüedad a las virtudes más excelsas del espíritu humano, pero también se atribuyen a su influencia el padecimiento de la bilis negra, —secreción asociada al elemento de la tierra y a la fría y seca estación de otoño; es decir, la melancolía. Se trata de una enfermedad del espíritu, que respecto a las cuatro edades del hombre corresponde a la vejez. Durante mucho tiempo, la bilis negra fue considerada la causa de la locura, se la relacionaba con todo aquello que fuese funesto y nocturno.

Saturno es el señor de los melancólicos y su naturaleza es dual: el dios romano del campo y de las cosechas se asimiló al Cronos griego, el dios de los contrarios, ya que por un lado es el padre de los dioses, el soberano de la edad de oro, inventor de la agricultura y del arte de la construcción; no obstante su rostro oscuro revela un dios taciturno y solitario que devora a sus hijos y que no tardó en fundirse con el dios de la muerte. La divinidad Cronos/Saturno simbolizada

⁵⁸ "El universo está en la noche"

por el último de los astros encarna la representación nocturna del Sol, y en la antigüedad le fue atribuida la capacidad de engendrar médicos, geómetras y también profetas. Tales son los hijos de Saturno, que al lado de magos, filósofos, adivinos, matemáticos y poetas forman la casta de los melancólicos.

No sólo enfermedad funesta, la melancolía fue también elevada al rango de fuerza intelectual. El Renacimiento alemán escogió a la melancolía para describir la contemplación en el arte, adjudicando a Saturno el puesto de patrón de la contemplación, pues toda meditación profunda se realiza en un ambiente de soledad y lasitud. Para Aristóteles todo gran hombre fue un melancólico, el genio moderno vive bajo el signo de Saturno, caracterizado por una intrínseca polaridad. "Saturno designa rara vez una manera de ser y un destino humanos ordinarios; designa más bien a un hombre separado de los demás, divino o bestial, colmado de felicidad o agobiado por la peor desdicha." (1989, 229)

En *Melancolía I*, grabado del artista alemán del siglo XVI Albrecht Dürer, se personifica a la melancolía mediante un ángel femenino que porta al cinto una bolsa y unas llaves. Con la cabeza inclinada y apoyada sobre su puño cerrado, su rostro obscuro dirige su mirada hacia lo indefinido: "Melancolía sumerge su mirada en el reino de lo invisible, con su mano quiere sujetar lo impalpable." (1989, 453) Durante el primer sueño en *Aurélia*, cuando nuestro héroe visita el recinto de estudio se le presenta una visión melancólica que lo estremece profundamente.

*Un être d'une grandeur démesurée, —homme ou femme, je ne sais,— voltigeait péniblement au-dessus de l'espace et semblait se débattre parmi des nuages épais. Manquant d'halaine et de force, il tomba enfin au milieu de la cour obscure, accrochant et froissant ses ailes le long des toits et des balustres. Je pus le contempler un instant. Il était coloré de teintes vermeilles, et ses ailes brillaient de mille reflets changeants. Vêtu d'une robe longue à plis antiques, il ressemblait à l'Ange de la Mélancolie, d'Albrecht Dürer. — Je ne pus m'empêcher de pousser des cris d'effroi, qui me réveillèrent en sursaut.*⁵⁹ (1972, 295)

Gérard observa sorprendido al espectro, siente terror al reconocer al personaje del grabado de Durero, y se produce una serie de asociaciones instantáneas respecto a la melancolía y sus catastróficas consecuencias. El personaje se impacta en verdad, pues un lazo íntimo en su naturaleza profunda lo vincula a la doliente raza de los melancólicos. Como hijo de Saturno, nuestro héroe busca su estela en la noche oscura. "Je me mis à chercher dans le ciel une étoile, que je croyais reconnaître, comme si elle avait quelque influence sur ma destinée."⁶⁰ (1972, 295)

⁵⁹ Un ser de una altura desmesurada, -hombre o mujer, no lo sé, - revoloteaba penosamente sobre el espacio y parecía debatirse entre nubes espesas. Sin aliento y sin fuerza, cayó finalmente en medio del patio oscuro, extendiendo y enganchando sus alas a lo largo de los techos y de los balustres. Pude contemplarlo un instante. Estaba coloreado de tintes bermejos, y sus alas brillaban con mil reflejos cambiantes. Vestido con ropas largas de pliegues antiguos, se parecía al ángel de la melancolía de Alberto Durero. -No pude evitar el dar gritos de terror, que me despertaron sobresaltado.

⁶⁰ Empecé a buscar en el cielo una estrella, que creía reconocer, como si esta tuviera alguna influencia sobre mi destino.

Su vida mantiene una estrecha relación con el devenir cósmico, pero no en el sentido de una lectura astrológica del futuro, sino como una correspondencia vital entre dos niveles de existencia. Dentro del texto de *Aurélia* la estrella de Nerval permanece en el anonimato; sin embargo, en alguno de sus fragmentos manuscritos nuestro autor identifica su astro rector con el dios de los contrarios: *"Je vis se lever une étoile rouge entourée d'un cercle bleuâtre. Je crus reconnaître l'étoile lointaine de Saturne."*⁶¹ El padre creador procura el genio a su descendencia, pero tal benefactor es también un tirano que devora a sus hijos. Por eso el personaje expresa un sentimiento ambivalente al contemplar la estrella, pues ésta le inspira una simpatía familiar, un cierto aire protector en oposición a un marcado rechazo, un antagonismo que lucha por resistir al opresor. Así, Gérard identifica la muerte con el llamado de Saturno, quien reclama el regreso de sus hijos a sus entrañas.

*... les deux amis que j'avais cru voir déjà vinrent me chercher avec une voiture... Je demandai à l'un d'eux une bague orientale qu'il avait au doigt et que je regardais comme un ancien talisman, et, prenant un foulard, je la nouai autour de mon col, en ayant soin de tourner le chaton, composé d'une turquoise, sur un point de la nuque où je sentais une douleur. Selon moi, ce point était celui par où l'âme risquerait de sortir au moment où un certain rayon, parti de l'étoile que j'avais vu la veille, coïnciderait relativement à moi avec le zénith.*⁶² (1972, 298)

Recurriendo al artificio de la magia, el protagonista intenta vencer el designio del tirano, se aferra a la vida con un incontestable deseo de supervivencia. Saturno es la antítesis del Sol, es el sustituto nocturno del astro rey, y por tanto, su enemigo mortal. Gérard ve en la turquesa un ente de influencia mágica capaz de defender a su portador de las influencias malignas. Esta piedra representa al Sol durante la noche, cuando el astro supremo desciende al mundo de los muertos y el monarca taciturno ejerce su poder. La turquesa es capaz de simbolizar el fuego solar. Nuestro héroe la coloca en contacto con su nuca, sitio donde, según una tradición ancestral, se localiza el alma. Saturno y el Sol son irreconciliables, donde reina uno debe ceder el otro. Por eso Nerval no titubea al afirmar que *"Dans les rêves on ne voit jamais le soleil."*⁶³ (1972, 307) Como los sueños pertenecen al régimen nocturno de la conciencia, están sometidos a Saturno, el señor del genio, quien procura la triste melancolía. En *Aurélia*, el principio solar es evocado luego de los motivos saturninos; de hecho puede considerarse como un antídoto en contra de la muerte melancólica. Nerval reviste al Sol de dimensiones salvadoras, un intenso poder como la

⁶¹ Vi elevarse una estrella roja rodeada de un círculo azulado. Creí reconocer la lejana estrella de Saturno.

⁶² Los dos amigos que creí haber visto vinieron a buscarme con un coche... Pedí a uno de ellos un anillo oriental que traía en el dedo y que yo consideraba como un antiguo talismán y, tomando una mascada, lo até alrededor de mi cuello, teniendo cuidado de voltear el engaste, compuesto de una turquesa, sobre un punto de la nuca donde sentía dolor. Para mí, este punto era por donde el alma podría salir cuando un cierto rayo, partido de la estrella que había visto la víspera, coincidiera relativamente entre el cenit y yo.

⁶³ En los sueños nunca se ve el sol.

divinidad suprema: "*Ma pensée remonta à l'époque où le soleil, pareil à la plante qui le représente, qui de sa tête inclinée suit la révolution de sa marche céleste, semait sur la terre les germes féconds des plantes et des animaux.*"⁶⁴ (1972, 324) El Sol es portador del elemento vivificador sobre la tierra: la vida es el resultado de la actividad fecundante de este astro pues el fuego solar es el principio fertilizador. Así adquiere sentido la expresión del tío anciano de Gérard: "*«Dieu, c'est le soleil.»*"⁶⁵ (1972, 332) La idea del dios único del monoteísmo es asimilada a la imagen del Sol, que dados los atributos que le son propios, como su posición elevada y su brillo deslumbrante sin rivales en el cielo diurno, encarna de manera ideal los conceptos de poder y generosidad supremas. La imagen del Sol es uno de los simbolismos más enraizados en la psique humana, evoca un sentido inexpresable que lo desborda.

La antítesis diurna de Saturno es el Sol, pero durante la noche el astro de los melancólicos establece relaciones antagónicas con la Luna, otro cuerpo celeste fundamental dentro de la cosmogonía religiosa. A diferencia del Sol, la Luna no posee luz propia, refleja una luz que le viene de fuera. Ante los ojos del observador terrestre, es un astro sometido al devenir: nace, crece, decrece y muere durante tres noches para volver a nacer. El hombre ve en la Luna su deseo de vencer a la muerte, pues este astro renace incansablemente de su propia sustancia. Por eso la Luna rige todos los planos cíclicos como son las aguas, la lluvia la vegetación y la fertilidad.

De acuerdo con la concepción analógica que Nerval sostiene del universo, todo cuanto sucede en la tierra repercute en otro plano de la existencia: "*Je m'attribuai à moi même une influence sur la marche de la lune...*"⁶⁶ (1972, 341) El universo está compuesto por un entramado de correspondencias, donde todos los niveles se relacionan entre sí, ejercen una influencia mutua porque están regidos por la analogía universal. La imagen de la Luna adquiere una importancia vital para la consumación de la iniciación hacia el final del relato. La Luna carece del carácter ambivalente de Saturno, es representada por Nerval como un hogar apacible, un refugio para los muertos: "*La lune était pour moi le refuge des âmes fraternelles qui, délivrées de leurs corps mortels, travaillaient plus librement à la régénération de l'univers.*"⁶⁷ (1972, 342) La luna es un astro benefactor pero pasivo, desde su perspectiva, la muerte adquiere un nuevo sentido, ya no se trata de una aniquilación, ni del reino de la nada, sino de un cambio de nivel en la existencia, de un periodo transitivo que desemboca en una red de renacimientos y reencarnaciones, lo que garantiza

⁶⁴ Mi mente se remontó a la época en que el sol, semejante a la planta que lo representa, que con su cabeza inclinada sigue la revolución de su marcha celeste, sembraba sobre la tierra los gérmenes fecundos de las plantas y de los animales.

⁶⁵ "Dios es el sol."

⁶⁶ Me atribuí a mí mismo una influencia sobre la marcha de la luna.

⁶⁷ La luna era para mí el refugio de las almas fraternales que, liberadas de sus cuerpos mortales, trabajaban más libremente en la regeneración del universo.

la preservación de la vida sobre la tierra. Mientras que los dioses y los iniciados toman la ruta del Sol, la Luna es un receptáculo regenerador de almas, dueña de todo lo que vive, guía de los muertos y tejedora de destinos. Nerval insiste sobre la idea de la Luna como morada cósmica de los melancólicos. "*Refuge de toutes les âmes sœurs de la mienne, et je le voyais peuplé d'ombres plaintives destinées à renaitre un jour sur la terre...*"⁶⁸ (1972, 344) Destino transitorio, nadie reside eternamente en la Luna, ya que para la tradición adoptada por Nerval, la muerte eterna no existe, toda alma es susceptible de continuas encarnaciones.

«L'arbre de science n'est pas l'arbre de vie»⁶⁹

Los atributos naturales del árbol le confieren el valor de símbolo. Su posición vertical recuerda al hombre el triunfo de la postura erguida, además, siguiendo a Mircea Eliade, se encuentra en perpetua evolución y reúne en sí mismo los tres niveles cósmicos: sus raíces penetran el mundo subterráneo, su tronco y sus primeras ramas se desarrollan en la superficie, y sus ramas superiores se elevan hacia el cielo atraídas por la luz del sol. El árbol es el vínculo de unión que comunica el mundo de los muertos con la vida terrestre, que a su vez es puesta en contacto con el mundo de los dioses. Además, el árbol reúne en sí todos los elementos del mundo clásico: el agua es la savia que circula por sus venas, la tierra es el elemento vital que lo sostiene en la superficie, el aire alimenta sus hojas y el fuego es el resultado de su frotamiento; de hecho toda la materia del árbol es notablemente inflamable. Por otra parte, la idea de un centro del mundo implica en la mayoría de los casos un árbol cósmico que constituye el eje central de la creación.

En el paraíso de Adán y Eva, existen dos árboles prohibidos: el árbol de la vida que encierra el secreto de la inmortalidad, y el árbol de la ciencia cuyos frutos contienen el conocimiento del bien y del mal. Es de este segundo del que come Adán, pues el árbol de la ciencia es la primera prohibición en el paraíso; el árbol de la vida está oculto y sólo mediante el conocimiento del bien y del mal el hombre sería capaz de reconocerlo. El árbol de la vida y el árbol de la ciencia están estrechamente relacionados, pero no son la misma cosa: el ansia de conocimiento y los triunfos intelectuales de una raza que toma a sus espaldas la responsabilidad de discernir entre el bien y el mal, no le procuran la vida eterna. Mientras no se encuentre la fuente de la inmortalidad, el fantasma de la muerte asechará en todo instante la vida de los humanos.

⁶⁸ Refugio de todas las almas hermanas de la mía, y yo lo veía poblado de sombras lastimeras destinadas a renacer algún día sobre la tierra...

⁶⁹ "El árbol de la ciencia no es el árbol de la vida"

De acuerdo con esta serie de asociaciones en relación con el árbol cósmico, con el poder del conocimiento y con el centro del mundo, reconocemos en *Aurélia* una elaborada simbología que articula las imágenes del fuego y del magnetismo como esencia vivificadora del cosmos, así como la apropiación y el dominio por el hombre de tales principios.

*Je crus tomber dans un abîme qui traversait le globe. Je me sentais emporté sans souffrance par un courant de métal fondu, et mille fleuves pareils, dont les teintes indiquaient les différences chimiques, sillonnaient le sein de la terre comme les vaisseaux et les veines qui serpentent parmi les lobes du cerveau. Tous coulaient, circulaient et vibraient ainsi, et j'eus le sentiment que ces courants étaient composés d'âmes vivantes, à l'état moléculaire, que la rapidité de ce voyage m'empêchait seul de distinguer.*⁷⁰
(1972, 300)

En este sueño el narrador menciona en primer lugar el cambio de altura geográfica. La experiencia de las profundidades del inconsciente nunca se realiza en el eje horizontal, corresponde más bien a un desplazamiento vertical, hacia el abismo o hacia la inmensidad del cielo. Como en las prácticas chamánicas, Gérard accede a un estado de percepción semejante al éxtasis, alcanza la insensibilidad corporal que identificamos con la indiferencia ante las temperaturas muy bajas o muy elevadas. En esto consiste el dominio del fuego: al resistir el frío y el calor se supera la condición humana y se es partícipe de la condición de los espíritus. De esta manera le es posible apreciar un sistema similar a la irrigación del cerebro, que alimenta las entrañas del planeta, sólo que en lugar de sangre, un compuesto metálico formado de cientos de almas nutre a la madre tierra. El autor considera equivalentes el macrocosmos del universo y el microcosmos interior de cada ser humano. Un ritmo ininterrumpido reina en estas profundidades donde todo vibra, todo circula en armonía, y la parte encarna el todo y el todo es un único compuesto, universal y colectivo.

Es en las profundidades de la tierra, sitio caracterizado por la elevada temperatura de sus materiales donde radica el principio vivificador de las especies "*La terre où nous avons vécu est le théâtre où se nouent et se dénouent nos destinées; nous sommes les rayons du feu central qui l'anime et qui déjà s'est affaibli... la terre est elle-même un corps matériel dont la somme des esprits est l'âme.*"⁷¹ (1972, 301) La vida se identifica con el fuego, elemento volátil que tiende a las alturas, ligero y devastador que parece estar dotado de vida por sus movimientos casi voluntarios. Para el pensamiento

⁷⁰ Creí caer en un abismo que atravesaba el globo. Me sentía transportado sin dolor por una corriente de metal fundido, y mil ríos parecidos, cuyos tintes indicaban las diferencias químicas, surcaban el seno de la tierra como los vasos y las venas que serpentean entre los lóbulos del cerebro. Todos corrían, circulaban y vibraban de esta manera, y tuve el sentimiento de que estas corrientes estaban compuestas de almas vivientes, en estado molecular, que sólo la rapidez de este viaje me impedía distinguir.

⁷¹ La tierra donde hemos vivido es el teatro donde se ligan y se desligan nuestros destinos; somos los rayos del fuego central que la anima y que ya se ha debilitado... la tierra es un cuerpo material donde la suma de los espíritus constituye el alma.

simbólico de Nerval, el fuego, particularmente el que se encuentra en el centro de la tierra, encarna el conjunto de las almas humanas; una porción de este fuego representa la chispa que anima un cuerpo material. Como Gaston Bachelard lo ha señalado en sus trabajos sobre la imaginación material, los sueños inspirados por el fuego corresponden al temperamento bilioso, ya que al fuego se asimila lo que cambia rápidamente, lo que posee vida propia, lo ultraviviente, pues se alimenta para vivir y crecer. El fuego puede representar el bien como elemento purificador dada su facultad de suprimir olores, o bien las llamas encarnan el mal, como símbolo del pecado nunca puede faltar en las descripciones del infierno y del purgatorio. En la mitología clásica el fuego es siempre robado, es el caso de Prometeo, el padre del fuego que simboliza el deseo de conocer cada vez más. También es cierto que el carácter social del fuego predomina sobre su naturaleza, el dominio del fuego significa el inicio de la cultura, la carne cocida simboliza la victoria sobre la putrefacción.

El elemento ardiente implica una transformación rápida y definitiva, como un atropello. En la ideología del alquimista, el dominar las facultades del fuego ha de servir para transformar la materia, contribuyendo así a la obra de la naturaleza. El mito de la alquimia es tomado por Nerval para ilustrar su visita a las entrañas de la tierra y para describir a sus habitantes. *«Mon guide me fit gravir des rues escarpées et bruyantes où retentissaient les bruits divers de l'industrie.»*⁷² (1972, 303) La industria aludida no es otra que el trabajo del metal y del fuego. El alquimista, el forjador y el minero comparten la experiencia mágico religiosa en sus relaciones con la materia, sus conocimientos son transmitidos en secreto mediante complicados ritos de iniciación, pues para penetrar en las profundidades de la madre tierra se requiere de una clara conciencia de la importancia del hecho, así como de una previa purificación.

*«Ce sont les anciens habitants de cette montagne qui domine la ville où nous sommes en ce moment. Longtemps ils y ont vécu simples de mœurs, aimants et justes, conservant les vertus naturelles des premiers jours du monde... je vis un vieillard travaillant devant une table à je ne sais quel ouvrage d'industrie.»*⁷³ (1972, 304)

La familia de los herreros es un grupo sagrado que domina el fuego y que conoce los secretos de la naturaleza, es capaz de comprenderla y de transformarla. El hierro es un elemento divino, la caída de un meteorito compuesto de elementos metálicos le adjudica una dimensión extraterrenal. Es en el trabajo de este elemento donde el hombre logra conservarse en su estado originario, libre de vicios y en armonía con la naturaleza. Además, el hierro posee un carácter ambivalente: por un lado es portador de un espíritu diabólico y por

⁷² Mi guía me hizo subir calles escarpadas y ruidosas donde resonaban los diversos ruidos de la industria.

⁷³ "Son los antiguos habitantes de esta montaña que domina la ciudad donde estamos en este momento. Mucho tiempo han vivido ahí sencillos en sus costumbres, cariñosos y justos, conservando las virtudes naturales de los primeros días del mundo"... vi a un viejo trabajando frente a una mesa en no sé que objeto de industria.

otro simboliza la victoria de la civilización. El artesano del hierro sustituye a la madre tierra, el horno se convierte en una nueva matriz donde se produce una gestación acelerada.

*«C'est que nous avons ici, me dit-on, le feu primitif qui anima les premiers êtres... Jadis il s'élançait jusqu'à la surface de la terre, mais les sources se sont taries... Ces fleurs qui vous paraissent naturelles, cet animal qui semblera vivre, ne seront que des produits de l'art élevé au plus haut point de nos connaissances, et chacun les jugera ainsi.»*⁷⁴ (1972, 319)

El alquimista, el herrero y el alfarero son los señores del fuego, ya que mediante la flama se opera el paso de una sustancia a otra, la fusión de los metales es vista como obra siniestra. El señor del fuego posee una fuerza mágico-religiosa concedora de los secretos de la naturaleza y capaz de modificar el mundo. Según Eliade, el herrero es un héroe civilizador —inventó el fuego y las herramientas de cultivo, enseñó la agricultura y la domesticación de animales; es hacedor de lluvia y puede conducir una guerra a su fin. “La «civilización» aportada por el Herrero Celeste no se reduce a la organización del mundo, también es de orden espiritual: el Herrero Monitor continúa y perfecciona la obra de Dios haciendo al hombre capaz de comprender sus misterios.” (1983, 86)

Además, existe una estrecha relación entre la llama y la luz: la hoguera o la antorcha adquieren el significado de sustitutos terrestres del fuego solar, destinadas a vencer las tinieblas mientras el Sol realiza su recorrido cotidiano por el mundo de los muertos. Desde este enfoque es posible entender una correspondencia simbólica entre el fuego y las fuerzas electromagnéticas. “On conçoit bien dans le père et la mère l'analogie des forces électriques de la nature.”⁷⁵ (1972, 302) El auge de los descubrimientos magnéticos durante el siglo XIX dio origen al mito moderno del magnetismo, visto éste como una fuerza oculta y muy poderosa capaz de atraer los cuerpos, de crear vínculos invisibles entre la materia. Una interpretación afectiva sobre las fuerzas electromagnéticas erigieron los poetas y cuentistas fantásticos contemporáneos de Nerval, tal es el caso de E. T. A. Hoffmann que en su cuento “Le Magnétiseur”, describe acertadamente la idea del hombre del siglo XIX sobre los efectos del magnetismo animal. El cuento comienza con una discusión sobre los sueños, donde Ottman, el más joven de los personajes, los describe como la experiencia más sublime de la mente humana, una invitación a una vida superior y más intensa “que no solamente nos hace presagiar las misteriosas relaciones del mundo de los espíritus invisibles, sino reconocer los límites del espacio y del tiempo.” (1985, 13) Según este relato es el sueño el origen de la experiencia magnética. Más adelante el padre de Ottman

⁷⁴ “Lo que tenemos aquí, me dijeron, es el fuego primitivo que animó a los primeros seres... Antaño brotaba hasta la superficie de la tierra, pero las fuentes se agotaron... Estas flores que le parecen naturales, este animal que parecerá vivir, no serán más que productos del arte elevado al punto más alto de nuestros conocimientos, y cada uno los juzgará así.”

⁷⁵ Bien se concibe en el padre y la madre la analogía de las fuerzas eléctricas de la naturaleza.

cuenta la historia de su profesor de la infancia, un mayor danés alto, delgado y muy hábil, poseedor de unos ojos muy negros y penetrantes. El mayor era irascible al extremo y cruel con sus alumnos, pero lo verdaderamente sorprendente era que con un apretón de manos se hacía de esclavos, un poder mágico e irresistible sometía a los otros a su voluntad. Era un sujeto con poderes sobrenaturales, y su persona sufría una violenta influencia de los astros: al acercarse los equinoccios padecía ataques de paroxismo, una tormenta de furia en que se debatía contra un enemigo invisible. Sorprendentemente “el mayor podía conjurar el fuego y sanar enfermedades con la imposición de manos.” (1985, 16) Una atracción especial unía al barón niño con el profesor danés, a tal grado que en sueños se le apareció reclamándolo cómo súbdito.

«¡Pobre ser humano, reconoce a tu maestro y señor! ¿Por qué te resistes bajo el yugo que inútilmente quieres sacudir? Yo soy tu dios y leo en tu interior. Todo lo que has tenido en secreto, todo lo que quieres ocultarme, lo veo claro y patente. Para que no te atrevas a dudar de mí, gusano de tierra, voy a hacer que tú mismo penetres en el secreto obrador de tus propios pensamientos». (1985, 17)

Para Nerval el magnetismo es también un concepto muy adecuado para comprender y simbolizar algunas fuerzas invisibles que actúan entre los seres: “*il y avait une vaste conspiration de tous les êtres animés pour rétablir le monde dans son harmonie première. Et que les communications avaient lieu par le magnétisme des astres.*”⁷⁶ (1972, 342) Las alusiones al magnetismo aparecen hacia el final del relato y en apariencia reemplazan los motivos del fuego, como si en su capacidad de vencer a las tinieblas, la electricidad y el magnetismo representaran el mito moderno del fuego.

En 1766 Franz Mesmer propuso una teoría que sostenía la existencia de un fluido sutil, similar a las fuerzas magnéticas, mediante el cual el sol, la luna y las estrellas debían ejercer su influencia sobre la tierra. Dicha fuerza debía ser transmitida por una especie de inducción similar a la del magnetismo normal. La teoría del médico alemán fue conocida con el nombre de magnetismo animal y sirvió para tratar enfermedades. La comprobación de la teoría exigía la existencia de un fluido magnético que proporcionara facultades adicionales y un poder de percepción más desarrollado de lo común. Al estado de sonambulismo al que eran conducidos los pacientes a través de las técnicas de Mesmer, se le conoce con el nombre de trance mesmérico, mismo que se convirtió en uno de los motivos favoritos de los cuentos fantásticos del siglo XIX. Tal es el caso de Edgar Allan Poe que en su “Revelación mesmérica” describe detalladamente el estado de trance magnético.

⁷⁶ Había una vasta conspiración entre todos los seres animados para restablecer la armonía primera del mundo. Y que las comunicaciones tenían lugar mediante el magnetismo de los astros.

una situación anormal, cuyos fenómenos se asemejan con tanta exactitud a la *muerte*... que mientras dura ese estado, la persona así impresionada emplea sólo con esfuerzo, y, por tanto, débilmente, los órganos sensoriales exteriores, y, sin embargo, percibe, con aguda y refinada percepción, y por conductos que se suponen desconocidos, cosas fuera del alcance de los órganos físicos; que, además, sus facultades intelectuales son exaltadas y vigorizadas de modo asombroso, y, en fin, que su susceptibilidad a las impresiones aumenta con su frecuencia, mientras, en igual proporción, los fenómenos peculiares que se producen son más extensos y más pronunciados. (1980, 189)

El trance mesmérico proporciona facultades de percepción muy desarrolladas y ocasionalmente puede implicar visiones proféticas. Cuando esto sucede, el magnetizado se vuelve un clarividente. Esta fuerza similar al magnetismo ordinario debía estar presente en toda sustancia viva, pero sólo un reducido número de personas muy sensibles era capaz de detectar.

*«Si l'électricité. Me disais-je, qui est le magnétisme des corps physiques, peut subir une direction qui lui impose des lois, à plus forte raison des esprits hostiles et tyranniques peuvent asservir les intelligences et se servir de leurs forces divisées dans un but de domination.»*⁷⁷ (1972, 343)

Mucho antes de que los descubrimientos electromagnéticos encontraran sus aplicaciones prácticas, el mito y el significado simbólico rodearon con un halo de misterio estas fuerzas de la naturaleza. En los fragmentos anteriores vemos como para Nerval el magnetismo pertenece a los astros y constituye una red invisible de comunicaciones entre diferentes entes y niveles de existencia gracias al sistema de correspondencias que gobierna el universo. Por eso Gérard se siente unido a Saturnino, el espíritu amistoso que se encuentra a su lado al final del recorrido iniciático: *«Je rencontrais un être indéfinissable, taciturne et patient, assis comme un sphinx aux portes suprêmes de l'existence...Il me semblait qu'un certain magnétisme réunissait nos deux esprits.»*⁷⁸ (1972, 347-48)

***«Oh! Ne fuis pas!...car la nature meurt avec toi.»*⁷⁹**

La misión de un profeta está en estrecha relación con el destino de su comunidad, por eso los mensajes proféticos tienen mucho que ver con los momentos críticos en el devenir de un pueblo. En *Aurélia* nuestro profeta no se identifica con un grupo étnico, más bien es solidario con la humanidad entera: actúa y habla comprometido con la totalidad de los mortales. Pero el destino del profeta puede encarnar al pueblo entero, por eso al enfrentarse individualmente a

⁷⁷ «Si la electricidad, me dije, que es el magnetismo de los cuerpos físicos, puede someterse a una dirección impuesta por ciertas leyes, con mayor razón espíritus hostiles y tiránicos pueden esclavizar las inteligencias y servir de sus fuerzas divididas con un fin de dominación.

⁷⁸ Encontraba a un ser indefinible, taciturno y paciente, sentado como un fénix en las puertas supremas de la existencia... Me parecía que cierto magnetismo reunía nuestros espíritus.

⁷⁹ ¡Oh! ¡no huyas!...pues la naturaleza muere contigo.

un momento crítico de su vida, como es la experiencia inminentemente cercana a la muerte lo lleva a una interpretación cósmica de la realidad alterada que lo rodea y de los fragmentos de antiquísimos recuerdos que se mezclan con sus sueños. Así, el narrador de *Aurélia* nos lleva a una imaginativa representación de los momentos clave del devenir cósmico de la humanidad, como son la creación, el diluvio universal y el fin de los tiempos.

En el principio, la naturaleza existía en sí y para sí. Antes de la aparición del hombre sobre la tierra la vegetación se expandía por el simple hecho de existir. Rebosante de vida, el paisaje en su estado primero, sin orden aparente, extendió sus majestuosos y descomunales miembros.

*Du sein de l'argile encore molle s'élevaient des palmiers gigantesques, des euphorbes vénéneux et des acanthes tortillées autour des cactus; et des hideux reptiles serpentaient, s'élargissaient ou s'arrondissaient au milieu de l'inextricable réseau d'une végétation sauvage. La pâle lumière des astres éclairait seule les perspectives bleuâtres de cet étrange horizon; cependant, à mesure que ces créations se formaient, une étoile plus lumineuse y puisait les germes de la clarté.*⁸⁰ (1972, 310-311)

El triunfo de la luz es el triunfo de la creación, el tenue destello que se reflejaba en los primeros individuos que existieron fue reemplazado por la luz de una estrella más brillante que las demás, una luz divina que inundó todo el universo. Nuestro héroe participó también del origen del mundo, poseía un cuerpo tan extraño como el de los primeros reptiles que luchaban con coraje por obtener la primacía sobre los demás, sin embargo, una voluntad se hizo sentir sobre todo lo que existía, tomando la forma de una luz intensa victoriosa sobre la obscuridad: "*Tout à coup une singulière harmonie résonna dans nos solitudes*"⁸¹ (1972, 311) Entonces se inició un proceso de evolución, los primitivos poseedores de la tierra perdieron su desagradable aspecto para adoptar formas más acabadas y más perfectas: "*Tous les monstres que j'avais vus dépouillaient leurs formes bizarres et devenaient hommes ou femmes; d'autres revêtaient, dans leur transformation la figure des bêtes sauvages, des poissons et des oiseaux*"⁸² (1972, 311) La vida se organizó así sobre el planeta, hombres y mujeres poseedores de la palabra se situaron por encima de las bestias terrestres, de los peces, de las aves y de los reptiles. Cada especie se asoció a uno de los cuatro elementos para componer así el nuevo sistema de la creación viviente: "*C'étaient les Dives, les Péris, les Ondins et les Salamandres.*"⁸³ (1972, 312)

⁸⁰ Del seno de la arcilla aún blanda se elevaban palmeras gigantes, euforbos venenosos y acantos retorcidos alrededor de los cactus; y horribles reptiles serpenteaban, se alargaban en medio de la inextricable red de una vegetación salvaje. La pálida luz de los astros iluminaba sola las perspectivas azuladas de este extraño horizonte; sin embargo, a medida que estas creaciones se formaban, una estrella más luminosa sembraba los gérmenes de la claridad.

⁸¹ De repente una singular armonía resonó en nuestras soledades.

⁸² Todos los monstruos que había visto se despojaban de sus formas extrañas y se convertían en hombres y mujeres; otros revestían, en su transformación el aspecto de bestias salvajes, de peces y de aves.

⁸³ Eran las divas, los peris, los ondinos y las salamandras.

A las cuatro categorías anteriores se añadió una nueva raza, la de los Afritas, los hijos del fuego destinados a poseer el mundo, creados por uno de los Eloim que quiso concluir la creación con una obra más excelsa. Pero las demás especies no se resignaron a ser dominadas, así que los hijos del fuego fueron condenados al exilio, confinados al medio día de la tierra donde desarrollaron la capacidad de reencarnar en su descendencia. Así vivieron majestuosamente, gozaron de regia pompa y de una elegancia deslumbrante. Sin embargo, esta raza real condenada a la soledad no encontró en el lujo un antídoto contra el aburrimiento, pronto la melancolía invadió la corte, las familias diezmadas por plagas fatales se encaminaban a su destrucción: los inmortales estaban cansados de vivir. Todo parecía indicar que la creación tocaba su decadencia, pero una solución vino desde lo alto para purificar y regenerar la tierra.

*Un fleau plus grand que les autres vint tout à coup rejuvenir et sauver le monde. La constellation d'Orion ouvrit au ciel les cataractes des eaux. La terre, trop chargée par les glaces du pôle opposé, fit un demi-tour sur elle même, et les mers, surmontant leurs rivages, refluèrent sur les plateaux de l'Afrique et de l'Asie; l'inondation pénétra les sables, remplit les tombeaux et les pyramides, et pendant quarante jours, une arche mystérieuse se promena sur les mers portant l'espoir d'une création nouvelle.*⁸⁴ (1972, 313)

Las aguas cósmicas bañaron a la tierra y a sus habitantes. Todo fue liberado del germen de la decadencia, la creación fue purificada y renovada. El diluvio universal es un mito que comparten gran número de religiones, pues todo pueblo y todo ser humano experimenta en algún momento la necesidad de borrar simbólicamente el pasado y empezar de nuevo, de anular los errores de antaño y construir una nueva y mejor vida. La lluvia, que proviene de las alturas, funge como elemento sagrado, enviado por los dioses para devastar la corrupción y regenerar la tierra. Tal regeneración implica todos los niveles de existencia, no se queda en la superficie, penetra los suelos para bañar también las profundidades donde reside el fuego primitivo, el principio vivificador de la madre tierra. Además, las aguas tocan las tumbas, pues los muertos y los vivos constituyen una comunidad solidaria, las pirámides, donde se encierran los secretos de la tradición ancestral, lugares sagrados donde se realiza el culto que también debe ser regenerado. El gran diluvio arrasa con todo, pero no es la muerte y la desolación lo que engendra, sino una profunda esperanza en la renovación de la humanidad, librada de sus plagas, más feliz y más limpia. Según la tradición, el diluvio se produce durante los tres días sin Luna, es un baño universal en aguas purificadoras. Como en las prácticas rituales, el agua se eleva al rango de

⁸⁴ Un azote mucho mayor vino de repente para rejuvenecer y salvar al mundo. La constelación de Orión abrió en el cielo las cataratas de agua. La tierra, demasiado cargada por los hielos del polo opuesto, dio media vuelta sobre sí misma, y los mares, desbordados, avanzaron sobre las planicies de África y Asia; la inundación penetró la arena, llenó las tumbas y las pirámides, y durante cuarenta días, un arca misteriosa se paseó sobre los mares llevando la esperanza de una creación nueva.

elemento redentor, capaz de despojar el cuerpo y el ambiente de los gérmenes malignos que corrompen la vida.

Como hemos visto Nerval alude y describe los efectos del diluvio universal en una mezcla de sueños y de recuerdos, pero poco después, en una experiencia de la vigilia del narrador, el diluvio revive con todos sus estragos.

«C'est le véritable déluge qui commence.» L'eau s'élevait dans les rues voisines; je descendis en courant la rue Saint-Victor, et, dans l'idée d'arrêter ce que je croyais l'inondation universelle, je jetai à l'endroit le plus profond l'anneau que j'avais acheté à Saint-Eustache. Vers le même moment l'orage s'apaisa, et un rayon de soleil commença à briller.⁸⁵ (1972, 338)

Es la ciudad, morada de las grandes aglomeraciones humanas, donde se ha de llevar a cabo la consumación del diluvio moderno. El paisaje urbano, obra de la mano del hombre, está cerca de ser devastado por las inmensas aguas, pero Gérard, como héroe de epopeya, se propone salvar a su pueblo estableciendo un pacto con la señora de la lluvia: entrega su anillo mágico al abismo, lo ofrece como sacrificio a las profundidades del planeta que misteriosamente se vinculan con los poderosos habitantes del firmamento, pues al momento de arrojar el anillo al abismo, los cielos se esclarecen y la tormenta es mitigada. El anillo cumple la función de un talismán, se trata de un objeto con poderes mágicos, capaz de establecer un pacto con las fuerzas cósmicas. El motivo del anillo-talismán es una alusión recurrente en *Aurélia*: “Je fis glisser de mon doigt une bague d'argent dont le chaton portait gravés ces trois mots arabes: Allah! Mohamed! Ali!”⁸⁶ (1972, 335) En este fragmento el anillo representa una filiación ideológica, reconocemos aquí la inclinación nervaliana por los sincretismos religiosos, misma que lo mantiene alejado del cristianismo.

Cuando se habla de la creación y del diluvio universal no puede faltar la reflexión sobre el fin de los tiempos. Nerval menciona reiteradamente el cataclismo final cuando en un momento de intenso pesimismo se siente impulsado a una interpretación nefasta de sus visiones y de sus pensamientos. En la novela el fin representa la anulación de la armonía universal y el triunfo del caos. La destrucción de la humanidad implica la muerte del sol, considerado este como principio fertilizador, el fuego originario expulsado del centro de la tierra y proyectado a las alturas por el cráter de un volcán. La muerte del sol es el fin de la humanidad: “Je crus que les temps étaient accomplis, et que nous touchions à la fin du monde annoncée dans l'Apocalypse de saint Jean. Je croyais voir un soleil noir dans le ciel désert et un globe rouge de sang au-dessus des Tuileries... Je me dis: «La nuit éternelle commence, et

⁸⁵ “El verdadero diluvio comienza.” El agua se elevaba en las calles vecinas; descendí corriendo la calle San Víctor, y, con la idea de detener lo que yo consideraba la inundación universal, arrojé en el sitio más profundo el anillo que había comprado en San Eustaquio. Casi al mismo tiempo la tormenta se calmó, y un rayo de sol comenzó a brillar.

⁸⁶ Deslicé de mi dedo un anillo de plata cuyo engaste tenía gravadas estas tres palabras árabes: ¡Allah! ¡Mohamed! ¡Ali!

elle va être terrible."⁸⁷ (1972, 335) El Apocalipsis de san Juan, el único texto en su género reconocido canónicamente, en su lenguaje profético, prevé un fin tórrido, una humanidad abrazada por las llamas, un juicio final donde justos recibirán su recompensa y los injustos serán condenados al suplicio eterno. En las visiones descritas en *Auréliu* sobre el cataclismo final, el cielo se pierde en el caos y la tierra se precipita sobre el universo. Aquí se representa aquella cara oculta del astro supremo que durante las noches desciende al mundo de los muertos, el sol que no brilla pierde su capacidad de prodigar vida sobre la tierra, ya no ilumina el mundo de los vivos, es tan sólo la muerte lo que puede florecer bajo el sol negro de la melancolía. El sol desaparece y la tierra con el resto de los planetas que con él se ordenaban quedan a la deriva, condenados a vagar eternamente por un universo hostil que ha perdido su armonía.

«Que va-t-il arriver quand les hommes s'apercevront qu'il n'y a plus de soleil?... À travers des nuages rapidement chassés par le vent, je vis plusieurs lunes qui passaient avec une grande rapidité. Je pensais que la terre était sortie de son orbite et qu'elle errait dans le firmament comme un vaisseau démâté.»
(1972, 336)

El desorden cósmico implica el caos anímico: si el Cristo y la Virgen, como Isis y Osiris son asociados al curso de los astros, al perder éstos su aspecto familiar asistimos a un cataclismo espiritual. *«La vierge est morte et tes prières sont inutiles.»* (1972, 335) El fin de los tiempos se inicia con la muerte de dios y el reino de la nada: *«Mais le Christ n'est plus! Me disais-je; ils ne le savent pas encore!»* (1972, 336) El astro solar, la máxima luminaria del cielo terrestre y la venerable luna, compañera del hombre en las tinieblas, constituyen dos pilares dentro de la dimensión simbólica del pensamiento. Al liberarse la tierra de la órbita solar alejándose de un sol que ha perdido su fulgor, la tierra está condenada a errar por el caos, donde una multitud de astros indiferentes desfilan por el firmamento.

Es así como termina la epopeya nervaliana del origen, del diluvio y del fin de la humanidad. En las líneas anteriores hemos percibido el aire de fatalismo que invade las palabras de un profeta que ha perdido toda esperanza de redención. Sin embargo el final de la narración de *Auréliu* está muy lejos de la melancólica desesperanza. Recordemos que la obra se termina con el epílogo titulado "Mémorables", donde a través de un auténtico poema en prosa, el narrador describe con gozo el resultado de su descenso a los infiernos.

⁸⁷ Creí que los tiempos llegaban a su fin, y que nos aproximábamos al fin del mundo anunciado en el Apocalipsis de San Juan. Creía ver un sol negro en el cielo desierto y un globo rojo de sangre por encima de las Tuleñas... Me dije: "La noche eterna comienza, va a ser terrible"

⁸⁸ "¿Qué va a suceder cuando los hombres se den cuenta de que ya no hay sol?...A través de las nubes rápidamente disipadas por el viento, vi varias lunas que pasaban con una gran rapidez. Yo pensaba que la tierra se había salido de su órbita y que erraba por el firmamento como un navío desarbolado.

Hacia las últimas páginas el autor dispone un suntuoso festín en la cima de los montes más elevados para celebrar la epopeya del perdón. Ahí vemos invitados tan distinguidos como Saturnino, el alma amistosa que ayudó a Gérard al final de su recorrido; el dios Apolo, el vencedor de la serpiente Pitón, quien sostiene en sus manos un poderoso rayo; Adonis, el dios condenado a compartir su vida entre las penumbras del Averno y la superficie del Olimpo, hace resonar con fuerza su música encantada. Y por supuesto no podía estar ausente la dinastía del viejo Odín, el señor del norte: ahí está el poderoso Thor, el señor del trueno y defensor de la población rural, acompañado por su madre Hel, la diosa de los muertos; el astuto Loki, semi dios y semi demonio asiste con su perro Gamur; tampoco podían faltar el luminoso Balder, el dios que conoce la muerte prisionero en las profundidades, y su madre, la hermosa Freya, cuya unión con el patriarca Odín representa la reconciliación entre los Ases —divinidades de carácter guerrero; y los Vanes —dioses pacíficos protectores de la fertilidad. Todos ellos, incluyendo a la serpiente que rodea al mundo, misma que algún día despertará para destruirlo todo, participan del perdón firmado con la sangre del Mesías, el Cristo hijo de la Virgen, que triunfó sobre la muerte.

En esta parte como en el resto del texto no falta la intensa coloración del rojo que llena de vida la descripción; ni tampoco la presencia simbólica de los cuerpos celestes sobre la tierra, pues "*la fleur éclatante du soleil*"⁸⁹ (1972, 351) toma el lugar del sol sobre la tierra y la *Miosotis*, la flor lunar, no podía olvidarse en la conclusión del relato.

De esta manera hacia el final de *Aurilia* convergen seres mitológicos de muy diverso origen. En efecto, el Cristo y la Virgen conviven pacíficamente con las divinidades del mundo clásico y con las figuras mitológicas de la tradición germánica; todos ellos coexisten en armonía iluminados por una luz estelar más brillante que las demás, por la luz de la estrella de Aurelia, la mujer y la diosa de los sueños del narrador.

⁸⁹ La flor deslumbrante del sol.

CONCLUSIONES

El trabajo anterior nos condujo hacia una más profunda comprensión de *Aurélia* de Gérard de Nerval. A partir de la clasificación tradicional del autor como un escritor romántico, encontramos en esta novela corta una clara exploración de la narrativa fantástica, caracterizada principalmente por la inversión y confusión de los planos del sueño y la vigilia. Pero lo fantástico en esta obra es inherente a un sentido profético: mientras que lo propiamente fantástico se manifiesta en una serie de elementos discursivos que favorecen la representación de una atmósfera de ensueño, lo profético en *Aurélia* radica en el sentido iniciático del sueño y en la cuidadosa simbología que recorre todo el texto.

En un primer momento nos dedicamos a la revisión de los fundamentos del romanticismo, la escuela literaria a la que pertenece Gérard de Nerval, y al seno de la cual nació y triunfó el género de lo fantástico. Como vimos, el romanticismo se origina en tierras alemanas y posteriormente invade toda Europa como una reacción contra el racionalismo. Lo romántico implica una nueva actitud estética ante la vida y encuentra sus principios rectores en la analogía y la ironía, dos conceptos antagónicos que fundamentan la percepción de una realidad contradictoria. La convicción de la existencia de una escritura secreta que permite leer el universo y el sentimiento de una existencia dividida obsesionan el alma romántica. Para esta concepción estética, la figura del poeta es elevada al rango de vidente capaz de descifrar el complicado entramado de los símbolos que envuelve a la naturaleza. Con una fe absoluta en las facultades del lenguaje como mediador de verdades y plenamente confiado en su capacidad de conocer, el poeta vive en su arte una experiencia casi mística.

Como ya se expuso, desde los inicios de su actividad literaria Nerval se sintió fuertemente atraído por la tradición germánica, y es en muchos sentidos su heredero; sin embargo, la formación del poeta francés hunde sus raíces en la tradición francesa. La obra entera de Gérard de Nerval está impregnada por un lado, de las más vanguardistas actitudes románticas importadas de Alemania y por otro, de un profundo apego por la lengua francesa y por su país natal. La esencia del romanticismo de Nerval no reside en una pasión nacionalista ni en la imitación extranjera, sino en la inquietud universal de cristalizar estéticamente la riqueza de su ser interior.

Una estrecha relación vincula a la literatura fantástica con el romanticismo: ambos se fundamentan en la exaltación de la imaginación y en su predominio sobre las demás facultades mentales. Los autores de lo fantástico exploran los misterios de la obscuridad y se complacen en cuestionar a sus lectores sobre los

conceptos de lo real y de lo imposible. En el siglo XIX se produce el auge de los relatos fantásticos, pues es precisamente el espíritu romántico la tierra más fértil para el florecimiento de lo misterioso, de lo inexplicable y de lo sobrenatural. El Romanticismo, como revolución estética y la literatura fantástica como género literario, comparten la insatisfacción frente a la nitidez de la realidad racionalista, cuestionan la tendencia a considerar verdadero sólo el conocimiento asequible mediante el análisis de la razón. Así como para Nerval el cristianismo es una religión intolerante, dada su tendencia a desacreditar cualquier culto externo a sus cánones, de la misma manera la actitud racionalista que determina en gran medida la mentalidad del hombre moderno, condena cualquier otro tipo de conocimiento que no siga el camino de la razón.

Pero la incredulidad y la desconfianza características del espíritu moderno son indispensables para la aparición de esa nueva manera de narrar lo inexplicable que hoy en día se conoce como literatura fantástica. Como vimos, la esencia del relato fantástico consiste en la puesta en escena de dos ámbitos distintos y la transgresión del límite que los separa. En el caso particular de *Aurélia*, la vigilia del personaje principal es invadida por el mundo del sueño, lo que puede ser interpretado como una auténtica inmersión de la muerte en la vida. Además, el personaje narrador duda a todo lo largo de la novela respecto a la interpretación de las extrañas situaciones que debe afrontar: o bien se trata de una serie de aberraciones provocadas por un desequilibrio mental, o bien el mundo de los sueños es idéntico al reino de la muerte y, nuestro héroe debe someterse a un minucioso proceso de transformación interior, que le permita descifrar el mensaje simbólico que los habitantes de la noche tratan de comunicarle. Dada esta actitud de duda constante, la narración estudiada se mantiene de principio a fin dentro del género de lo fantástico.

Gracias a la expansión del sueño en la vigilia y a la creación de la atmósfera de incertidumbre que invade todo el relato, *Aurélia* de Gérard de Nerval constituye un texto clave dentro de la narrativa de lo fantástico. De acuerdo con la clasificación de lo fantástico de Tzvetan Todorov en temas del *yo*, vinculados con la materialización del espíritu; y temas del *ú*, referentes a la sexualidad, la novela de Nerval corresponde a la primera categoría, pues es claro que la inserción del sueño y de sus habitantes en la vigilia implica la materialización de entes por naturaleza inmatrimales. También se expuso la clasificación propuesta por Flora Botton, según la cual los juegos fantásticos pueden implicar alteraciones en el ámbito del tiempo, del espacio, de la personalidad y de la materia. Todas las categorías anteriores están estrechamente relacionadas y en *Aurélia* el autor juega con todas ellas: ya se mencionaron las alteraciones de la materia dada la confusión del sueño y la vigilia; además, el tiempo es alterado cuando el protagonista se desplaza a épocas muy remotas y es capaz de

presenciar en un instante periodos muy extensos del devenir de la humanidad; la expectativa normal del espacio es traicionada cuando los paisajes campestres son invadidos por la vida urbana dentro de la atmósfera de ensueño; finalmente, el tema del doble, tan importante en *Aurélia*, ilustra claramente las alteraciones de la personalidad que sufre el protagonista.

Al lado de los aspectos ya mencionados propios del género de lo fantástico como son la transgresión del límite y la inserción de la duda, se estudiaron otros elementos de primera importancia dentro de la novela, como son por ejemplo, el sentido iniciático del recorrido por el sueño y la misión profética que el héroe se atribuye. En realidad, estos temas no son necesariamente fantásticos, es a partir de su aparición dentro de la atmósfera onírica de *Aurélia* como adquieren su sentido fantástico.

Se observó detenidamente cómo Nerval dota de un sentido iniciático la experiencia del sueño. La simpatía de este autor por los cultos antiguos, así como su marcada inclinación por las religiones orientales, contribuyen a la caracterización del viaje nocturno como el proceso hacia una iniciación, cuyo fin último es la participación del personaje en una revelación divina. Un primer indicio que pone de manifiesto el camino hacia la iniciación sagrada es la constante amenaza mortal que acecha al héroe, —ya se ha mencionado que el neófito debe participar de un proceso de pasión, muerte y resurrección para elevarse al rango de los dioses. Además, desde el principio es anunciada la pérdida de la mujer amada, acontecimiento que constituye el motivo anecdótico que desencadena el relato, un momento de máxima tensión que conlleva a un estado crítico. De hecho, la vocación mística se revela en numerosas ocasiones a partir de una intensa crisis que puede acercarse a los confines de la locura. La iniciación sagrada implica la resolución de esta crisis interior.

El proceso iniciático está compuesto, por un lado, de numerosas pruebas que el neófito debe afrontar poniendo a prueba su coraje y su habilidad para encarar lo inesperado, y por otro lado de la asimilación de las enseñanzas comunicadas por sus superiores. Pruebas como el enfrentamiento con el doble y los maltratos en el manicomio deben ser superadas por el personaje, quien escucha atento los mensajes de algunos espíritus amistosos. En *Aurélia* lo iniciático se vuelve fantástico dado el tratamiento que el autor hace del tema, pues la iniciación se lleva a cabo dentro de una atmósfera de ensueño y el protagonista es víctima de su propia incertidumbre durante todo el proceso.

Así, la narración de *Aurélia* es fantástica e iniciática, pero también profética dada la misión trascendental que se adjudica el personaje y la labor interpretativa que realiza a todo lo largo de la obra. Se mencionó que la relación entre iniciados

y profetas es muy estrecha, pues ambos grupos participan de un contacto directo con la divinidad. Un profeta puede ser un mensajero que habla en nombre de su dios o bien un intérprete capaz de descifrar el sentido de las cosas en función de las creencias de la comunidad. Como vimos, Gotthilf H. Schubert ha señalado que la profecía, la poesía y la locura se asemejan entre sí dado que comparten el lenguaje primordial, el lenguaje originario natural a todo individuo. Según el filósofo alemán, es en el inconsciente donde el hombre recupera su dimensión divina, y es precisamente en las manifestaciones de esta dimensión psíquica, como son los sueños y las alucinaciones, donde el protagonista accede a la revelación profética: Isis se presenta ante su elegido primero bajo enigmáticas y silenciosas apariciones furtivas, luego accede a proferir ciertos mensajes cifrados ininteligibles para el alma de novicio de nuestro héroe, finalmente después de un largo cortejo, la gran diosa se muestra del todo y se dirige a él con palabras claras e inequívocas. De hecho la novela entera puede ser leída como una búsqueda constante del principio femenino tanpreciado para Nerval. Ya se mencionó que la mujer amada, la madre ausente y la venerable diosa confluyen en el personaje de Aurelia, representación idealizada de un ente femenino que encarna a toda mujer importante en la vida del protagonista.

Como vimos, la misión profética del personaje adquiere dimensiones mesiánicas. Nerval integra en *Aurelia* su experiencia del sueño y su formación intelectual para representar un universo visionario donde lector y personaje son objeto de una completa transmutación interior que, como un proceso iniciático, se asemeja a la vuelta a la vida del difunto, como la transformación del espíritu de la ignorancia al conocimiento. La presencia en la novela de elementos con una importante carga simbólica como son los astros y el fuego, así como la narración del proceso de la creación y de la destrucción del mundo ponen de manifiesto el marcado interés del autor por el pensamiento religioso y su profundo conocimiento de la mitología.

Partiendo de las concepciones de Gilbert Durand, se consideró a la función simbólica del lenguaje como el principal vínculo entre el ser humano y la naturaleza, ya que todo proceso cognitivo se realiza de manera indirecta. Si todo conocimiento es simbólico, lo que debe variar es la interpretación de los símbolos, entendidos éstos como imágenes colmadas de significado capaces de evocar numerosos sentidos. Así, el motivo de la estrella de Saturno durante los primeros capítulos conlleva a la representación de relaciones antagónicas entre los cuerpos celestes: Saturno, el señor de los melancólicos, generoso proveedor del genio y tirano devorador de sus engendros, existe en oposición a la Luna y al Sol, ambos asociados con la fertilidad y considerados divinidades superiores que ejercen una acción positiva sobre los humanos.

Además de jugar con los astros, Nerval incluye en *Aurélia* la representación simbólica del fuego y de las fuerzas electromagnéticas. A estos dos principios de la naturaleza, la sociedad reconoce la capacidad de vencer a las tinieblas y constituyen las imágenes idóneas para expresar lo espiritual: el fuego encarna el principio vivificador de los cuerpos a manera de materialización de las almas, mientras que el magnetismo representa las relaciones afectivas entre las personas e incluso entre los planetas. Como vimos, el dominio del fuego es una vocación mística, pues la manipulación de este elemento significa el continuar la obra de la naturaleza; además, el practicante del éxtasis aspira a la indiferencia respecto de las temperaturas, ya que la insensibilidad física es un indicador de la elevación espiritual del neófito, pues las almas no conocen ni el frío ni el calor. Así mismo, la experiencia del trance magnético conduce a un estado de neutralidad sensible que mucho se parece a la muerte, un estado paranormal donde las percepciones sobrepasan ampliamente las capacidades de los órganos físicos. El dominio del fuego y el trance magnético se asemejan a la experiencia profética, pues implican la exaltación del valor simbólico del lenguaje sobre todas sus funciones.

Como último punto en el trabajo se observó detenidamente las interpretaciones nervalianas de los mitos que ilustran los grandes momentos en el devenir de la humanidad, como son el principio de los tiempos, la devastación causada por el gran diluvio y por supuesto el fin del mundo. En la primera parte de *Aurélia* Nerval refiere una historia de la creación que poco tiene que ver con la tradición bíblica, su mito del inicio de la vida sobre la tierra consiste más bien en la convergencia de diversas ideas extraídas de diferentes tradiciones orientales que Nerval conoció y asimiló gracias a sus largos viajes por tierras lejanas. El personaje narrador de la novela participa de la hazaña, combate con los monstruos y aprecia con sus propios ojos a la diosa que preside y organiza la creación. Luego, como símbolo de transformación radical, Nerval incluye en el discurso del narrador el tema del diluvio universal, primero como reminiscencia ancestral de sus sueños y lecturas, y luego como una experiencia real para la conciencia del personaje quien haciendo prueba de heroísmo logra sofocar las aguas torrenciales mediante un pacto mágico con las divinidades de la lluvia. Finalmente, el alma atormentada del personaje, hacia los últimos capítulos de la narración, hace una interpretación trágica de sus visiones: para él los tiempos pronto llegarían a su fin, nada hay ya que hacer cuando el caos cósmico y el caos espiritual invaden el planeta reduciendo a la nada todo lo que existe, incluyendo seres materiales y entes imaginarios. El conocimiento y la participación del héroe de *Aurélia* de los momentos clave del devenir de la humanidad acentúan su carácter profético y le permiten hacer una interpretación cósmica de las imágenes de su sueño inmerso en la realidad. Pero el final de la novela lejos está de un rotundo pesimismo o de la inquietud desconcertante que tipifica al relato

fantástico. Más allá del fin inacabado, las últimas líneas de *Aurélia* reflejan la satisfacción de un personaje orgulloso de su aventura, quien celebra el éxito de su empresa invocando a una muy variada corte celestial que incluye al Cristo y a la Virgen de los cristianos; a figuras de la mitología nórdica como Thor, Balder y Freya; Apolo y Adonis son los representantes de la antigüedad clásica. Todos ellos participan de del perdón de Aurelia, la mujer transfigurada en diosa suprema dentro de la mitología personal del autor.

Ahora está claro que *Aurélia* de Gérard de Nerval es una fantasía profética, pues de acuerdo con este estudio, el texto presenta una doble orientación: primero, su innegable filiación con el género de lo fantástico nace de la transgresión del límite que separa al sueño de la vigilia; y enseguida, la caracterización profética de la aventura del personaje, conformada por el sentido iniciático de su sueño, y por su labor interpretativa. El héroe de *Aurélia* está inmerso en un bosque de símbolos, tan fantásticos por contradecir el rigor de la razón, como proféticos, por vincularse estrechamente con el devenir del cosmos.

BIBLIOGRAFÍA

NERVAL, Gérard de: *Les Filles du feu. Aurélia*. Paris, Gallimard, 1972. (Folio, 179)

Les Illuminés. Paris, Gallimard, 1976. (Folio, 848)

Léo Burckart. *L'imagier de Harlem*. Introd. por Jacques Bony. Francia, GF-Flammarion, 1996.

* * *

ALIGHIERI, Dante: *Divina Comedia*. Trad. Luis Martínez de Merlo. Madrid, Cátedra, 1988. (Letras Universales)

APULEYO: *El asno de oro*. Trad. Francisco Pejenaute. Barcelona, Eds. Akal, 1988.

AUNI, Ora: "Contes fantastiques" en *De la littérature Française*. Paris, Bordas, 1993. pp. 636-642.

BACHELARD, Gaston: *Psicoanálisis del fuego*. Buenos Aires, Schapire Editor SRL, 1973.

BÉGUIN, Albert: *El alma romántica y el sueño*. Trad. Mario Monteforte Toledo. México, FCE, 1996. (Lengua y estudios literarios)

Gérard de Nerval. Paris, Librairie José Corti, 1945.

Biblia de Jerusalén. Bilbao, Desclée de Brouwer, 1976.

- BOTTON BURLÁ, Flora: *Los juegos fantásticos*. México, UNAM, FFyL, 1994. (Colec. Opúsculos)
- BRAVO, Víctor Antonio: *La irrupción y el límite*. México, UNAM, 1988.
- CASTEX, Pierre-Georges: *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris, Librairie José Corti, 1951.
- Cahiers Gérard de Nerval No. 7. Les affinités germaniques de Nerval*. Bourg en Bresse, Société Gérard de Nerval, 1984.
- CAILLOIS, Roger: *Imágenes, imágenes... Sobre los poderes de la imaginación*. Trad. Dolores Sierra y Néstor Sánchez. Barcelona, Edhasa, 1970.
- DEDEYAN, Charles: *Gérard de Nerval et l'Allemagne*. Paris, Société d'Enseignement Supérieur, 1957.
- DURAND, Gilbert: *L'imagination symbolique*. Paris, Quadrige/PUF, 1964.
- ELIADE, Mircea: *Herreros y alquimistas*. Trad. Manuel Pérez Ledesma. Madrid, Alianza Edit., 1983. (El libro de bolsillo)
- Mythes, rêves et mystères*. La Flèche (Sarthe), Gallimard, 1989. (Folio/Essais)
- Tratado de historia de las religiones*. Trad. Tomás Segovia México, Era, 1991.
- FURST, Lilian R. comp.: *European romanticism. Self-definition*. New York, Methuen, 1980.

- GARAGALZA, Luis: *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Barcelona, Anthropos, 1990.
- GAUTIER, Théophile: *La morte amoureuse et autres récits fantastiques*. Paris, Gallimard, 1981, (Folio, 1316)
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael: *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. México, FCE, 1988. (Colec. Tierra firme)
- HOFFMANN, E. T. A.: "El magnetizador" en *Cuentos I*. Trad. Carmen Bravo Villasante. Madrid, Alianza Edit., 1985. (El Libro de Bolsillo, 1118)
- INGLIS, Brian: *Natural and Supernatural. A History of the Paranormal from Earliest Times to 1914*. New York, Prism Press, 1992.
- JEAN, Raymond: *La poétique du désir: Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*. Paris, Éds. du Seuil, 1974.
- JUNG, Carl Gustav: *Essai d'exploration de l'inconscient*. Trad. Laure Deutschmeister. La Flèche (Sarthe), Denoël, 1992. (Folio/Essais)
- KLIBANSKY, Raymond, Erwin PANOFSKY y Fritz SAXL: *Saturne et la mélancolie*. Trad. Fabienne Durand-Bogaert y Louis Évrard. Paris, Gallimard, 1989.
- LE GOFF, Jacques: *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*. Trad. Alberto L. Bixio. Barcelona, Gedisa, 1991.
- El nacimiento del Purgatorio*. Trad. Francisco Pérez Gutiérrez. Madrid, Taurus, 1989.

- LONGINO: *De lo sublime*. Trad. Francisco de P. Samaranch. Buenos Aires, Aguilar, 1972.
- NODIER, Charles: *Contes fantastiques*. Paris, Eds. Garnier Frères, 1961.
- PAZ, Octavio: *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. México, Seix Barral, 1991. (Biblioteca de bolsillo)
- PETITFILS, Pierre: *Nerval. Biographie*. Paris, Julliard, 1986. (Collec. «Les Vivants»)
- POE, Edgar Allan: "Revelación mesmérica" en *Narraciones completas*. T. II. Trad. Fernando Gutiérrez. México, Aguilar, 1980. p.p. 189-203.
- POULET, Georges: "Sylvie ou la pensée de Nerval" en *Trois essais de mythologie romantique*. Paris, Librairie José Corti, 1966.
- PROUST, Marcel: "Gérard de Nerval" en *Contre Saint-Beuve*. Paris, Gallimard, 1971. (Bibliothèque de la Pléiade)
- RICHTER, Johann Paul Friedrich: *Poétique ou Introduction à l'Esthétique*. Trad. Alexandre Büchner. Paris, Auguste Durand Libraire-Édit., 1862.
- Romantiques allemands*. II vols. Bruges, Gallimard, 1966. (Bibliothèque de la Pléiade)
- SCHNEIDER, Marcel: *Histoire de la littérature fantastique en France*. Paris, Librairie Arthème Fayard, 1985.

SCHUBERT, G. H.: *La symbolique du rêve*. Trad. Patrick Valette. Paris, Albin Michel, 1982. (Bibliothèque de l'Hermetisme)

SIEBERS, Tobin: *Lo fantástico romántico*. Trad. Juan José Utrilla. México, FCE, 1989.

STAROBINSKI, Jean: "Jalones para una historia del concepto de imaginación" en *La relación crítica*. Trad. Carlos Rodríguez Sanz. Madrid, Taurus, 1974. (Cuadernos para el diálogo)

TODOROV, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Eds. du Seuil, 1970.

VAX, Louis: *L'art et la littérature fantastiques*. Paris, Presses Universitaires de France, 1974. (Que sais-je?, 907)

VILLARRUTIA, Xavier: Introd. a *Aurélia*. México, Eds. de Coyoacán, 1996.

WILSON, Robert R: "Prophecy" en *The Encyclopedia of Religion*. Vol. 12. Mircea Eliade edit. New York, Macmillan Publishing Company, 1987. p.p.8-23.

YÁÑEZ, Adriana: *Los románticos nuestros contemporáneos*. México, CRIM, UNAM, Alianza Edit., 1993.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
CAPÍTULO I: GENEALOGÍA ROMÁNTICA DE NERVAL.....	8
Historia de una palabra.....	8
Nuestra idea de lo romántico.....	10
¿Un autor con acento extranjero?.....	15
CAPÍTULO II: EL CONCEPTO DE LITERATURA FANTÁSTICA..	18
La imaginación fantástica.....	19
Noción de un género en el siglo XIX.....	22
Teorías de la literatura fantástica.....	26
CAPÍTULO III: DIMENSIÓN FANTÁSTICA DE NERVAL.....	30
Composición en <i>Aurélia</i>	31
Mecanismos de la duda.....	33
Configuración de la atmósfera fantástica.....	36
Transgresión del límite.....	40
CAPÍTULO IV: INTERPRETACIÓN PROFÉTICA DE <i>AURÉLJA</i> ..	44
El proceso iniciático.....	46
Revelación profética.....	54
CAPÍTULO V: EL LENGUAJE DE LOS SÍMBOLOS.....	61
«L'Univers est dans la nuit».....	63
«L'arbre de science n'est pas l'arbre de vie».....	67
«Oh! Ne fuis pas!... car la nature meurt avec toi.».....	72
CONCLUSIONES.....	78
BIBLIOGRAFÍA.....	84