



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

Los espacios y los objetos en *Le Sopha* de Crébillon hijo. Un acercamiento a la importancia de las artes decorativas y al valor de los entornos en la literatura libertina.

**TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN LETRAS (LETRAS MODERNAS FRANCESAS)**

**Presenta:**

José Luis Gómez Velázquez

**TUTORA:**

Dra. Claudia Ruiz García  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Ciudad de México, Mayo 2018



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.

## Agradecimientos

A mi tutora la Dra. Claudia Ruiz García por todo su apoyo y paciencia a lo largo de este camino.

A mi cotutor M. Yves Citton por haber aceptado trabajar conmigo y haberme otorgado su guía, su confianza y, por abrirme las puertas de la Universidad Grenoble Alpes, haciendo posible una rica estancia de investigación.

A M. Michel Delon por haberme recibido y orientado en los muros del CELLF de La Sorbona.

A cada uno de mis maestros, pero sobre todo a la Dra. Monique Landais y a la Dra. Irene Artigas por sus consejos y su guía.

A mis compañeros Alonso Ríos, Daniela Contreras y Perla Mendoza por ser siempre un ejemplo a seguir.

A Guillermo De Landa, a Évèlyne Giai, a Jean Meunier, a Berenice Ortega y a Alejandra Castañeda por apoyarme en este proyecto.

A Mme. Véronique Beucler y a Mme. Halima Kherroubi por haberme hecho descubrir los autores que me han acompañado a lo largo de los años.

"Les meubles ont l'air de rêver; on les dirait doués d'une vie somnambulique, comme le végétal et le minéral. Les étoffes parlent une langue muette, comme les fleurs, comme les ciels, comme les soleils couchants".

Charles Baudelaire

`Chambre double`

## Índice

Introducción.....	5
I. El libertinaje francés del siglo XVIII.	
I.1. La fuente histórica del libertino.....	7
I.2. Los libertinajes del siglo XVIII.....	13
I.3. Los libertinajes literarios de Crébillon,.....	22
I.4. La alegoría del amor libertino dentro de <i>Le Sopha</i> .....	30
II. Los ambientes y los entornos en el cuento libertino, el caso de Crébillon y su <i>sopha</i> .	
II.1. La intimidad del espacio libertino.....	43
II.2. La escenografía de lo femenino.....	50
II.3 El control de los elementos y las sensaciones, <i>le luxe libertin-décorateur</i> .....	60
II.4. Los ambientes del Oriente de Crébillon.....	69
III. La importancia de los objetos.	
1. El retrato del Libertinaje a través de las artes decorativas.....	82
2. El <i>sopha</i> como <i>medium</i> y como médium.....	88
Conclusiones.....	104
Anexos.....	114
Bibliografía.....	122

## Introducción

La estrecha relación que el ser humano ha ido tejiendo con su entorno físico se ve reflejada en numerosas formas. El siglo XVIII en Francia es testigo de varias revoluciones tanto en el plano filosófico y social como histórico, siendo la primera parte del siglo un laboratorio de nuevas formas de crítica al poder monárquico. La literatura libertina encuentra, pues, en el imaginario desprendido de la Regencia y del reino de Luis XV, un medio de cultivo propicio para el desarrollo de nuevos procedimientos literarios, muchos de ellos muy a la moda en el siglo XXI, como la revalorización del entorno erótico y de los objetos del mundo cotidiano. Nuestro cometido en el presente trabajo es elucidar los diferentes procedimientos mediante los cuales la literatura libertina se sirve del entorno y de los objetos para lograr efectos sensoriales, estéticos y narrativos. Recurrimos a uno de los textos más célebres dentro del Siglo de las Luces<sup>1</sup>, con 25 ediciones en su época, *Le Sopha* de Claude Crébillon hijo que presenta una amalgama digna de estudio en lo que concierne al uso del mobiliario y del uso del espacio del *boudoir* como eje principal de la ficción y de la seducción.

El mueble representa un lugar de convergencia entre épocas, personajes, idiomas y espacios estéticos. Lo que podría parecer un simple elemento decorativo se inscribe, así, dentro de un diálogo estético en donde los objetos de lo cotidiano revisten cualidades artísticas como aquellas que se adjudican a las "Bellas Artes". Por eso, decidimos partir del término "artes decorativas", que traduce nuestro interés por revalorizar la pieza de mobiliario, y el espacio en el que habita, de una importancia hasta ahora tratada con cierta marginalidad en los estudios académicos. Habremos de ver sin embargo que el mueble es objeto de varios

---

<sup>1</sup> Utilizamos el término "Siglo de las Luces" en detrimento de "la Ilustración" para acercar la obra de Crébillon a la sensualidad del libertinaje de costumbres y alejarlo de sus contemporáneos pertenecientes a la filosofía ilustrada.

estudios dentro de la literatura, y que la posición del mueble se redignifica a la luz de varios análisis trabajados por la crítica literaria contemporánea.

Así, pues, comenzamos este acercamiento con un rastreo de los conceptos que giran en torno al `libertino´ y sus prácticas, para después puntualizar las diferentes interpretaciones de esta estética del siglo XVIII en Crébillon hijo. Los estudios de Michel Delon nos ayudarán en este cometido. Veremos de igual forma que el cuento de Crébillon puede incluso tener dimensiones alegóricas que nos ayudan a comprender los intereses estéticos de la época gracias a los análisis de Angus Fletcher.

Nos interesamos en un segundo momento en los ambientes y los entornos, entendidos no solamente como espacios sino como el cúmulo de sensaciones resultantes de un conjunto de objetos de la diégesis. Analizaremos, pues, el espacio donde habita el *sopha*: el *boudoir*. Cristophe Martin y Luz Aurora Pimentel nos guiarán en este apartado para poder analizar también las implicaciones de la escenografía de lo femenino dentro del cuento moral de Crébillon. El estudio del control de los elementos dentro de estos espacios nos dará la pauta para poder analizar la construcción del personaje libertino. No podríamos dejar de lado la doble diégesis oriental en donde Crébillon dibuja a sus personajes, pues esto conlleva fuertes influencias estéticas y sensoriales dentro del texto.

Por último, nos damos a la tarea de analizar al *sopha* como un elemento que pone en evidencia varias posibilidades de estudio del texto. Proponemos dos acercamientos, en primer lugar un enfoque basado en la Historia del Arte centrado en los estudios de Victor Stoichita. Y en segundo plano la arqueología de los medios trabajada en Francia por Yves Citton para analizar el papel del mueble como comunicador.

## *I. El libertinaje francés del siglo XVIII*

### I.1. La fuente histórica del libertino

Desde Roma hasta nuestros días el adjetivo “libertino” ha sido causa de polémica dentro de las sociedades en las que se ha empleado. Esta noción nos remite al placer y al goce, pero también al castigo y al dolor, “el libertinaje” se ha instaurado dentro de la producción literaria francesa de manera significativa desde el siglo XVII con el llamado libertinaje erudito, hasta llegar a nuestros días.

Sin embargo, es el siglo XVIII el que habrá de darle a la palabra y a sus derivados una connotación que se estableció dentro del pensamiento occidental. Aún hoy podemos seguir asistiendo a las reescrituras de dichos conceptos bajo plumas como las del autor Jean Baptiste Del Amo, quien en 2008 publicó *Une Éducation libertine* bajo las ediciones Gallimard, novela ambientada en el París libertino del siglo XVIII. Así como nuevos personajes libertinos surgen, pensemos en Gaspard en la obra de Del Amo, contemplamos un gusto renovado por el libertinaje, o quizá debemos decir por los libertinajes del siglo XVIII. Numerosas adaptaciones fílmicas de obras como *Les Liaisons dangereuses* han sido llevadas a la pantalla grande en varios idiomas, y bajo escenarios aparentemente distintos unos de otros, desde el universo neoyorkino de los años 90 bajo la mirada de Roger Kumble en 1999 con *Cruel Intentions*, hasta la China, con el Shanghai de los años 30 en la dirección de Hur Jin-Ho con su película *Dangerous Liaisons* en el 2012.

Bajo este esquema es necesario delimitar nuestro objeto de estudio y discernir de manera clara cuál de todos éstos es el libertinaje al que nos referiremos en el presente trabajo. Autores como María Tortajada hablan incluso de una “constelación libertina”, noción que exploraremos más adelante de manera detallada. Este término explica acertadamente el

gran número de acepciones que se pueden desprender de esta palabra, pues es casi imposible hablar de un solo y único libertinaje, sino más bien de los libertinajes.

Como puede deducirse de dichas características, cada época ha utilizado la etiqueta de “libertino” para designar a alguien o a algo que rompe de alguna manera con cierto orden preestablecido. Para algunos autores es justamente lo contrario, un código estricto construido con la finalidad de conservar un orden social. No obstante, uno de los puntos recurrentes dentro de todos los libertinajes es una relación de poder y de libertad entre el sujeto libertino y la sociedad que lo acoge. De esta forma, el libertino ha cuestionado los preceptos morales, sociales, religiosos y en ocasiones filosóficos de ciertas sociedades. Como habremos de ver, todos los libertinos reclaman de alguna manera su independencia al momento de actuar, y sobre todo la libertad de pensamiento en sus diferentes facetas, desde la filosófica hasta la sexual.

Hoy en día el llamado *libertinage de mœurs* del Siglo de las Luces se delimita con ciertos elementos que son cuestionados por la crítica literaria. Se concibe este movimiento como una corriente propiamente francesa, con personajes emblemáticos en el imaginario colectivo como el marqués de Sade o la Corte de Luis XVI y la reina María Antonieta teniendo fiestas y banquetes dentro de los muros de Versalles. Lydia Vázquez se pregunta si este fenómeno es susceptible, o no, de traducirse. Pregunto para la que realizadores como Hur Jin-Ho y Roger Kumble seguramente tendrían una respuesta positiva de manera inmediata. Vázquez se replantea la validez del libertinaje francés del marqués de Sade en otros idiomas, otras latitudes y otros tiempos en su artículo *‘Le Libertinage est-il traduisible aujourd’hui? Le cas de Sade en espagnol’*. Stéphanie Genand se preguntará, en un artículo publicado en el mismo tomo que el anterior, si *‘Le Libertinage existe-t-il au féminin?’*, llevando la discusión al terreno de los estudios de género. Mientras que Michel

Delon explora la vigencia del movimiento dentro de la creación literaria contemporánea en la entrevista realizada a Jean Baptiste Del Amo intitulada *Libertinages d'hier et d'aujourd'hui*.

Cabe destacar que estas reflexiones parten del libertinaje como lo concebimos en este trabajo, es decir, como el *libertinage de mœurs* del siglo XVIII. Es necesario mencionar de igual manera que estos textos nos muestran la riqueza de una producción que puede aportar aún muchos elementos para el conocimiento en el campo de la investigación literaria de nuestros días, todos los textos que se acaban de mencionar fueron publicados en el número 50 de la *Revue de la Bibliothèque Nationale de France* en 2015. Y, si los textos estudiados tienen una fuente gala, parece ser que es de igual manera la crítica literaria francesa la que se preocupa por dicho género.

Autores como Jean-Claude Margolin reivindican al movimiento libertino como un fenómeno propiamente francés, o por lo menos de origen francés, “car l’expression et peut-être l’idée de libertin sont nées dans le pays de culture française” (Margolin 1). Antoine Adam por su parte reconoce las diversas interpretaciones de la palabra, pero al igual que Margolin va a centrar al fenómeno libertino dentro de un universo propiamente francés:

L’*on* sent là, très vivement, quelles réalités différentes couvre le mot de libertin, et l’*on* comprend qu’en fait l’usage l’applique à tous ceux qui, à un titre quelconque, ont ébranlé les traditions sur lesquelles reposait la société française (Adam 24).

De esta forma, el libertinaje se concibe como una creación francesa que se desarrolló dentro de las fronteras del país que lo vio nacer. Sin embargo, es interesante recalcar que el origen de la palabra se remonta a latitudes diferentes y a fronteras que no necesariamente eran aquellas de las tierras galas.

Para poder abordar de manera más precisa el libertinaje del Siglo de las Luces, comenzaremos por explicar las raíces del término y su evolución a través de la tradición literaria, pero de igual manera exploraremos su carácter histórico.

Margolin trabaja de forma puntual la evolución de la palabra en su texto: *Libertins, Libertinismes et "libertinage" au XVIème siècle*. Antes de pasar de lleno a las diferencias entre las épocas, señalemos que el libertino siempre ha sido objeto de cierto grado de reproche social a causa de su dimensión transgresora, “le libertin a toujours désigné un adversaire ou un homme auquel on reprochait sa manière d’être, de juger ou de sentir” (Margolin 1).

El abanico de facetas libertinas que exploraremos comienza en la época clásica. En el contexto romano un hombre denominado “*libertinus*” era aquel que había vivido bajo el yugo de la esclavitud y que había obtenido la libertad, un *affranchi* en términos franceses. Éste es el primer rastro del vocablo que nos plantea Margolin, y bajo el cual habrán de tejerse las diferentes nociones de libertino a través de la historia: “Le libertin est un homme qui a été affranchi –ou qui s’est affranchi- d’une condition servile, un homme qui a connu une situation personnelle de dépendance et qui jouit à présent de l’indépendance” (Margolin 2). La búsqueda de la libertad, como ya lo hemos mencionado, se hará presente desde los albores del concepto de libertino. Lejos de crear una unión entre la sociedad que los ha sometido y los nuevos hombres libres, pareciera que una separación se verá acentuada entre estos dos elementos. Dicho de otra manera, los libertinos, aunque sean hombres libres, nunca podrán formar parte del sistema que los puso previamente en una situación de esclavitud o rechazo. Como bien lo señala Margolin, es difícil que los nuevos libertinos sean percibidos en el mismo nivel que aquellos que los rodean:

Les libertins étaient des hommes –ou des femmes- libres au second degré. Quelle société a-t-elle d'ailleurs jamais échappé à cette manière de voir et de sentir, quand il s'agissait pour elle de faire coexister les anciens maîtres et les anciens esclaves? (Margolin 3).

Incluso personajes como Madame de Merteuil y el vizconde de Valmont estarán viviendo a expensas de las reglas de una sociedad hipócrita que los juzgará por sus actos, perdiendo así todos los privilegios que pensaban tener:

Madame de Merteuil, en arrivant de la campagne, avant-hier jeudi, s'est fait descendre à la Comédie Italienne, où elle avait sa loge; elle y était seule, et, ce qui dut lui paraître extraordinaire, aucun homme ne s'y présenta pendant tout le spectacle. À la sortie, elle entra, suivant son usage, au petit salon, qui était déjà rempli de monde; sur le champ il s'éleva une rumeur, mais dont apparemment elle ne se crut pas l'objet. Elle aperçut une place vide sur l'une des banquettes, et elle alla s'y asseoir; mais aussitôt toutes les femmes qui y étaient déjà, se levèrent comme de concert et l'y laissèrent absolument seule. Ce mouvement marqué d'indignation générale fut applaudi de tous les hommes, et fit redoubler les murmures, qui, dit-on, allèrent jusqu'aux huées (Laclos 452).

Este fragmento de *Les Liaisons dangereuses* ofrece un panorama bastante claro de cómo los libertinos del siglo XVIII comparten rasgos en común con los libertinos de la época clásica. Se saben pertenecientes a una sociedad, pero de alguna forma se desprenden de la misma para transformarse en una suerte de seres satelitales que en muchos casos salen de la esfera social en la que se encontraban, como es el caso de Madame de Merteuil al final de la obra de Laclos.

De esta manera podemos encontrar ejemplos de libertinos en diversos momentos de la historia entre la época clásica y el siglo XVIII en Francia. Quizá uno de los ejemplos más conocidos lo tengamos en el siglo XVI con el caso de Ronsard, quien en sus *Odas* alude a Horacio con el adjetivo “libertino” justamente para hacer una distinción entre sus orígenes y los del otro autor. De esta forma el poeta francés reivindica su nobleza en detrimento de los orígenes de Horacio, al ser éste hijo de un “libertino”, es decir de un esclavo liberado:

“Horace harpeur Latin, Estant fils d’un Libertin, Basse et lente avoir l’audace[...]” (Ronsard 103).

Sin embargo, poco a poco la palabra dejará de tener esta connotación para comenzar a asociarse con la libertad de pensamiento y la llamada “libertad carnal”, es decir, con la libertad sexual. Bajo un clima de dominio religioso en todas las esferas de la vida social, era de esperarse que la palabra “libertino” fuera connotada negativamente, pues ésta presupone el alejamiento de los preceptos religiosos de la época. Ya sea el siglo XVI, el XVII o el XVIII del que hablemos, la sociedad francesa se configuraba en torno a una fuerte influencia de la religión en la vida cotidiana.

Ya desde el Renacimiento, Calvino establecía estas dos vertientes del libertinaje. Serán justamente estos dos tipos de libertinaje los que habrán de desarrollarse en los dos siglos por venir; por un lado el libertinaje erudito del siglo XVII, centrado en la libertad de pensamiento, y por otro lado el libertinaje de costumbres, eje de la creación dentro de la que se instauran autores como Crébillon, Denon y Laclos: “Calvin distingue deux groupes que la tradition entérinera et que l’on retrouvera parfois séparés, parfois mêlés dans les siècles suivants: les libertins d’esprits et les libertins de mœurs” (Margolin 7). Resulta fundamental recalcar el matiz que Margolin da al planteamiento de Calvino, pues es cierto que no siempre se van a separar estos libertinajes. El libertinaje creado por Sade, por ejemplo, conlleva una fuerte carga filosófica, aunque en materia narrativa esto se vea en ocasiones opacado por la mención al desenfreno carnal. En obras como *Les Égarements du cœur et de l’esprit* de Crébillon no se pueden dejar de lado las reflexiones en torno al amor y a la libertad del sentimiento de amar. El libertinaje del siglo XVIII es, pues, el resultado de una serie de corrientes de pensamiento que no se pueden separar unas de otras. Todas

ellas están ligadas a la noción de libertad y a la vez a una fuerte dimensión de marginalidad social, pues todos los libertinos son de alguna forma seres al margen de sus sociedades.

Ya entrado el siglo XVII, figuras como Pierre Gassendi y uno de sus discípulos, Cyrano de Bergerac, habrán de desarrollar un tipo de libertinaje de carácter filosófico, en donde la libertad de pensamiento es reivindicada. Adam escribe acerca de Gassendi que su trabajo se centra en la “libertad íntima del pensamiento”, siempre con un espíritu conciliador y que invita a la reflexión interna, “il ne songeait pas à imposer, il enseignait à penser” (Adam 15). Estas ideas serán retomadas y desarrolladas por sus seguidores y posteriormente por los libertinos del siglo XVIII. La libertad de pensamiento y los cuestionamientos que de ella se desprenden serán un tópico privilegiado por los escritores libertinos del Siglo de las Luces.

## I.2 Los libertinajes del siglo XVIII

La producción de textos durante el siglo XVIII desvela un complejo engranaje que la crítica se ha dado a la tarea de estudiar, la novela libertina no podía ser la excepción. A juicio de María Tortajada en su artículo ‘Romer libertin’, podemos hablar de una “constelación libertina”. Tortajada establece sin embargo un eje estilístico que reagrupa a los textos libertinos bajo dos preceptos: “*le discours voilé*” y una relación víctima-victimario entre los amantes:

Que ce soit dans la représentation d’une scène licencieuse ou dans un échange séducteur, que cela concerne le discours du narrateur ou celui du personnage, une ‘gaze’ vient recouvrir ce qui pourrait choquer. Toute parole est soumise au double registre, toute scène érotique est voilée. Dans ce libertinage, le jeu de séduction renvoie à la connivence autour d’un code partagé plus qu’à la tromperie. Bien sûr le libertinage déploie aussi les techniques d’une séduction trompeuse en quête de victimes (Tortajada 3).

La seducción es uno de los ejes que definen a la producción libertina del siglo XVIII. Habría que recalcar que, si bien el marqués de Sade escribe en el mismo siglo que Crébillon y que Laclos, no podemos estudiarlo desde la misma óptica que a las novelas libertinas “*gazées*”<sup>2</sup>, pues en el corpus producido por este aristócrata las alusiones explícitas a los miembros sexuales y al acto sexual están ampliamente presentes y desarrolladas, no hay nada oculto, ni dejado a la imaginación del lector, esto corresponde a una estética que se separa de manera tajante de sus predecesores.

Y si bien Sade se desprende de una tradición libertina, no es fácil agrupar de manera precisa la obra de los escritores que lo antecedieron. Podemos establecer elementos que circunscriben dichos textos a la llamada “literatura libertina de costumbres” o “*libertinage de mœurs*”. Como bien lo hemos visto, Tortajada explicita dos conceptos que me parecen bastante acertados. El primero de ellos sería el insinuar y nunca explicitar el acto sexual, poniendo un especial énfasis en el proceso de la erotización. El segundo tendría que ver con el establecimiento de las relaciones de poder entre los personajes.

Otros aspectos han sido señalados por la crítica como ejes unificadores de este corpus libertino, resaltan de este modo: el ambiente aristocrático que enmarca la diegésis, la posición de poder que ejerce la mujer libertina y el elemento filosófico dentro de la producción libertina. El objetivo de este trabajo es dar cuenta de un aspecto más que se ha estudiado en menor medida que los anteriores y que, como ya se ha mencionado, consideramos que forma parte esencial de la estética libertina del siglo XVIII: el espacio y los objetos que constituyen y construyen un universo erotizado propicio al amor, al engaño y a la seducción.

---

<sup>2</sup> Entendemos textos “*gazés*” como aquellos textos que dejan entrever al acto sexual bajo procedimientos estilísticos que sugieren, pero nunca explicitan. Asistimos a un proceso en el que un velo se interpone entre la escena cruda y la imagen que se filtra entre velos y gasas.

Jean François Perrin y Philip Stewart prestan especial atención a la discusión aquí aludida en su publicación *Du Genre libertin au XVIIIème siècle*. No es fortuito que hayan elegido abrir este estudio con una cita de *Ah Quel conte!* de Crébillon: “Je voudrais bien savoir de quel genre est un `certain genre’” (Crébillon, *Ah Quel Conte!* 9). Como veremos a lo largo de esta exploración, Crébillon fue un pionero que estableció parámetros sólidos en materia narrativa y estilística que habrían de ser reinterpretadas por múltiples autores. La obra de este francés considerado como el "padre de la novela libertina" da pie a un debate sobre el género libertino en la obra dirigida por Stewart y Perrin, que recopila las inquietudes de una serie de investigadores en torno al tema, bajo el marco del coloquio internacional intitulado “*La Littérature libertine au XVIII ème siècle: existe-t-il un genre libertin?*”, llevado a cabo en la Universidad de Grenoble en el 2002.

Quizá uno de los aspectos que saltan más a la vista dentro de esta discusión que se hilvana en torno al género libertino, es el hecho de que este agrupamiento surge desde la crítica del siglo XX. La novela libertina, si es que podemos hablar de un género novelístico como tal, engloba una serie de subgéneros que van desde las memorias, los textos epistolares, los llamados cuentos galantes y así podría continuar la enumeración. Jean François Perrin menciona acerca del corpus de textos estudiados en el marco del coloquio ya mencionado en la Universidad de Grenoble que:

Certaines interventions en interrogèrent la diversité, voir l’hétérogénéité au plan typologique: conte, roman-liste, roman de formation, carrière de la prostituée, etc. ; à celui des genres apparentés: mémoires, théâtre, littérature épistolaire, etc.; ainsi qu’à celui de l’intertextualité, notamment par rapport au dialogue pédagogique et/ou philosophique (Perrin 9).

Como ya lo hemos mencionado, la palabra “libertinaje” presupone una complejidad amplia que va más allá de un sólo vocablo francés circunscrito al Siglo de las Luces. Nótese sin

embargo que al momento de evocar “obras libertinas” se piense por lo general en una producción francesa dentro del siglo XVIII. Como ya hemos mencionado, el concepto en sí mismo parece tener un corazón galo. Una posible línea de pensamiento que ilumina este fenómeno la encontramos en los autores considerados como autores de la novela libertina. En este grupo de escritores están tanto Crébillon como Laclos y en última instancia Sade. El corpus de textos que constituyen este género es un constructo elaborado por la crítica literaria del siglo XX como bien lo menciona Perrin, sin dejar de lado el carácter francés poniendo a Crébillon en el centro de lo que hoy entendemos por *Libertinage*:

Mais si la notion de roman libertin *stricto sensu*, est une invention de la critique du XX ème siècle, on peut distinguer dans la réception critique du XVIIIème siècle les éléments qui lui correspondent [...] En matière de périodisation, le plus large empan remonte vers l’Antiquité [...] et pousse vers la Restauration. Mais à l’intérieur de ce cadre très vaste, les cadres temporels varient: *Les Ragonamenti* de l’Arétin sont très souvent donnés comme acte de naissance du récit libertin; mais Crébillon, celui des *Égarements*, celui du *Sylphe*, celui du *Sopha* revient souvent comme initiateur/créateur d’un genre nouveau consacré à l’amour (Perrin 10).

Lejos de elaborar un estudio exhaustivo sobre los múltiples subgéneros que puede encontrar el conjunto de textos libertinos, nos abocaremos simplemente a establecer líneas que nos permitan situar de manera clara el lugar en el que Crébillon escribe, y de forma breve la influencia y las rupturas que existen en textos posteriores con respecto a la obra de dicho autor.

Podríamos trazar tres momentos dentro de la producción libertina. La que nos interesa sobre todo es la primera, aquella donde Crébillon comienza a tejer referentes, los cuales estudiaremos de manera más detallada en la siguiente parte del presente capítulo, la segunda con Laclos y *Les Liaisons dangereuses* y la tercera con la producción del marqués de Sade.

Nuestra primera etapa abre con Crébillon hijo. Es importante precisar cuáles fueron los lineamientos que caracterizan al estilo de Crébillon. A juicio de la crítica contemporánea se pueden hablar en términos de “*crébillonage*” para aludir a este conjunto de elementos temáticos y estilísticos. La obra que exploramos en el presente estudio resulta particularmente interesante para resumir el estilo y las inquietudes de Crébillon. *Le Sopha* reúne una tradición libertina que se da a la tarea de demostrar el poder erótico del texto “gazé”:

*Le Sopha* de Crébillon est un “classique” de la littérature libertine [...] ce roman-conte constitue une véritable anthologie critique du genre, puisqu’on peut y trouver à la fois l’abrégé d’une tradition [...] mais aussi une quasi modélisation de six formes génériques caractéristiques du corpus: le conte oriental, le récit de métamorphose, la carrière de la prostituée, le récit des plaisirs, la carrière du séducteur et la satire sociale (Perrin 14).

De igual manera, el argumento que habrá de ser retomado por múltiples autores, incluido Choderlos de Laclos, se había establecido ya en *Les Égarements du cœur et de l’esprit* de Crébillon. Un joven aristócrata se va abriendo paso en el mundo, a través de las enseñanzas de un código libertino en donde el amor no es necesariamente uno de los ideales perseguidos. La seducción aparece como uno de los motores de la novela libertina de Crébillon. De esta forma en *Les Égarements*, el joven Meilcour va construyendo su camino gracias a las enseñanzas de Versac y de Mme. De Lursay. Siempre bajo el manto del placer y del mundo de la aristocracia, los personajes de Crébillon van estableciendo relaciones de poder y de manipulación, por no decir de engaño, los unos contra los otros. Meilcour entrará al mundo para el que fue formado, no sin antes tomar las enseñanzas de la mejor amiga de su madre, Mme. De Lursay y de un libertino experimentado, Versac. Argumento que sin duda alguna podemos reencontrar en el complejo mundo de Laclos en donde un par

de jóvenes se ven envueltos en las manipulaciones de la marquesa de Merteuil y el vizconde de Valmont. Al analizar el desarrollo de la producción de los dos autores salta a la vista que comparten múltiples rasgos en común, ya hemos mencionado el mundo aristocrático en el que se desenvuelven las tramas, y los tópicos que se evocan. Tendríamos pues que añadir que el papel de la mujer para ambos es un tema central dentro de los textos. Las mujeres son quienes llevan las riendas de la sociedad libertina y en quienes se deposita el conocimiento y la aprobación de los miembros de la misma. En *Les Liaisons Dangereuses* es notable que Mme. de Merteuil encarna a la villana y a la reivindicadora del género femenino al mismo tiempo. Ella es quien manipula el juego en el que poco a poco los personajes de la novela irán cayendo. La contraparte representada por Mme. de Tourvel y Mme de Rosemonde sigue estando encarnada en el aura del personaje femenino:

La place et l'importance des femmes dans *Les Liaisons Dangereuses* souligne à l'évidence, une intention qui prépare le Discours de 1783 et les traités de femmes et de leur éducation: cinq rôles de premier plan contre deux pour les hommes. (Versini 127).

Es muy interesante retomar en este sentido el final de *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, pues es justamente ahí, con un final abierto, en donde concluye esta obra de Crébillon. Meilcour, después de debatirse entre las enseñanzas de Mme. de Lursay y su amor por la joven Hortense de Théville, acabará por caer bajo los encantos de la seducción libertina representados por la amiga de su madre, dejando de lado el amor sincero encarnado por Hortense. La iniciación sexual de Meilcour por parte de Mme. de Lursay marca la entrada al mundo libertino y a la puesta en práctica de las enseñanzas que ella misma pudo proveerle. No existe un juicio de valor a las costumbres libertinas que se plantean a lo largo del texto. Ninguno de los personajes es castigado. Incluso podríamos plantear cierto triunfo de los libertinos, pues el orden preestablecido no cambia. Si bien

Hortense de Théville aparece como una contraparte al universo mundano representado por Versac y Mme. de Lursay no existe una batalla real en donde alguno de los campos sufra pérdidas. Podríamos decir que estos personajes no se oponen como en el caso de Laclos, no asistimos a una batalla sino a un reflejo de una sociedad con códigos específicos, códigos que, si se siguen, llevan a una vida placentera y sin mayores peligros. No hay muertes, no hay sufrimiento más allá de una ilusión frustrada en el caso de Meilcour, no tenemos rupturas en la escala de valores, ni en el sistema moral que se maneja:

Le jour commençait à paraître [...] Grâce aux bienséances que Madame de Lursay observait sévèrement, elle me renvoya enfin, et je la quittai, en lui promettant, malgré mes remords, de la voir le lendemain de bonheur, très déterminé, de plus, à lui tenir parole (Crébillon, *Les Égaréments du Cœur et de l'Esprit* 248).

Aunque varias de las obras de Crébillon proponen un castigo a las “malas costumbres” como es el caso de *Le Sopha* en donde el alma de Amanzéi es encerrada en un mueble por su mal comportamiento en vidas pasadas, es necesario notar que no hay un castigo categórico por parte de la voz narrativa. Entendemos castigo categórico en este contexto como un tormento o un estado en donde el personaje es la víctima de un sufrimiento notorio. En *Le Sopha*, Amanzéi parece disfrutar el viaje para liberar su alma, moviéndose de *sopha* en *sopha*, el alma de este cortesano goza con las escenas que se muestran ante él. Brahma resulta ser una deidad que inflige un castigo, pero en donde el castigo da cabida al placer, y de cierta forma a la felicidad a través de la seducción y del goce. El camino que habrá de recorrer Amanzéi nos llevará por una serie de relatos en los que el personaje se deleita en más de una ocasión: “J’attendais avec impatience, ce que deviendrait la situation entre deux personnes si sages, s’étaient si imprudemment engagées” (Crébillon, *Le Sopha* 102).

La novela epistolar de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, surge así como una ruptura con la tradición establecida por Crébillon y que varios autores como Vivant Denon continuaron. Dicha coyuntura abre la segunda etapa del libertinaje. Laclos retoma múltiples elementos de la obra de Crébillon y de la tradición que éste comenzó a establecer. El gran punto de separación entre uno y otro es el final de las novelas y la condena categórica que Laclos inflige sobre los personajes libertinos. Tanto la marquesa de Merteuil como el vizconde de Valmont son fuertemente castigados por la conducta libertina que habían sostenido durante años. Ella con la muerte social y la fealdad que se impone sobre su rostro a causa de la viruela, y él con la muerte física y el sufrimiento amoroso. Laclos va más allá del castigo a los emblemas del libertinaje encarnados en estos dos aristócratas, todo su entorno se quiebra y sigue la misma suerte punitiva, Cécile de Volanges es encerrada en un convento que en términos espaciales representa el aislamiento y de nueva cuenta una muerte social, Mme de Tourvel muere a manos del amor libertino, y tanto la madre de Cécile como Mme. de Rosemonde se limitan a ver horrorizadas el terrible desenlace y a lamentarse de no haber actuado con mayor sabiduría en días pasados. La carta que cierra el texto del militar expresa el profundo dolor de Mme. De Volanges sobre los acontecimientos, dejando claro que el camino para la felicidad y la paz no es de ninguna manera el camino de la filosofía libertina:

Quelle fatalité s'est donc répandue donc autour de moi depuis quelque temps, et m'a frappée dans les objets les plus chers! Ma fille et mon amie! Qui pourrait ne pas frémir en songeant aux malheurs que peut causer une seule liaison dangereuse? Et quelles peines ne s'éviteraient-on point en y réfléchissant davantage! Quelle femme ne fuirait pas au premier propos d'un séducteur? Quelle mère pourrait, sans trembler, voir une autre personne qu'elle parle à sa fille? (Laclos 456).

Estratega y militar por formación, Laclos despliega todo un aparato bélico en la narración para dar cuenta de los peligros del mundo libertino que retrata, y de los castigos que pueden desprenderse del mismo.

Michel Delon plantea de manera clara la segunda ruptura con la tradición crebilloniana. Se trata por supuesto del marqués de Sade. No podemos negar que el Marqués se instaure dentro de una tradición que reivindica el placer y el goce, al igual que lo habían hecho sus antecesores. Sin embargo, el sistema ético que se plantea dentro de la obra de Sade revoluciona de manera drástica las concepciones que tenemos sobre el corpus de textos llamados libertinos. En la obra de Sade ya no se deja absolutamente nada a la imaginación, los textos no son sugerentes sino todo lo contrario, se explicita y se detalla absolutamente todo lo que la tradición libertina había evitado. Esto constituye la última etapa del libertinaje. Mientras Crébillon hace de un cortesano un mueble, es decir un objeto, Laclos convierte a las personas en muebles, gracias a los cuales los libertinos van a desarrollar sus juegos. Sade convierte a los personajes en objetos, pero esta vez los objetos son desprovistos de humanidad, en muchas ocasiones aparecen como fetiches, sujetos al placer de otro personaje, sin que exista ningún escrúpulo causado por el sufrimiento. Como una pequeña muestra cito un extracto de la tercera parte de las *120 Journées de Sodome*: “Sa mère vend le pucelage du petit frère de Martaine à un autre homme qui n’encule que des garçons, et qui les veut à sept ans juste” (Sade 275). Podemos constatar que el Marqués utiliza toda una serie de términos que no connotan, sino que denotan la acción sexual. La alusión a la pederastia es un elemento violento que se contrapone de manera clara a toda la tradición libertina establecida por Crébillon y por Laclos. Por último, el infante es representado como un objeto de compraventa, la idea resulta aún más perturbadora cuando conocemos la edad del niño, y que fue su propia madre la que lo vendió aun sabiendo la

suerte a la que lo estaba condenando. De esta forma el personaje se convierte en un simple objeto subordinado al placer del comprador. Es claro que el libertinaje de Sade no corresponde a la misma estética que se había desarrollado a principios del siglo. Basta revisar casi cualquiera de las obras del Marqués para apreciar las diferencias entre el corpus creado por este aristócrata y la producción libertina de Crébillon y de Laclos. *Juliette*, *Justine*, *La Philosophie dans le boudoir* o *Les 120 Journées de Sodome* dan muestra de un despliegue de características que establecen un código muy específico que difiere de la novela libertina en la que se circunscriben *Le Sopha* y *Les Égaréments du cœur et de l'esprit*.

Así, podemos elucidar de manera breve las tres etapas del libertinaje que construyen desde nuestro punto de vista los tres grandes ejes de los libertinajes del siglo XVIII. Faltaría esclarecer de manera más puntual la importancia de Crébillon dentro de este corpus.

### I.3. Los libertinajes literarios de Crébillon

Claude-Prosper Jolyot de Crébillon sentó las bases de un tipo de narrativa que tendría como eje la seducción y que inspiraría a autores posteriores en el Siglo de las Luces. Como ya se ha mencionado, la importancia de estos escritores se refleja aún hoy en día en la creación literaria contemporánea. En la entrevista realizada por Michel Delon a Jean Baptiste Del Amo con motivo de su obra *Une Éducation libertine*, este último menciona que :

Ce premier roman était pour moi un moyen d'utiliser une éducation littéraire classique, relativement tardive, pour mettre en mots un imaginaire, des obsessions. J'étais nourri par les auteurs du roman libertin, Sade, Laclos, Diderot, Crébillon, Rétif de la Bretonne... j'avais conçu, de ces lectures, une forme de nostalgie romanesque et fantasmée (Del Amo 68).

Si bien lo que ahora nombramos *libertinage* está constituido por una amalgama compleja de textos y autores, es poco sensato dejar de reconocer la importancia y la influencia de Crébillon en el imaginario francés del siglo XVIII, y como atestiguan autores como Del Amo, su vigencia en la tradición literaria francesa. Las formas y el abordaje de los temas libertinos pueden presentarse de diversas maneras, vale la pena desentrañarlos tanto para la crítica como para el público lector. Retomando de nueva cuenta las palabras del autor de *Une Éducation libertine* :

Le corps (et le désir), dernier bastion de l'intime et de la liberté, est sommé de se conformer à des normes esthétiques et morales édictées soit par les conservatismes, soit par les canons d'une beauté aseptisée. C'est ici que le recours à la subversion et la contestation de l'ordre de l'établi me semblent, en réaction, nécessaires (Del Amo 69).

Nos descubrimos herederos de esta tradición que reivindica el poder y la incidencia del cuerpo dentro de la creación literaria, de la sexualidad y del derecho al placer. Quizá de ahí la fama de Crébillon en la actualidad, esta prefiguración de mecanismos de placer se revela imprescindible en un contexto donde se supone hemos alcanzado un gran número de libertades, pero donde se nos sigue negando en múltiples formas el derecho al placer. La imagen del siglo XVIII y sobre todo del siglo XVIII francés continúa siendo aquella dominada por el pensamiento filosófico de las Luces. Castigado por la censura de finales de su siglo y por el recato de todo el siglo que le sobrevendría, nuestro autor es acusado de inmoralidad, "d'avoir peint les mœurs d'une époque et d'un société révolues, d'avoir fait l'apologie du libertinage" (Dornier 5). Crébillon resurge desde el siglo XX como uno de los fundadores del movimiento libertino, definido por Michel Delon como, "une floraison de l'imaginaire érotique, en continuité et parfois en contradiction avec l'affirmation de la pensée des Lumières" (Delon, *Libertinages* 4).

Florence Lotterie establece que "le libertin se met toujours en scène dans la manœuvre consentie d'un *récit de séduction* qui a ses codes, ses règles, ses lois, nécessairement suivies par des protagonistes plus ou moins conscients de leur rôle" (Lotterie 145).<sup>3</sup> La obra de Crébillon aunque no fue particularmente prolífica nos ofrece por lo menos una decena de textos bajo los cuales podemos rastrear una estética y un establecimiento de los códigos del relato de seducción mencionado por Lotterie. El libertinaje como todo sistema social, y en este caso literario, conlleva una estricta configuración de lineamientos. Esto supone naturalmente la contribución de cierta tradición y una reinterpretación llevada a cabo por varios autores en diversos momentos. Laclos, Denon, Sade, e incluso Del Amo siglos después, se instauran de una u otra forma en la reinterpretación de este "arquetipo narrativo" del libertinaje mundano propuesto por Lotterie.

La producción literaria de Crébillon refleja una búsqueda formal al interior de la construcción de sus textos. Cada una de sus obras ofrece una experiencia seductora de lectura que demuestra el gran interés del autor por buscar y explorar nuevos formatos narrativos. Vale la pena adentrarse brevemente en el conjunto de la obra de Crébillon para tratar de trazar los ejes principales del libertinaje propio de este autor y, de ser posible, de establecer los diferentes momentos del libertinaje de costumbres del cual habría de sentar las bases para que posteriormente otros autores pudieran reinterpretarlo. Entender el libertinaje de Crébillon en su totalidad y en sus partes nos permitirá reconocer el sustrato

---

<sup>3</sup> Para un panorama más amplio sobre el género libertino véase "D'une loi du genre: les récits de séduction ou le libertinage mondain comme archétype narratif", de Florence Lotterie en *Du genre libertin au XVIII siècle*.

formal y estilístico que se condensa en *Le Sopha* pero que sin duda alguna sigue siendo explorado en las obras posteriores a este "cuento moral".

Carole Dornier en su introducción a *Les Mémoires d'un désenchanté*, coincide con Michel Delon poniendo a Crébillon en el centro de la creación literaria libertina del siglo XVIII, situándolo en una zona limítrofe que comparte con el mundo de las Luces pero que se opone a las ideas que se gestaban en estos círculos filosóficos:

Romancier à succès avant 1750, l'auteur du *Sopha* continue après cette date, à contre-courant du mouvement philosophique et de la nouvelle esthétique romanesque inspirée de Richardson, à représenter l'univers clos du libertinage aristocratique et à exprimer une `métaphysique du sentiment´ opposé à la morale des `belles âmes´ (Dornier 5).

Y digo limítrofe porque, a pesar de su aparente desprendimiento de la corriente filosófica de la época y de establecer una estética centrada en la aristocracia, no podemos negar el gran contenido ético que conlleva la reivindicación del derecho al placer, la puesta en valor de la figura de la mujer y en ocasiones severas críticas a la hipocresía de la aristocracia, temas y guiños que le valdrán la simpatía de personajes como Voltaire y que suscitarán intercambios de ideas con otros tantos escritores como Diderot<sup>4</sup>.

La creación de Crébillon, y los arquetipos que se desprenden de ella, se encuentran entre una tradición teatral heredada de su padre dramaturgo, una influencia por la época impregnada de deseos de libertad y un universo aristócrata entregado al placer y a la seducción en su más amplio sentido. Dornier propone que la formación literaria de Crébillon habría comenzado en el mundo teatral al que pertenecía su padre, tanto como asistente a las representaciones, como escritor de versos para las representaciones. Dornier

---

<sup>4</sup> Para un acercamiento biográfico al autor véase la introducción de Carole Dornier a *Les Mémoires d'un désenchanté* donde se rastrea el papel de Crébillon en el mundo intelectual francés del siglo XVIII, así como la elaboración y el contexto de publicación de su obra.

imagina al joven Claude Prosper paseando por los pasillos y los palcos que habrán de marcarlo a él y al arquetipo retomado por toda una generación de escritores. Así pues nuestro joven autor, "hante d'abord les coulisses des théâtre et aurait écrit ses premiers vers pour les parades de Théâtre Italien" (Dornier 6). El elemento teatral se ve plasmado a lo largo de la obra narrativa del autor. La polifonía y la multiplicidad de focalizaciones dan muestra de ello. Este aspecto llevaría a un estudio mucho más minucioso pues la dimensión teatral se refleja de igual forma en los desplazamientos de los personajes en espacios que parecerían contruidos para una pieza teatral, y en los juegos de máscaras y espejismos que retoman la opacidad de un mundo del "*paraître*" que actúa en todo momento.

Justamente la obra de Crébillon se inaugura en 1730 de manera formal con un texto que se encuentra entre la forma teatral y la forma narrativa, un "*conte dialogué*". Obra "bisagra" que le permite al autor abrir y cerrar su obra a dos géneros, *Le Sylphe* explota por un lado las virtudes del mundo del teatro y por otro la narrativa con la forma cuentística. La seducción, tema que hechiza la producción de Crébillon se cristaliza en la forma de un silfo que se manifiesta sonoramente ante una condesa. Atraída por las palabras de esta presencia mágica la dama sucumbe al final del relato al discurso del libertino sin rostro. La presencia invisible será retomada en otro cuento centrado en el imaginario oriental de *Las mil y una noches*, *Le Sopha*, obra que motiva el presente estudio, aparece en 1742 y se instaura dentro de este "libertinaje orientalizante" creado por Crébillon. Esta vez la voz narrativa se le otorga de manera central a la presencia invisible. El alma de Amanzéi castigada por Brahma es encerrada dentro de un mueble. El libertino en este caso se limita a narrar sus experiencias visuales sin posibilidad de interferir en las acciones de los que habitan el espacio diegético. Parecería a ratos que el narrador es un heredero del teatro, un asistente a

una puesta en escena sin incidencia dentro de la historia. El tema de la seducción dentro de un relato situado en el Oriente musulmán será retomado en *Ah Quel Conte!* que aparece en 1754. Así como en *Le Sopha*, en este cuento "*politique et astronomique*", un sultán, una sultana y un visir constituyen parte del primer destinatario de la historia, nosotros asistimos como lectores extradiegéticos a la narración en segundo plano.

La última obra que propongo incluir en esta categoría del libertinaje orientalizante es el primer gran éxito de nuestro autor. *Tanzai et Néadarné*, también conocida como *L'Écumoire*, de 1734, retoma una vez más la fuente oriental para tejer la intriga libertina. De nueva cuenta las presencias mágicas y enmascaradas se manifiestan. Una maldición compartida por una pareja de enamorados nos recuerda el castigo de Amanzéi impuesto por Brahma, sólo que esta vez la maldición es más bien física. El príncipe Tanzai tendrá la desgracia de ver su pene convertido en un *écumoire* o espumadera de cocina<sup>5</sup>. Este texto causará el encarcelamiento de Crébillon en la prisión de Vincennes, muchos otros autores libertinos habrán de correr con la misma suerte por la publicación de sus obras, el caso más notorio tal vez sea el del marqués de Sade. *Tanzai et Néadarné* resulta ser quizá la obra más polémica de la producción de Crébillon pues existe una condensación de temas contrarios a la moral de la época, tanto en la forma de la intriga como en el sustrato del texto, "il accumule thèmes et situations scabreux: impuissance , lubricité féminine, justification de l'infidélité" (Dornier 7).

El segundo entramado libertino que el autor construye a lo largo de su carrera está hecho a base de intercambios por cartas. Esta suerte de "libertinaje epistolar" será el pilar de la estructura que Laclos retoma y complejiza para darle forma a *Les Liaisons dangereuses*. Ya

---

<sup>5</sup> La espumadera es un utensilio de cocina que se emplea para purificar caldos, usualmente está constituida por un mango y una pieza cóncava con orificios para dejar pasar el líquido y retener los sólidos.

desde su segunda obra publicada en 1732, *Lettres de la Marquise de \*\*\* au Comte de R\*\*\**, Crébillon apuesta por el género epistolar para darle voz a sus personajes y le da a la carta un estatus central en la dinámica de la seducción. La batalla amorosa por medio de la palabra, y en este caso de la palabra escrita, retoma un esquema que Laclos rearticula en la relación de Tourvel y Valmont. Desde el momento en el que la persona seducida acepta emprender un diálogo con el libertino, aunque se resista, empieza a perder su autonomía y comienza a sucumbir a los encantos de la sensualidad y del engaño, "la règle qui veut qu'une femme qui accepte de lire des lettres d'amour et d'y répondre est déjà vaincue" (Dornier 7). Años más tarde, en 1768, ya en la última parte de su producción, Crébillon publica *Lettres de la Duchesse de \*\*\* au Duc de \*\*\**. El esquema epistolar se retoma y ya desde el título podemos observar la tónica de la narración. El poder femenino se hace presente y aunque es ella el objeto de la seducción, también es la figura de la dama la que manipula a su interlocutor. *Les Lettres Athéniennes* se circunscriben de igual manera dentro de este libertinaje epistolar. Obra inacabada que toma lugar en el Atenas del siglo V antes de Cristo, este texto cierra con la producción de Crébillon hacia 1771. Es interesante notar que, al final de su vida, Crébillon reivindica el género epistolar como garante del poder dialógico-amoroso sin dejar de lado la dimensión política que de estas relaciones se desprende, no por nada es justamente en la ciudad emblema de la filosofía y de la política donde toma lugar su última obra.

El tercer esquema que proponemos es un libertinaje constituido a base de diálogos. Este "libertinaje dialógico" centra la fuerza de la intriga en un intercambio oral dentro de la diegésis. Así pues, el camino de aprendizaje del joven Meilcour en *Les Égaréments du cœur et de l'esprit* se teje gracias a las conversaciones con Mme. de Lursay y con el libertino experimentado Versac. La publicación de *Les Égaréments* se dio en dos etapas

pues obedece a su carácter de *roman par tranches* y a las normas de publicación impuestas por el gobierno francés entre la primera y la segunda parte de la obra, la primera con lugar en Francia en 1736 y la segunda y la tercera partes dos años después desde Holanda. La intriga de este texto se ve nutrida y complejizada en la novela epistolar de Laclos, donde una vez más una mujer de gran inteligencia y belleza mueve los hilos de la seducción, un libertino experimentado entra al juego y dos jóvenes aristócratas comienzan a conocer una sociedad libertina con reglas y códigos estrictamente establecidos<sup>6</sup>. Las otras tres obras de nuestro autor *Les Heureux Orphelins* de 1754, *La Nuit et le Moment* dada a conocer en 1755 y *Le Hasard du coin du feu* publicada en 1763, retoman en diferentes vertientes una experimentación formal desde la enunciación dialógica de los personajes. Las focalizaciones son multiplicadas haciendo de la empresa de la seducción, una tarea con múltiples aristas. *Les Heureux Orphelins* quizá se destaque de entre las tres como un ejercicio de reinterpretación valioso de ser mencionado. Esta obra se inspira en el texto de Eliza Haywood, *The Fortunate Foundlings* y ofrece tres perspectivas de la figura del seductor libertino, siendo una de las más importantes Lord Chester. Parece ser que Crébillon ya contestaba una de las grandes preguntas de la crítica literaria sobre el siglo XVIII, el libertinaje parecería no ser sólo un fenómeno francés, sino una cierta pulsión seductora inherente al alma humana susceptible de gestarse en múltiples contextos espaciales. *La Nuit et le moment* y *Le Hasard du coin du feu* fijan la empresa de seducción gracias a diálogos que ocultan y desenmascaran las intenciones perversas de los libertinos, ambas en contextos espaciales privados y entre personajes pertenecientes a la aristocracia.

---

<sup>6</sup> La estrecha relación entre *Les Liaisons Dangereuses* y *Les Égaréments du cœur et de l'esprit* se ha analizado en un trabajo previo al presente estudio. Véase, Gómez, José Luis. *Las Caricias del Libertinaje. Un acercamiento a la seducción en la novela libertina*.

El talante narrativo de Crébillon se teje dentro de estos tres ejes. La separación que se propone en el presente estudio es solamente una propuesta de lectura que lejos de querer fragmentar la producción de Crébillon busca establecer lazos entre todas las obras y dar cuenta de la importancia de la producción libertina de Crébillon, tanto para el movimiento de la narrativa libertina del siglo XVIII, como para la historia literaria francesa. Esta serie de recursos se entremezcla en todas las obras y si bien algunas toman lugar dentro de espacios imaginarios orientales, también apelan a una serie de figuras mágicas para construir sus intrigas, no se pueden cortar de la tradición de la diámnica libertina. El género epistolar a su manera también retoma presencias invisibles y se instaura dentro del diálogo. Esta producción se sostiene como un modelo libertino que le valdrá a Crébillon el título de "padre del libertinaje". La seducción por la palabra se encuentra en el centro de cada uno de estos textos, ya sea en el Oriente heredero de *Las mil y una noches* o en el de la Atenas del siglo V a.c., las figuras libertinas entretejen juegos teatrales de máscaras que seducen tanto a la presa del libertino, como al lector del siglo XVIII y al lector contemporáneo. De entre ellas *Le Sopha* parece ser una de las más destacadas pues en este microuniverso se teje quizá un retrato del movimiento libertino en su singularidad francesa, y en su dimensión filosófica de la libertad del cuerpo y del espíritu. Una de las herramientas que tal vez nos permita demostrarlo es el análisis de la obra bajo una lectura alegórica.

#### I.4. La alegoría del amor libertino dentro de *Le Sopha*

Después de la metáfora, quizá sea la alegoría la figura retórica que tiene una de las historias más ricas dentro de la tradición literaria occidental. A ojos de muchos, dicho procedimiento se ha dejado de utilizar. La crítica contemporánea nos demuestra que tal vez estemos equivocados, que la alegoría es mucho más compleja de lo que podría parecer a primera

vista, tal vez somos los lectores modernos los que hemos dejado de poder leer las alegorías. Bajo las plumas de Angus Fletcher, Jeremy Lawrence y Clive Staples Lewis asistimos a exploraciones que apelan al gran valor que tiene esta herramienta dentro de la labor literaria.

El presente apartado toma como punto de partida la definición que nos ofrece Fletcher en su texto *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Entenderemos pues por alegoría o mejor dicho a la escritura alegórica como, “el empleo de un conjunto de agentes e imágenes con acciones y acompañamientos correspondientes, para transmitir de ese modo, aunque bajo un disfraz, ya sean cualidades morales, o conceptualizaciones” (Fletcher 27).

Jeremy Lawrence estudia la evolución de esta figura en su texto *Las 7 edades de la alegoría*. Por su parte Fletcher nos dice que, “hubo un tiempo en que todos pensábamos que la alegoría alcanzó su plenitud en la época gótica del *Roman de la Rose*” (Fletcher 17). Resulta interesante mencionar que Lawrence no incluye al siglo XVIII dentro de la clasificación de su texto, antes mencionado. Descubrimos, gracias al análisis de Angus Fletcher, que la alegoría abarca campos de acción muy variados. Los elementos que nos ofrece su análisis nos aportan dimensiones alegóricas, componentes alegóricos, así como lecturas alegóricas de ciertas obras literarias, incorporando aspectos como la magia, los componentes daimónicos y el carácter psicológico.

Nos damos a la tarea de proponer una lectura alegórica de *Le Sopha*. Este recorrido nos permitirá analizar la evolución de los rasgos más característicos de la alegoría en el movimiento en el que se inserta *Le Sopha*, el llamado *libertinage de mœurs*.

Retomando la tradición medieval, la producción del siglo XVIII hará del amor un eje central de sus reflexiones. Éste ha sido uno de los tópicos más inteligibles para el hombre, y por lo tanto uno de los temas preferidos por la alegoría, pues una de las funciones de la

alegoría es justamente explicar aquello que resulta complejo o poco accesible para el entendimiento humano.

Texto libertino por excelencia, *Le Sopha* contiene una dimensión alegórica en donde el amor libertino se desvela al lector bajo todas sus facetas. Estudiaremos de esta forma uno de los aspectos que Angus Fletcher propone para dar cuenta de la dimensión alegórica de una obra, el elemento daimónico.

Si bien la tarea de cernir a la alegoría de manera puntual no es fácil, justamente el estudio que se entreteje alrededor de esta noción, es lo que ayudará a validar la hipótesis de considerar a *Le Sopha* como un texto alegorizado con varias dimensiones alegóricas a lo largo de la trama. Es interesante rescatar algunos rasgos de la alegoría medieval en relación con la dimensión alegórica del siglo XVIII, en este caso dentro del libertinaje. Desde los tiempos de Marie de France y Guillaume de Lorris este recurso literario fue evolucionando dentro de las tierras europeas, cambiando de máscara a ratos, pero siempre con la misma esencia, mostrar y explicar aquello que no se ve a simple vista, “el Medioevo usaba la alegoría para descubrir mundos invisibles, el Barroco prefirió emplearla para envolverlos de nuevo en las tinieblas del destino y de la trascendencia” (Lawrence 30).

Aunque es cierto que la alegoría está compuesta por una doble dimensión que da cuenta de un solo significado, tendríamos que reincorporar a este recurso literario varios elementos que parecían ya no pertenecerle. A la complejidad de significar una cosa y decir otra, se agrega un aspecto decisivo en el mecanismo alegórico: el papel del lector. Es él quien va a descifrar y quien va a completar la unidad o, mejor dicho, las unidades de sentido que componen a la alegoría, pues no hay que olvidar que entendemos este recurso como la suma de metáforas que nos llevan a la comprensión de un conjunto de ideas que a su vez componen un todo, “la *allegoria* tiene, obviamente, dos o más niveles de significativos y su

aprehensión requiere, al menos, dos actitudes mentales” (Fletcher 27). Así, el lector se filtra dentro de la alegoría como aquel elemento externo que pondrá a funcionar al mecanismo alegórico. Una vez más recurrimos al análisis que emprende Lawrence quien nos dice que, “la exégesis alegorizante [...] no surge del interior del texto sino de la voluntad externa de recuperar una autoridad cuyo sentido literal se ha erosionado con el tiempo” (Lawrence 19). Así es como esta “voluntad externa” toma forma a medida que la curiosidad del lector se va adentrando en los conceptos que encierra el texto, a ratos para explicarlos de manera más sencilla, y quizá en otros tantos, dejando que el lector relacione los elementos que se le presentan, como sería en caso de las obras barrocas.

Emblema por excelencia de la lucha social, el siglo XVIII en Francia se presenta como una cuna de reflexiones políticas y sociales. La alegoría aparece pues en escena ya que, como menciona Fletcher, “está al servicio de importantes necesidades sociales y espirituales” (Fletcher 31). Nadie podría dudar del interés de la producción literaria del siglo XVIII por instruir e “iluminar” al pensamiento de los individuos. ¿Qué mejor recurso que la alegoría para hacer pasar los mensajes a través de la literatura? y ¿qué mejor que hacer pasar un mensaje por el suave filtro de la seducción? Siguiendo la primicia que plantea Lawrence sobre la alegoría, “su estructura no busca la *clôture* narrativa, sino una aporía que excluye la posibilidad de una lectura simple” (Lawrence 24). ¿Por qué no plantear una lectura alegórica de un cuento que busca transmitir las diferentes caras del amor libertino mediante las aventuras de un alma atrapada en un *sopha*? Estas reflexiones toman forma y se apoyan en análisis que plantean críticos como Lawrence o Fletcher, a saber: *Las siete edades de la alegoría* y *Alegoría. Teoría de un modo simbólico* en donde asistimos al despliegue de posibilidades de la alegoría. Veremos que este recurso retórico nos ayuda a tener una mejor comprensión de las diferentes aristas que componen al amor libertino francés del siglo

XVIII. Los ecos que se desprenden de las múltiples vidas del narrador dan cuenta de la riqueza polifónica de la figura alegórica contenida en un *sopha*. Retomo el estudio de Lawrence, “la función poética de la alegoría reside, precisamente, en los residuos o resquicios de ‘opacidad’ que se esconden en su ingeniosa polifonía” (Lawrence 24).

La historia narrada por Crébillon tiene un argumento aparentemente simple. Como la alegoría, este argumento va a encontrar en su desarrollo un gran número de recovecos, dentro de los cuales se dan a conocer aspectos importantes de la experiencia del protagonista y del amor libertino. En el Oriente heredero de *Las mil y una noches*, el protagonista Amanzéi toma la palabra para contar el relato de cómo es que su alma fue encerrada dentro del cuerpo de un *sopha* por designio de Brahma:

J’excécuterai vos ordres, répondit Amanzéi; il me reste cependant à dire à votre Majesté, que Brama permet quelquefois que nous nous souvenions de ce que nous avons été [...] c’est que je me souviens parfaitement d’avoir été Sopha [...] le premier Sopha dans lequel mon âme entra, était couleur de rose, brodé d’argent (Crébillon, *Le Sopha* 39).

El texto fragmenta la narración en dos tiempos diferentes, el primero corresponde a la narración de Amanzéi que refiere a su existencia como *sopha*, y el segundo que corresponde al tiempo de los diálogos en la corte del sultán. El texto se fragmenta a su vez en una multitud de espacios, en donde las dos principales unidades son el Oriente musulmán y el Oriente brahmánico hindú. Es así como Amanzéi relata el trayecto que tuvo que atravesar para que su alma fuera liberada. Dicha travesía es bastante particular pues se trata del recorrido por sus diferentes cuerpos-mueble, ya que tuvo que viajar por siete diferentes *sophas* hasta cumplir el requisito de liberación. Amanzéi debía habitar el mueble sobre el cual dos jóvenes amantes se entregaran el uno al otro por primera vez. Cada uno de los muebles en los que el alma de Amanzéi se posa, da cuenta de una casa en específico, y

de una historia particular que explora cada una de las facetas del amor libertino. Dichas escenas se entretajan entre las parejas que son observadas en un fenómeno de voyeurismo por demás sugerente. Ya desde aquí podemos reconocer uno de los rasgos característicos de la alegoría medieval que hacen eco en esta novela del siglo XVIII, el viaje.

Muchas preguntas pueden surgir al proponer una lectura alegórica de esta obra de Crébillon. ¿El autor pretendía explicar el amor libertino a través de una alegoría? ¿En qué parte de este argumento se encuentra la dimensión alegórica del texto? Las respuestas a estas y otras interrogantes podrían encontrarse justamente en la voluntad del texto de retratar al amor libertino a través de un recorrido metafísico. Son varios los elementos que nos permiten descubrir una dimensión alegórica en *Le Sopha*: el personaje principal emprende un viaje de liberación, el personaje principal habita un *sopha* como un *daimon* podría habitar a un ser humano, a su vez, el alma de Amanzéi es habitada por la pulsión de la lujuria lo que refuerza la idea de una posesión daimónica. Otro elemento alegórico aparece con cada una de las caras del amor libertino, en total siete, las cuales aparecen en una suerte de procesión medieval. Finalmente el elemento mágico refuerza la dinámica alegórica dentro del texto.

Comencemos por establecer cómo Amanzéi se desvanece en el relato para pasar de ser un “personaje” a ser una suerte de “idea viviente”. Retomamos estos términos del estudio de Fletcher, quien indica que:

Las abstracciones personificadas, posiblemente sean los agentes alegóricos más obvios, ya aparezcan como virtudes y vicios en una *psicomaquia*, como ideales caballerescos en un relato medieval o como mediación mágica en la época romántica. Procedan de donde procedan las ideas abstractas, estos agentes dan vida, en cierto modo, a concepciones intelectuales; puede que no lleguen a crear una personalidad ante nuestros ojos, pero crean una sensación de personalidad. Este proceso personificador tiene una forma inversa en la cual el poeta trata a la gente

real de manera formular, de tal modo que se convierten en Ideas vivientes (Fletcher 35).

El grado de interacción lógica es aparentemente simple, pero deja entrever una dimensión alegórica dentro de la novela, pues el personaje de Amanzéi poco a poco va a encarnar al amor libertino. Parecería que es justamente una abstracción la que nos guía por las diferentes escenas, y no un personaje. Podemos escuchar los deseos y las reflexiones de un “ente” sin cuerpo definido, este “ente” no definido sería el amor libertino que habla a través de las palabras del alma de Amanzéi.

Retomemos el planteamiento del texto para aclarar de manera más precisa este proceso. Al comienzo del cuento, Amanzéi se encuentra en su forma humana a punto de emprender el viaje narrativo que dará cuenta de su recorrido a través de varios muebles. Sin embargo, él mismo se comienza a desprender de su personalidad, cuando nos informa que es fortuito que se encuentre en el cuerpo de un cortesano llamado Amanzéi en la corte de Schah-Baham, pues antes de ser Amanzéi, su alma estuvo contenida en diferentes cuerpos, algunas veces fue hombre y algunas otras mujer:

Je me souviens qu’au sortir du corps d’une femme, mon Ame entra dans celui d’un jeune homme. Comme il était minaudier, coquet, tracassier, médisant, grand connaisseur en bagatelle, uniquement occupé de ses habits, de sa toilette, et de mille autres petits riens, à peine s’aperçut-elle qu’elle eut changé de demeure” (Crébillon, *Le Sopha* 40).

Este procedimiento al cual acude Crébillon separa a la voz narrativa de un cuerpo definido desde las primeras páginas del relato. En esta cita podemos apreciar que el yo narrativo es en realidad una presencia metafísica, una suerte de alma, *esprit* o *génie*. Las personas en las que se deposita dicho yo narrativo parecerían tener una personalidad diferente a la de esta alma. El uso de los pronombres personales en tercera persona, “il”, para referirse a las

personas en las que se posaba el alma del yo narrativo refuerza esta idea. Estas personas, resultan ser solamente cuerpos provistos de una personalidad diferente a la suya. En este caso los dos cuerpos ocupados por el yo narrativo se muestran vanidosos y superfluos ante su entorno. El alma de la voz narrativa no encuentra diferencia entre un cuerpo y otro, a pesar de que uno es el de un hombre y el otro es el de una mujer, la razón es simple, ambos cuerpos son vanidosos en extremo. Al momento de llegar al cuerpo de un mueble asistimos a la purificación de la voz del yo narrativo. Ya no hay otras “personalidades” dentro de la misma entidad en la que vive. El mensaje del amor libertino se desprovee de un personaje, para devenir una idea que habla. En este caso, las reflexiones del amor libertino, son las que nos guían en esta travesía. Así, la transmigración<sup>7</sup> de los cuerpos ayuda de forma bastante enriquecedora al proceso de la construcción de la alegoría, pues la voz que escuchamos será la voz de una idea y no la de un cuerpo.

La configuración de la alegoría del amor libertino dentro de *Le Sopha* estaría estrechamente ligada a presencias que habitan otros cuerpos. Es aquí donde encontramos otro elemento que nos permite establecer una dimensión alegórica, la posesión daimónica. Fletcher propone que la construcción de la alegoría presupone en muchos casos una dimensión daimónica. Siendo los *daimones* “una proyección de necesidades, deseos y fobias” (Fletcher 43), se equiparan de manera bastante armónica a las actitudes de las alegorías dentro de los textos literarios. Como ya hemos mencionado antes, el amor resulta ser uno de los tópicos más socorridos por los poetas y novelistas, la razón es sencilla, es muy complejo para el hombre poder entender al amor, si es que tal tarea puede llegar a

---

<sup>7</sup> Entendemos a la transmigración como el hecho de pasar de un cuerpo a otro cuerpo. La creencia en la transmigración encuentra su origen en la doctrina religiosa del metempsícosis, la cual plantea que después de la muerte las almas pueden viajar a otros cuerpos más o menos perfectos dependiendo de la calidad de las acciones en vidas pasadas.

realizarse. La dimensión alegórica que podemos encontrar en la obra de Crébillon no es una simple alegoría del dios Amor, ni del camino del amante, es una alegoría que explica el funcionamiento del amor libertino. Uno de los rasgos principales de este peculiar tipo de amor es ganar la batalla de la seducción y obtener como premio la relación sexual. No existe amor libertino sin un fin específico: derrotar al adversario y obtener de él una relación sexual, que marque la victoria de la batalla. Cabría mencionar que uno de los rasgos más importantes del libertinaje es que suelen ser las mujeres las que vencen a los hombres, y son ellas las que obtienen la virginidad de los jóvenes libertinos, contrariamente a la tradición amorosa medieval donde eran los hombres los que cortejaban a las damas. A manera de ejemplo podemos recurrir a *Les Égaréments du cœur et de l'esprit* y a *Les Liaisons dangereuses* en donde la marquesa de Lursay y la marquesa de Merteuil obtienen favores sexuales de jóvenes inexpertos. Así es como asistimos a una suerte de *mise en abîme* en donde un mueble es habitado por un alma y esta alma es habitada por un *daimon*, el *daimon* de la lujuria. No debemos perder de vista que el fin último del yo narrativo es encontrar una pareja que se entregue a las pasiones carnales sobre el *sopha* en el que habita. Parecería entonces que la oposición entre el *daimon* de la lujuria y el *daimon* del amor anularían la hipótesis de una lectura alegórica clara. No obstante, en el caso del libertinaje, la lujuria y el amor construyen de manera conjunta las relaciones amorosas que se entretienen entre los personajes. El único pensamiento que habita a la voz narrativa es la liberación gracias al acto sexual. Es notorio que en este recorrido la voz narrativa haga reflexiones en torno al amor y a los sentimientos que se desprenden de los propietarios de las casas en donde sin saberlo son observados por un mueble.

En el pasaje siguiente la voz de Amanzéi nos cuenta cómo observaba con impaciencia el momento en el que dos personajes virtuosos se niegan el placer carnal, y cómo poco a poco

habrán de sucumbir ante el deseo del amor y a la atracción sexual que van entretejiendo, “pendant que je fondais de si douces espérances, autant sur l’idée que j’avais de la vertu d’Almaïde, et de Moclés, que sur le trouble où tous deux commençaient à se mettre[...]” (Crébillon, *Le Sopha* 97). Dicho de manera cruda, el alma de Amanzéi no deja de buscar sexo y amor. La suma de estos dos elementos nos da como resultado la mejor explicación que podemos tener del amor libertino, una batalla amorosa dentro de la cual la liberación está representada por el acto sexual. El *daimon* que habita al *sopha* es el alma de Amanzéi, a su vez el alma de este cortesano es habitada por un *daimon*, que goza y contempla con placer la batalla erotizada en la que se encuentran los cortesanos que visita.

De nueva cuenta la asociación que Fletcher establece entre el componente daimónico y la alegoría, encaja dentro de la lectura aquí propuesta. El procedimiento literario mediante el cual se muestra el habitante del *sopha* y las pulsiones que lo mueven explican perfectamente los grandes rasgos que definen al amor libertino. Fletcher explora una comparación que se cristaliza en una persona poseída por un *daimon*. Crébillon va más allá y hace de un mueble una entidad habitada por un *daimon* potenciado por el amor libertino y la búsqueda de libertad:

Si nos encontráramos un personaje alegórico por la calle diríamos que está obsesionado con una sola idea, que tiene una fijación mental absoluta o que su vida se rige según patrones de comportamiento absolutamente rígidos que nunca se permite variar. Parecería conducirse siguiendo ciertas fuerzas ocultas, privadas o, visto desde otro ángulo, parecería que no tiene control sobre su propio destino, sino que está controlado por alguna fuerza extraña, por algo ajeno al ámbito del ego (Fletcher47).

Salta a la vista que, en el caso de *Le Sopha*, el yo narrativo conoce perfectamente las fuerzas mágicas que guían su existencia, el castigo de Brahma y el deseo de liberar su alma del cuerpo de un mueble. La pulsión de buscar ver el acto sexual constituye la herramienta

para poner fin al castigo. La “fijación mental” de la que habla Fletcher se transforma en una fijación espiritual y erótica en Crébillon.

Es interesante retomar el término que usa Fletcher, las “fuerzas ocultas”, las cuales son equiparables al alma de Amanzéi, que literalmente se encuentra oculta en un *sopha*, así como el amor puede estar oculto en cualquier persona y puede liberarnos de una prisión al encontrarlo.

Más allá de confundir al lector, Crébillon despliega una serie de elementos en su novela que explicarán las caras del amor libertino. Al entrar en el cuerpo de un *sopha*, Amanzéi, o su alma, viajarán a siete diferentes casas en donde podrán observar, tanto el lector como el personaje, el desarrollo de sentimientos amorosos que explican el comportamiento de los arquetipos libertinos de la novela francesa del siglo XVIII, la falsa devota, la cortesana, los diferentes tipos de amores mundanos y el pasional amor juvenil.

Sin embargo, la dimensión alegórica de la obra de Crébillon, que proponemos en el presente estudio, se compone de varios elementos que dan cuenta de ciertas características del amor libertino. Las siete casas a donde viaja el alma del narrador deben entenderse como un todo para comprender la lectura alegórica. Un análisis fragmentario podría diluir el peso de esta secuencia de visitas, ya que, la intención del autor no era , a nuestro parecer, construir una alegoría. No obstante, la lectura del texto a la luz de los estudios como los de Fletcher y Lewis nos permiten desentrañar ejes de reflexión que darían cuenta del retrato del amor libertino.

Las escenas en los palacetes de Agra ofrecen información que podría cristalizarse en las siguientes conclusiones.

En primer lugar, el amor libertino siempre está en movimiento y en búsqueda de nuevas experiencias. Este esquema se contrapone a la institución del matrimonio, y a su carácter

estático y estable. Un aspecto que suma a esta veta, yace en el rechazo al aburrimiento. Diferentes voces manifiestan su deseo de estar perpetuamente entretenidos, el sultán por un lado, y por otro el narrador mismo. El alma de Amanzéi y, el tipo de amor que representa bajo esta lectura alegórica, busca el placer constante.

En segundo lugar, el amor libertino tiene que ser sellado por la relación sexual, de lo contrario no puede haber plenitud física ni espiritual. Sin embargo, de manera complementaria, la relación sexual plena, aquella que involucra al alma, no puede entenderse sin el amor puro. Éste es uno de los rasgos más importantes que podría arrojar la lectura alegórica de la obra. Podríamos evocar el último episodio en donde Zeinis y Phéléas se entregan por amor el uno al otro. No obstante, no podría entenderse esta dimensión alegórica del amor libertino si no se toman en cuenta los antecedentes en las demás casas como eje comparativo.

Por último, el amor libertino no existe si no se cuenta, sin el relato, no existe triunfo alguno por parte del seductor. Dicho sentimiento, se encuentra, como el alma de Amanzéi, condenado a vivir en la frontera entre lo público y lo privado.

Se trata, pues, de evocar y recurrir a una construcción compuesta por varias caras, una dimensión alegórica que hay que entender como un prisma, compuesto por varias componentes ,aunque a ratos sólo podamos ver uno de ellos. La duplicidad de la alegoría se construye gracias a lo escrito, un libertino encerrado en un mueble, y a lo sugerido, los rasgos del amor libertino en sus diferentes facetas pero siempre formando parte de un todo.

La alegoría se encuentra en esta voluntad de hacer comprensible lo ininteligible, de hacer ver lo que a simple vista no podemos ver, de explicar al amor en su faceta juguetona y erotizada, tal como lo concebían los escritores del llamado siglo de las Luces.

Hemos abordado aquí aspectos basados en el análisis que Angus Fletcher propone en torno al modo alegórico. La propuesta de una lectura alegórica de *Le Sopha* podría seguir desarrollándose bajo la óptica del viaje, del componente mágico, o del componente psicológico, aspectos que el mismo autor propone para el estudio de esta figura retórica. Nos basta con afirmar que *Le Sopha* es una obra que busca explicar las diferentes caras del amor libertino, pasando por episodios en donde se tocan temas como la carrera de la prostituta, la batalla amorosa, el amor puro y el cuento oriental. Siempre bajo el velo de la erotización del ambiente, *Le Sopha* nos demuestra que el amor puede esconderse donde menos lo esperamos, incluso podríamos estar literalmente sentados sobre él sin percatarnos de ello. Lo único que nos pide el amor, como la alegoría, es saber encontrarlo y saber leerlo.

## ***II. Los ambientes y los entornos en el cuento libertino, el caso de Crébillon y su sophia***

### II.1. La intimidad del espacio libertino

La polifonía que encierra *Le Sophia* encuentra sus raíces en el manejo del tiempo y del espacio que Crébillon teje a lo largo del relato. Sin ocuparnos en esta ocasión de la dimensión temporal del texto, intentaremos desmenuzar algunos aspectos clave de la construcción espacial dentro del cuento.

Comencemos por mencionar que el libertino habita zonas liminales entre lo público y lo privado. En su afán por hacerse de una reputación, el personaje se ve obligado a esconderse y a mostrarse. Esta doble cara le permite viajar de un mundo personal al cual invita a sus víctimas y compañeros libertinos; a otro en donde se reviste de reputación y poder a los ojos de la sociedad. La empresa de Crébillon en *Le Sophia* nos lleva a desentrañar este juego de máscaras centrándonos por un lado en la narración de Amanzéi ante la corte del sultán haciendo público el dominio de lo privado, y a explorar los espacios de la intimidad libertina uno a uno. De esta forma el cuento moral que nos presenta el autor linda ambas caras de la moneda para permitirnos entrar en una intimidad prohibida. Se cristaliza un universo a puerta cerrada al que entramos gracias a la presencia etérea del narrador, que sin abrir puertas puede traspasar muros y entrar en los lugares cerrados para la sociedad. Así pues, los diferentes apartamentos en los que habita el alma de Amanzéi dan al lector una sensación de encierro, íntimo en su esencia y desvelado gracias a los ojos de la lectura. La imagen que se materializa se forma gracias a los agentes de la diégesis y al ojo del lector.

La mirada del narrador poco a poco va traspasando los muros hasta llegar al núcleo de la seducción. El palacio aunque desprovisto de descripciones es un lugar destinado a una clase social rica que protege sus bienes del intruso. La vigilancia ausente en las descripciones se

deduce por contexto. Amanzéi salta las barreras y se da el lujo de explorar los diferentes apartamentos y habitaciones hasta llegar al lugar más íntimo del palacio, *le cabinet* o *boudoir*: "J'entrai dans un vaste Palais qui appartenait à un des plus grands Seigneurs d'Agra. J'y errai quelque temps, enfin je fixai ma demeure dans un Cabinet orné avec une extrême magnificence [...]" (Crébillon, *Le Sopha* 222).

Como se pregunta Pimentel, "hasta qué punto la descripción, responsable en primera instancia de la dimensión espacial de un texto narrativo, es también el lugar donde convergen e incluso donde se articulan los valores temáticos, ideológicos y simbólicos del relato[...]" (Pimentel, *El espacio* 11). Dicho en otras palabras, la descripción del viaje espacial de Amanzéi sugiere la entrada al espacio de la intimidad sin decirlo; lleva sutilmente de la mano al lector a traspasar las fronteras físicas y a centrar su mirada en la intimidad más profunda de los personajes observados. En varias ocasiones dicha intimidad incluso penetra dentro de la piel, logrando así acceder a las sensaciones y a los pensamientos. Pareciera ser que la personalidad etérea de Amanzéi rompe todas las barreras y llega al corazón mismo de la psicología y de las sensaciones del libertino. Una vez más la intimidad más profunda, aquella del pensar y del sentir, es transgredida:

Ses premiers regards errèrent sur Zulica d'une façon si touchante! Il referma les yeux si languissamment! Poussa de si profonds soupirs, que loin de pouvoir lui montrer autant de colère qu'elle s'en était flattée, elle commença, malgré son insensibilité naturelle, à se sentir émue, et à partager ses transports (Crébillon, *Le Sopha* 176).

Amanzéi logra observar la conmoción y los placeres de Nassès y Zulica. La tensión que nace de la descripción del ambiente en el que se desarrollan las historias de Amanzéi, y la intrusión dentro de la corporalidad de los personajes, nos permite entrar en la intimidad

libertina, todo esto gracias a la presencia del mueble. Un juego de complicidad se teje entre este deseo de privacidad y la presencia invisible del narrador.

De este modo, y de manera radical, el espacio significado rechaza todo contrato de verosimilitud y hace hincapié en su complejo valor temático: el espacio como construcción verbal artística, como configuración concreta del espacio amoroso, pero sobre todo como el elemento lúdico que articula amor y escritura (Pimentel, *El relato* 39).

Así pues no son solamente las acciones y los discursos los que provocan la fuerza del relato, sino el hecho de poder entrar en el espacio privado y crear una complicidad con el narrador logrando de este modo la transgresión de la puerta cerrada, de la intrusión al espacio íntimo. Dicha percepción lleva al lector a poner en marcha sus sentidos al verse partícipe de una escena prohibida. La sincronía que se experimenta al leer la narración de Amanzéi invita al lector a corporalizarse dentro de la escena misma y a poner su piel, su oído y su vista dentro del lugar que le es prohibido, como si fuera un mueble más de la decoración, un habitante más de la complicidad de los amantes, "los lugares de un relato, los actores que lo pueblan, y los objetos que lo amueblan, el narrador-descriptor recurre a sistemas descriptivos diversos que le permiten generar no sólo una "imagen" sino un cúmulo de efectos de sentido. A diferencia de una narración de acontecimientos" (Pimentel, *El relato* 25).

Sade años más tarde elaborará un texto en donde la intimidad se muestra en sus dos facetas más extrapoladas: el aislamiento social y la violación de las fronteras corporales. *Les 120 Journées de Sodome* logra el "cúmulo de efectos de sentido" del que habla Pimentel y se oponen drásticamente al mismo choque entre lo público y lo privado presentado por Crébillon en *Le Sopha*. Pues aunque existen violaciones a la intimidad de los personajes, el espacio diegético nunca es transgredido en la psique de los personajes, mientras que en el caso de Sade pasa exactamente lo contrario.

La imagen de la intimidad en el libertino de Crébillon es muy clara en una frase de Patrick Wald Lasowski: "Livres de sous l'oreiller [...] quel libertin ne rêve d'usurper votre place?" (Wald Lasowski 103). La metáfora del libro escondido debajo de una almohada traduce una presencia que se esconde en la más profunda intimidad de la alcoba, ahí donde el descanso y la sensualidad habitan. Se encuentra así entre el mueble y el sueño una entidad rígida pero que invita a ser descubierta en la intimidad y la suavidad de las sábanas.

Estos procesos narrativos crean poco a poco una serie de construcciones espaciales que en palabras de Pimentel llegarían a crear una mitología, pues son significados e investidos con nuevas sensaciones propias al imaginario del autor. Hablando sobre Honoré de Balzac, ella menciona que, "el narrador de *Le Père Goriot* impone su propia mitología de la ciudad al lector" (Pimentel, *El relato* 32).

Crébillon crea una suerte de mitología de espacios en donde la diégesis y el narrador viajan de un espacio a otro, siempre en el terreno de la intromisión al dominio íntimo de los personajes:

[...]dos formas de narración metafórica capaces de proyectar espacios seudodiegéticos, es decir, espacios que no son propiamente los de la ficción principal, sino que son productos únicos de una narración metafórica y que afectan al espacio diegético constituido. En el nivel de la manifestación lingüística, el apretado tejido de la metáfora hilada puede crear un espacio seudodiegético tan vívido que llegue a usurpar, en la atención del lector, el lugar de la diégesis principal (Pimentel, *El Espacio* 100).

Los espacios en la narración de Crébillon saltan de manera tan rápida y en ocasiones repentina que lo que Pimentel llama "espacios seudodiegéticos" se entremezcla con los espacios de la diégesis principal. Podríamos incluso preguntarnos en realidad si existe para *Le Sopha* una diégesis central o si más bien la Corte del sultán y las visitas en Agra son un

tipo de "diégesis bisagra" que nos permite abrir la puerta del espacio íntimo del narrador libertino, en este caso Amanzéi y de la intimidad de los seductores libertinos.

Quizá el término "bisagra" nos resulte particularmente interesante para establecer puentes entre este objeto compuesto de dos partes y que abre una puerta, pues el libro es en cierta manera una bisagra compuesta por dos pastas. Podríamos ir aun más lejos y equiparar al libro a una suerte de "multi-bisagra" pues cada vez que se abre el libro en una página diferente, éste abre una puerta a una imagen específica en movimiento dentro de la imaginación del lector:

Si bien que le phénomène qui se dessine en cette première moitié du dix-huitième siècle serait le désir manifeste d'une sorte d'absorption du roman dans l'univers féminin des cabinets et des boudoirs, le livre étant rêvé par le romancier comme le moyen de s'introduire au plus près d'une intimité féminine, en miroir d'une fiction qui se polarise elle-même autour des différents espaces de cette intimité (Martin 6).

Este libro, pues, constituye el mecanismo de entrada del ojo libertino a la intimidad del personaje. Cada lectura nos llevaría así a una sensación de ensoñación creada por la resignificación espacial de la intimidad espacial y corporal: "Mais au fond, finalement, à qui s'adressent ces récits où le foudroiement de la lecture sangle marquise sur son lit de plaisir- sinon au libertin lui-même, que les bonnes fortunes du livre laissent immensément rêveur" (Wald Lasowski 105).

La elección del mueble en el que Crébillon encierra a su narrador no es fortuita. Dicha pieza de mobiliario permitirá al narrador entrar hasta la alcoba: "Un Sopha ne fut jamais un meuble d'antichambre, et l'on me plaça chez la Dame à qui j'allais appartenir [...]" (Crébillon, *Le Sopha* 43). No sólo eso, el narrador deviene literalmente el soporte bajo el cual la relación sexual va a tener lugar, más allá de un ornamento, el *sopha* bajo la narración de Crébillon es un mueble de uso cotidiano, un elemento central dentro de la

construcción del libertino y de sus conquistas: "Aussitôt qu'elle se vit seule, cette physionomie sombre, et sévère s'ouvrit; je vis un autre maintien, et d'autres yeux, elle m'essaya avec un soin qui m'annonçait qu'elle ne comptait pas faire de moi, un meuble de simple parade" (Crébillon, *Le Sopha* 43) .

Es interesante cómo podemos comenzar a ver una unidad estética que se teje entre el libro, el *sopha* y el *boudoir*, lugar en donde habitan estos dos objetos. Crébillon nos invita a entrar en este espacio constitutivo de la figura femenina libertina. La intimidad de la mujer va a ser el punto central del ojo del narrador y del lector, la entrada a un dominio en donde la naturaleza de la mujer reina, tanto en el aspecto intelectual como en el físico:

[...] le mot `boudoir´ serait le terme condescendant par lequel les hommes auraient désigné un espace que les femmes, quant à elles, se seraient approprié afin d'y satisfaire librement un désir de savoir et un goût de l'étude qui leur étaient généralement déniés [...] c'est que l'invention des boudoirs aurait été en somme le fruit d'un compromis, lié aux fortes résistances masculines qu'auraient suscitées la demande féminine d'espaces réservés à l'étude (Martin 120).

Como analizaremos a profundidad en el siguiente apartado, la naturaleza es encerrada en este espacio. Un jardín personal, construido por su propietaria va a ser celosamente guardado dentro de frascos y cajas. Será la mujer que habite este espacio la que va a dosificar y manipular los colores y los olores propicios a su placer y al de sus amantes: "Les échanges entre intérieur et extérieur, appartement et jardin, nature et artifice encouragent l'installation de plantes en pots et de fleurs coupées dans l'espace de l'intimité et de la séduction" (Delon, *Le savoir vivre* 162).

Nos parece pertinente mencionar que, aunque el *boudoir* constituye un espacio femenino de poder, de alguna manera la figura masculina es la que orilla a la mujer a tener este espacio de intimidad reducida, como bien lo menciona Cristophe Martin. En este aspecto, el

*boudoir* linda con espacios más grandes y aparentemente alejados como el convento y el harem. Un acierto más de Crébillon reside en incorporar el *boudoir* dentro del universo oriental de la doble diégesis en *Le Sopha*: "Ces deux espaces (le couvent de femmes et le harem) ont aussi en commun d'être, par définition, clos sur un nombre plus ou moins grand de corps féminins. Ce rapprochement entre deux institutions que, par ailleurs, tout semble devoir opposer n'a, en vérité, rien d'original" (Martin 82).

En la opacidad del harem sin embargo, los velos nos invitan a imaginar aquello que se nos oculta y que se insinúa gracias a las transparencias. Aunque el espacio está destinado a un sultán, la intimidad compartida de las jóvenes es celosamente guardada por vigilantes o eunucos, mientras que en el espacio conventual las telas impiden de manera drástica toda provocación tanto a los ojos de los hombres como a los de la misma persona que los porta. Mientras la ausencia de muros del harem invita al placer del noble propietario, el convento multiplica las barreras físicas y psicológicas para el goce. Sin ser objeto de estudio, en esta ocasión podemos mencionar que el espacio conventual será utilizado por múltiples escritores libertinos para explorar la transgresión del mismo y de las barreras que se yerguen en estos espacios como es el caso de Sade en *Justine* o *Juliette*: "Car là est bien ce qui distingue le plus radicalement le sérail du cloître: par son exotisme, il est l'objet de rêveries largement fantaisistes, que ne saurait, à l'évidence, éveiller l'institution ancienne et combien familiale du couvent" (Martin 90).

La intimidad del personaje libertino se construye en diferentes niveles y bajo elementos que nos permiten a los lectores entrar sin perturbar la tranquilidad y la seducción de los personajes. *Le Sopha* nos hace entrar al universo cerrado del espacio privado de los libertinos de Agra y al mismo tiempo descubre sus pensamientos más íntimos. Crébillon logra descomponer el espacio privado en un prisma con diferentes caras, pero que contiene

un mismo núcleo, el de la sensualidad y la erotización. Poco a poco se desnuda ante nosotros la esencia misma del amor y de la seducción, "L'érotisation du lieu, on le voit, est, pour une part essentielle, liée à l'image d'une boîte s'ouvrant d'elle-même pour offrir au regard de l'élú (et du lecteur) le trésor qu'elle recèle; une assemblée de corps féminins à demi-dénudés et dépourvus de toute activité, sous l'étroite surveillance des eunuques" (Martin 90).

## II.2. La escenografía de lo femenino

El Preciosismo del siglo XVII ya había comenzado a crear un imaginario francés del espacio femenino que marcaría la producción literaria del siglo por venir. Los salones literarios del siglo XVII dirigidos por mujeres como Catherine de Rambouillet o Marie des Loges abrirán espacio a relatos impregnados de un universo ligado a la mujer. Es quizá justamente esta voluntad de ornar el lenguaje, y ornar el entorno, lo que sentó las bases estéticas del paso hacia el *libertinage de mœurs* del Siglo de las Luces, pues la forma preciosa del lenguaje invita a decorar el discurso y a revestir al entorno de cierta aura de inaccesibilidad, "on pourra se demander si la conduite libertine ne relève pas d'une tentative de traiter les femmes, comme le sont des objets d'art[...]" (Demoris 113). Si bien el siglo XVIII se desprende de la construcción del Preciosismo justamente por la conquista del objeto deseado, no podemos ignorar que el esquema del personaje femenino linda en varias ocasiones con la voluntad del siglo precedente.

Son justamente los personajes femeninos los que construyen con palabras el ambiente libertino. A base de experiencia y elegancia, ellas ornán y construyen el espacio de la diégesis, en detrimento de sus partes masculinas que suelen ser torpes y toscos como el caso de Shah- Baham en *Le Sopha*.

El siglo XVIII bajo una nueva mirada y con las influencias de los relatos orientales crea dentro de su imaginario dos lugares en donde lo femenino habita y despliega todo su esplendor. Cabe mencionar que hablamos de "lo femenino" en el sentido más amplio del término, pues no solamente nos referimos a los espacios habitados por mujeres, sino a todo el cúmulo de sensaciones y nociones que se desprenden de la presencia femenina, una abstracción que nos lleva a recordar las diferentes facetas de la naturaleza, dadora de vida, de muerte, engendradora y seductora a la vez. Los autores libertinos centran a varios de sus personajes dentro de espacios orientales como el harem, así como en habitaciones destinadas al cuidado del cuerpo y la apariencia femenina, "depuis la fin du dix- septième siècle et durant tout le dix-huitième, le roman ait accordé une place éminente à des lieux entretenant des relations privilégiées avec le féminin, au point que deux d'entre eux soient devenus de véritables emblèmes du siècle des Lumières: le sérail et le boudoir" (Martin 1).

La figura de la mujer constituye uno de los pilares principales dentro del libertinaje. Crébillon como uno de los precursores del género dibujaba las líneas que habrán de materializarse de manera más contundente con Mme. de Merteuil en la obra de Laclos. Mme de Lursay en *Les Égaréments du cœur et de l'esprit* teje, al igual que Merteuil, los hilos de una intriga con gran destreza. *Le Sopha* adhiere a esta amalgama de mujeres libertinas una de las figuras más importantes dentro de la obra, pero que muchas veces pasa a segundo plano por no encontrarse en el núcleo del relato de Amanzéi, la sultana y primera esposa de Schah-Baham. Esta dama se presenta como el personaje poseedor de conocimiento, sentido común, finura y elegancia dentro del cuento de Crébillon, en oposición a su esposo que encarna los antivalores propios a un alma desprovista de cualquier tipo de inteligencia y buenos modales. Cuando Amanzéi abre el relato de sus

vidas pasadas y menciona el hecho de haber sido *sopha*, el sultán se niega a creerle a lo que la sultana contesta:

Votre clémente Majesté a de l'humeur aujourd'hui, dit la Sultane: il est dans son Auguste caractère de ne douter de rien, et elle ne veut pas croire qu'un homme ait pu être Sopha. Cela n'est pas relatif à ses idées ordinaires [...] A merveille, répondit la Sultane; hé bien? Écoutez Amanzéi, et ne le croyez pas. Ah oui! Reprit le Sultan [...](Crébillon, *Le Sopha* 39).

El sustrato de esta apertura del cuento pone en valor a la sultana sobre su esposo, la elegancia y sutileza con la que lo convence de escuchar las historias de Amanzéi nos recuerda la agilidad de las marquesas de Lursay y Merteuil. El eje conductor de toda la obra se realiza gracias al poder persuasivo de la sultana y en gran medida a la admiración de Shah-Baham por los cuentos de su abuela Sherezada. Dicho en otras palabras, las mujeres son quienes están en el centro no sólo de la intriga libertina sino del desencadenamiento de la ficción.

La disección del corpus que la crítica engloba bajo la corriente libertina nos lleva a descubrir un núcleo estilístico formulado a partir del poder femenino, tanto en la diégesis como en los espacios en los que se desarrolla, "la fiction des Lumières semble se caractériser par un évident `féminocentrisme`, dont Pierre Fauchery a indiqué qu'il avait des conséquences décisives sur l'espace romanesque du dix-huitième siècle" (Martin 5).

Está claro que todas las mujeres a las que hacemos alusión poseen de alguna manera una posición privilegiada dentro de la sociedad libertina. No debemos olvidar que uno de los rasgos claves del libertino es tener los medios para entregarse a los placeres, tanto físicos como intelectuales. En la obra de Crébillon resalta la figura de la sultana pues es la mujer que tiene el rango social más elevado dentro de *Le Sopha*. El viaje de Amanzéi por los palacetes de Agra se centra en las clases dirigentes de la ciudad, aunque podamos encontrar

pasajes en donde tengamos figuras como la cortesana de renombre, Amine, quien vende su compañía y se desprende de la práctica de la prostitución callejera. Estas mujeres con medios económicos, y por lo general también sociales, tienen derecho dentro del universo libertino a espacios de placer. No será el caso sin embargo para el resto de las mujeres de su sociedad a las que ni siquiera se hace mención en la mayoría de las obras del libertinaje de principios del siglo XVIII, "dans l'univers du roman, seules les femmes de qualité ont droit à des relations électives avec leur demeure" (Martin 28). El término "*femme de qualité*" resulta interesante, pues ya desde el texto de Crébillon se menciona esta categoría para designar a las mujeres que podían poseer el *sopha*, y por lo tanto los espacios dentro de los cuales Amanzéi tenía interés de habitar. Todos los demás espacios salen del universo libertino, todo espacio que no posea un cierto rango y una cierta estética: "Après que Brama m'eut prononcé mon arrêt, il transporta lui-même, mon Ame dans un Sopha que l'ouvrier aller livrer à une femme de qualité qui passait pour être extrêmement sage [...]" (Crébillon, *Le Sopha* 42).

El flujo del relato se ve impregnado de esta manera de una esencia femenina aristócrata. Aunque parezca tangencial, cabe mencionar que el placer de la lectura va directamente ligado a la educación, al rango y a la posición económica y social de la mujer. La población, y sobre todo las mujeres del siglo XVIII en su gran mayoría no sabían leer. El hecho de hacer de una mujer una lectora, supone que el público con el cual Crébillon quería crear empatía era justamente la clase instruida y que podía entregarse a los placeres de lectura, u otros. En el caso del lector masculino resulta aun más interesante el hecho de poder transgredir la intimidad de una dama de alto rango que se desviste frente a sus ojos, aquella que le es prohibida por constructos sociales como el matrimonio. El deseo vive en el espacio mismo de la construcción espacial y de la educación de sus personajes:

[...] la saveur dérobée d'un plaisir clandestin: la lecture est, en tous sens, profondément nocturne. Cette délectation si troublante mérite seule le parfum du mystère. Par là, rien d'étonnant si la femme, qu'elle soit lue ou qu'elle lise, est toujours au cœur des émois que la lecture suscite" (Wald Lasowski 100).

Crébillon logra mostrar la complejidad de la mujer libertina gracias a la mezcla del diálogo en la corte del sultán con el relato de Amanzéi en Agra. Como lo hemos mencionado ya, la sultana parece ser la dirigente real del espacio en el que Amanzéi cuenta su historia, de alguna forma podríamos decir que la psique del sultán es habitada por el recuerdo de su abuela y sus decisiones manipuladas por las palabras de la sultana. Los espacios femeninos corren desde los velos del Oriente musulmán hasta los velos del Oriente hindú haciendo un retrato de las diferentes mujeres que componen el lado femenino del libertinaje. El narrador hace de ellas su tema de estudio y las analiza profundamente a partir de sus acciones, pero también a través de sus pertenencias, llegando a formular observaciones con base en los colores de los muebles de las damas: "Il me semble que j'étais moi-même, d'une couleur bien gaie pour une femme qui affichait tant d'éloignement pour la coquetterie" (Crébillon, *Le Sopha* 43).

El narrador centra su mirada en las mujeres que habitan los espacios en los que éste se esconde. Logra de manera casi mágica e inmediata adivinar su carácter y su papel dentro de la sociedad. Al entrar a los apartamentos de Almaïde, el narrador reconoce rápidamente los rasgos de la personalidad de esta dama y anuncia que tarde o temprano cederá a sus deseos, "je me transportai dans une maison où tout avait l'air paisible. Une fille , âgée de près de quarante ans, y logeait seule. Quoiqu'elle fût encore assez bien pour pouvoir sans ridicule, se livrer à l'amour elle était sage, fuyait les plaisirs bruyants, voyait peu de monde [...]" (Crébillon, *Le Sopha* 88). La segunda parte del libro termina con la narración que libera el

alma del narrador, la joven Zeïnis y su amante Phéleás se entregan a los placeres del amor de forma tierna y despojada de prejuicios. Desde el primer momento en el que el narrador entra en los apartamentos de Zeïnis entrevemos la personalidad de la joven y el proceder que tendrá a lo largo de la historia. Coqueta y soñadora, Zeïnis representa la culminación del deseo libertino, aquella que se presenta dispuesta al placer sin tener el alma corrompida por la sociedad: "Pendant que mon Ame parlait si tendrement à Zeïnis, cette fille charmante semblait s'abandonner à la plus douce rêverie [...]" (Crébillon, *Le Sopha* 226).

Tal como se aprecia en estas últimas citas del texto de Crébillon, la relación que se crea entre las habitantes de los *boudoirs* y sus rasgos de carácter son profundamente intensas: "En revanche, il ne fait guère de doute qu'en ces lieux, quelque chose se passe entre l'espace et le féminin" (Martin 1). Lo que Christophe Martin señala de manera general para la creación literaria del siglo XVIII, anida de manera particularmente interesante en *Le Sopha*. Pues el viaje de Amanzéi permite detenernos en cada una de las casas de las damas y observar sus comportamientos, pensamientos y sentimientos.

Al entrar en el espacio prohibido, en la corporalidad del mueble y del espacio femenino, el narrador penetra en el pensamiento mismo de la dama a la que le pertenece: "Car le partage ici proposé ne doit pas dissimuler l'aspect peut-être essentiel de maints espaces féminins, qui consiste précisément en une confusion de l'analogie et du contigu, autrement dit en une quasi-indistinction du corps féminin et de son environnement" (Martin 16). Entrar en el espacio implica entrar en la corporalidad misma del cuerpo femenino, como de hecho el narrador lo logra hacer al final del relato con el cuerpo de la joven Zeïnis, quien goza de un espontáneo orgasmo sin saber que es el alma de Amanzéi la causante: "C'est moi qui vient de te rendre heureuse[...]" (Crébillon, *Le Sopha* 226).

A juicio de Martin, justamente la simbiosis entre ambiente y habitante resulta evidente en el contexto de la seducción y en las descripciones de las escenas eróticas. La corporalidad en Crébillon parece tomar una fuerte dicotomía entre lo físico y las sensaciones de placer. Los muebles y el cuerpo son sólo la superficie del goce que encuentra su fuente verdadera en el espíritu y en las caricias del alma que el narrador comparte con sus objetos observados. La *jouissance* que en francés puede referir tanto al placer espiritual como al sexual, penetra en primer plano por la vista, pasa por el tacto traducido en la piel mobiliaria, y explota en las sensaciones del alma, de tal forma que el entorno y el núcleo de la acción se funden en una casi relación sexual:

Mais cette quasi-indistinction entre un corps féminin et son espace est particulièrement fréquente dans les scènes érotiques, lorsque la description du décor vient se substituer à l'évocation de plaisir (soit par euphémisme, soit par difficulté à dire la jouissance), ou, de manière non moins révélatrice, lorsque la volupté semble naître indissociablement d'un corps et de son décor[...] (Martin 65).

Cuando Christophe Martin, menciona que "ce mouvement par lequel la fiction des Lumières tend à se polariser autour du *mundus muliebris* " (Martin 5), no podemos ignorar la semejanza establecida por Crébillon entre el *mundus muliebris* o mundo de mujeres y el *mundus movilis*, el mundo móvil. La semejanza sonora entre la palabra "mujer" y "mobiliario" lejos de tener una connotación peyorativa en el libertinaje, nos invita a pensar en una presencia femenina que impregna y domina su entorno. La noción moderna de mobiliario parece querer ser el reflejo del *mundus muliebris*. El mundo de mujeres se quiere ornado y seductor, pero siempre poderoso e impositivo en ocasiones. El mobiliario como habremos de verlo más tarde se distingue del inmueble por su capacidad de desplazarse. El mobiliario, pues, parece ser un componente vital dentro de la llamada *fiction des Lumières*,

mobiliario que a ratos se confunde con el mismo cuerpo femenino en un juego de semejanzas a ratos más cercanas que en otros.

El espacio dentro de *Le Sopha* se reviste de maleabilidad y conecta al *mundus muliebris* con el *mundus movilis*. Como de igual manera menciona Martin, en el siglo XVIII se podían distinguir esencialmente dos tipos de muebles: "Rappelons qu'il était d'usage de distinguer à l'époque les `meubles meublant` (lits, chaises) et les `meubles d'ornement` (tapisseries, tableaux)" (Martin 21). Esta distinción pasa a segundo plano en la narración de Crébillon pues como ya lo hemos mencionado el alma de Amanzéi se incorpora al cuerpo mobiliario del espacio, y penetra en el cuerpo de la persona que lo habita. De esta forma el *sopha* de la dama se convierte en un *meuble meublant* y en un *meuble d'ornement* a la vez. La función de placer y de uso se funden en una sola entidad narrativa.

De nueva cuenta recurrimos al análisis de Martin quien apela a "replacer le corps au centre de cette géographie du féminin [...]" (Martin 13), haciendo del espacio ficcional un mundo con una geografía específica. Dicho en otras palabras, tendríamos que trazar mapas y establecer escalas para poder comprender y viajar bajo las reglas de este *mundus muliebris*. *Le Sopha* nos invitaría a un recorrido por una cartografía narrada en los ojos de Amanzéi por el cuerpo y la psique de la mujer libertina de Crébillon.

El talante narrativo que el Siglo de las Luces va a emprender en torno a los objetos y lugares conectados con lo femenino marca no sólo la producción de la época, sino también la carga simbólica de los objetos contenidos dentro del *boudoir*. Un frasco de perfume sacado de su contexto llevará consigo la esencia femenina de la dama a la que pertenecía. El topos del *mundus muliebris* conectado al espacio del *boudoir* encuentra sus raíces en el libertinaje. Aún hoy en día podemos identificar la fuerte carga que contienen los vestidores y los muebles de formas curvas con la presencia femenina y el dominio de la estética del

libertinaje francés: "L'espace féminin de la fiction revêt ici une dimension collective et sociale: le roman enregistre et diffuse massivement la création contemporaine d'espaces et d'objets à destination féminine, dont le plus fameux est bien entendu le boudoir" (Martin 18).

Los muebles del siglo XVIII y sobre todo aquellos creados durante el período de la Regencia, de 1715 a 1723, y posteriormente bajo el reino de Luis XV recuerdan en sus curvas y sus formas el cuerpo femenino. Esta vez el espacio íntimo se condensa en un sólo mueble que engloba un universo estético bajo una suerte de sinécdoque mobiliaria. El todo habita en una parte del espacio libertino, en el caso de *Le Sopha*, en una serie de *sophas*.

En este sentido referimos a *Le Mobilier Français, Régence Louis XV* de Claude-Paule Wiegadant. Se presentan en el estudio de esta tesis dos anexos de imágenes extraídas de la anterior publicación (1 y 2), donde se muestran dos ejemplos de mobiliario individual, pertinentemente escogidos por Wiegadant. El caso del anexo (1) presenta una silla creada hacia 1725, de estilo *Régence* en madera esculpida y dorada con motivos orgánicos, la tapicería y las curvas de las monturas recuerdan jardines y plantas encerradas en un mueble. El anexo (2) por su parte presenta una *chaise longue* o *duchesse brisée* de estilo Luis XV muy a la moda del siglo XVIII. Se trata de un mueble compuesto por dos partes que tiene una doble función de silla o diván. La doble función del mueble, por un lado para descansar, leer y discutir, y por otro lado su modalidad de "semicama", recuerda el posible mueble en el que Crébillon pudo haberse inspirado para la redacción de su cuento, pues dicho objeto puede servir a diferentes tipos de placeres. Es interesante observar las pequeñas ruedas que conserva el mueble pues esto permitía el fácil desplazamiento de ambas partes de la silla de un lado a otro, tal como lo hace el narrador de *Le Sopha*.

Las curvas anatómicamente creadas para el descanso del cuerpo se ofrecen al usuario para reposar como lo podría hacer un cuerpo dentro de la naturaleza. Parecería ser que justamente es la hoja de un árbol la que abraza al lector en un *sopha*:

Pendant que je m'occupais de Zeïnis avec tant d'ardeur, elle fit un mouvement, et se retourna. La situation où elle venait de se mettre, m'était favorable, et malgré mon trouble, je songeai à en profiter. Zeïnis était couchée sur le côté, sa tête était penchée sur un coussin du Sopha, et sa bouche le touchait presque. Je pouvais, malgré la rigueur de Brama accorder quelque chose à la violence de mes désirs; mon Ame alla se placer sur le coussin, et si près de la bouche de Zeïnis qu'elle parvint enfin à s'y coller tout entière" (Crébillon, *Le Sopha* 224).

En este pasaje podemos observar todo el entramado que Crébillon construye entre el mueble, la posición del cuerpo de Zeïnis y la erotización del espacio. Nótese que el alma de Amanzéi puede traspasar las fronteras del *sopha* y situarse en el cojín en el que el rostro de Zeïnis se posa. Poco a poco la presencia etérea del narrador se va acercando a la boca de la joven hasta establecer un contacto físico con ella. Ambos cuerpos se acomodan de manera confortable casi hechos el uno para el otro. La suavidad de la tela del cojín ofrece una doble función de descanso y placer, tranquilidad y sensualidad en un mueble que se acopla de manera perfecta a las formas del cuerpo de su propietaria, "dès qu'un décor romanesque est conçu en relation plus ou moins étroite avec un corps féminin, les frontières entre le naturel et l'artificiel semblent devenir étrangement perméables" (Martin 75). El dominio de Diana, la deidad femenina guerrera que habita la naturaleza parece proteger a la dama recostada sobre el *sopha*. En un extraño fenómeno de sincronía los placeres de Venus se funden con los rasgos protectores de Diana en un solo mueble:

Hormis la chambre et la maison, il est un autre espace romanesque où les personnages féminins trouvent volontiers refuge: la nature elle-même, à condition qu'elle soit, sinon toujours domestiquées, du moins suffisamment paisible, pour leur offrir le lieu d'une `promenade ordinaire´ (Martin 28).

Este efecto estilístico define en gran medida la voluntad erótica de los cuerpos libertinos y de la estética mobiliaria del Rococó. Ambos buscan el confort y el llamado a una naturaleza protectora que oculta la sensualidad pero que invita a disfrutarla en medio de hojas y jardines. Así pues, Martin resume en estas dos figuras la estética material del Siglo de las Luces, que sin duda alguna encuentra un puente de conexión con la narrativa libertina del mismo siglo, " [...] la Nature et la Femme peuvent être désignées comme les deux sources d'inspiration des formes qui dominant l'esthétique rococo" (Martin 75).

Vinculado inevitablemente como podemos observar ahora, el jardín interior quizá recuerda al Edén y la virginidad al fruto prohibido del árbol del Paraíso:

[...] dans l'univers du roman, c'est très fréquemment au croisement ou aux confins du naturel et de l'artifice que se dessine l'espace du féminin. On l'a vu, un boudoir peut prendre l'aspect d'un bosquet et un jardin offrir au repos ses salons et ses cabinets de verdure. Mais la chambre d'une femme peut aussi receler un jardin[...] (Martin 75).

Los placeres que encierran el cuerpo y el espacio femenino se esconden, y a la vez seducen a los pasantes que los admiran. Las palabras de Crébillon se traducen en formas orgánicas mobiliarias gracias a las escenas eróticas narradas por Amanzéi. Los muebles en donde habita el narrador recuerdan las curvas de las hojas y el abrigo de los árboles a los amantes. El texto y la imagen del mueble creada por Crébillon encierra en sus fronteras la cosmogonía de un espacio femenino del placer.

### II.3. El control de los elementos y las sensaciones, *le luxe libertin décorateur*

Si bien Christophe Martin abre una serie de reflexiones sobre lo femenino dentro de la producción libertina, otros autores identifican características propias al "ser libertino", sin importar su género. Esta ontología del libertino está vinculada al poder y al lujo. Michel

Delon se da a la tarea en su extensa bibliografía de rastrear los elementos estéticos que definen el universo material, psicológico y estético de estos personajes. Establecer una característica emblemática del libertino a la luz de su entorno físico y decorativo resulta imprescindible. Estudios como *Le Savoir Vivre Libertin* lo demuestran, pues los muebles con los que interactúan los libertinos encierran el deseo de poder de los personajes, llegando en casos extremos a controlar los sentidos y los poderes de la naturaleza en ellos. Como lo menciona Jean Sgard en su introducción a *Le Sopha*: "Crébillon est aussi à sa manière un philosophe" (Sgard, "Introducción a *Le Sopha*" III). Como varios de sus contemporáneos, Crébillon se interesa en la naturaleza del hombre y en el estado en el que puede nacer el amor. El control de la naturaleza es un lujo que sólo los poderosos tienen, aunque sea simplemente una ilusión. Sin embargo, en el libertino, esta ambición de poder sobre el mundo y sobre los otros, se traduce en tapices y en una poética que Delon explora de manera ejemplar. En palabras de Pimentel nosotros asistimos y participamos de igual forma en la resignificación del objeto: "Podríamos afirmar entonces que el objeto no existe sino como el término de un proceso de semiotización, pues la percepción misma es "semiotizante" (Pimentel, *El Espacio* 112).

En el caso de *Le Sopha*, esta característica subrayada por Pimentel toma nuevos vuelos, de alguna manera estamos semiotizando con cargas sensoriales el imaginario del mueble o del objeto en cuestión. La semiotización referida por Pimentel, dentro del mundo libertino apela a todos los sentidos del lector, los concentra para crear a la vez efectos estilísticos dentro del texto, y sensaciones corporales en el lector:

Les lieux amoureux ou cyniquement aménagés par le libertinage veulent solliciter tous les sens. Ils organisent une concentration d'effets, une saturation d'impressions et de suggestions. Les libertins et leurs victimes ou complices sont entraînés par la convergence des sensations (Delon, *Le savoir* 145).

Así pues, el narrador libertino apela a las sensaciones del lector, cargando al mueble con un nuevo sistema semiótico. El narrador describe sutilmente el entorno dándole el control al propietario del lugar. El noble parece habitar un universo atemporal y logra, al igual que la naturaleza, poseer el tiempo y los efectos sensoriales y sensuales que de éstos se desprenden. De esta forma, la luna puede estar contenida en un espejo, y el brillo del sol en la llama de las velas. Michel Delon escribe sobre la obra de Rousseau que, "la pénombre reste bien sûr un art de la séduction. Le luxe se manifeste à la fois par l'éclat des lumières et par la maîtrise des dégradés" (Delon, *Le savoir* 153).

El poder del libertino embriaga sensorialmente a su víctima dentro de una esfera de poder que sólo él puede controlar. No es fortuito que el siglo XVII haya visto nacer a un monarca conocido como el "Rey Sol" y durante ese mismo siglo Versalles haya intentado encerrar dentro de su espacio el poder de controlar los efectos de luz. Afirmaciones que son válidas para el siglo XVIII y la estética narrativa del libertinaje: "Techniciens et décorateurs ne sont en reste qui cherchent à rendre artificielle tous les effets du jour et de la nuit"(Delon, *Le savoir* 151).

Joyas del arte decorativo como la *Galerie des glaces* de Jules Hardouin Mansart, y los jardines de Versalles realizado por André Le Nôtre, nos recuerdan la importancia de los espejos y los reflejos para el siglo XVII y por lo tanto para la primera mitad del Siglo de las Luces. El interés que el siglo anterior dejó en autores como Crébillon o Rétif de la Bretonne es contundente. No debemos dejar de lado que la estética que marcó el universo libertino se construye entre La Regencia y el reino de Luis XV. Es así como: "Si l'intérieur est transformé en nature, le jardin se doit d'être changé en intérieur. Les plans d'eau font office de miroirs" (Delon, *Le savoir* 152). Versalles nos sirve una vez más como ejemplo de este

fenómeno que aunque no es explícito dentro de *Le Sopha*, es aludido en segundo plano por el universo oriental, tema que abordaremos un poco más tarde: "À défaut de variateurs d'intensité, les voiles plus ou moins épais restituent la gamme des luminosités" (Delon, *Le savoir* 151).

Los espejos de agua transforman el cielo en el plafón externo del palacio. Por su parte los espejos internos orientados al horizonte dejan entrar al sol en las habitaciones. El interior y el exterior componen un mismo espacio estético, un universo separado del pueblo. El siglo XVIII no dejará de reutilizar este procedimiento creando espacios literarios o pictóricos en donde el interior y el exterior crean un universo sensorial y estético apartado del mundo. El procedimiento para tal creación nos reenvía una vez más al poder del arte decorativo como medio para controlar los efectos estéticos de la naturaleza dentro de un espacio determinado.

La entrada de personajes de rango social bajo dentro del espacio libertino supone varios problemas. Múltiples movimientos en el entorno tendrán que efectuarse para aceptar a estos seres. No existe libertino, por lo menos no en el universo crebilloniano, que no pertenezca a una clase social acomodada.

Así pues Abdalathif tendrá que "proveer" a Amine de los entornos y los objetos necesarios para el ejercicio del placer, "[...] vous n'êtes point meublée de façon qu'on puisse aujourd'hui souper avec vous, j'y vais pourvoir [...]" (Crébillon, *Le Sopha* 59). El libertino de poder social y económico elevado tiene que revestir a su nueva amante para que ella pueda entrar dentro de su esfera de placer. Sin embargo, el contrapunto de un personaje en ascenso desprovisto de brillo, yace en el entorno que existe sin él:

Je me plaçai en y arrivant dans un Sopha superbe que l'on avait mis dans un cabinet extrêmement orné [...] Après avoir curieusement examiné tout, elle vint se mettre à sa toilette. Les vases précieux dont elle la vit couverte, un écrin rempli de diamants, des Esclaves bien vêtus, qui d'un air respectueux s'empresaient à la servir, des Marchands, et des Ouvriers qui attendaient ses ordres, tout la transportait, et augmentait son ivresse (Crébillon, *Le Sopha* 61).

El mismo Abdalathif hace que Amine entre en un lugar lleno de lujo. En la descripción del narrador, objetos y sirvientes parecen tener la misma importancia, tanto el florero como el esclavo aparecen en el mismo rango de importancia. Humanos y muebles se confunden todos con el único propósito de hacer gozar a sus propietarios. Aunque pudiéramos pensar que Amine disfrutará de este lugar, la narración de Amanzéi nos deja entrever que se convertirá en un accesorio más, del *maître libertin*, Abdalathif. El final del relato dedicado a esta pareja es revelador. Amine nunca fue la *maîtresse*, nunca fue propietaria de sus aposentos, sino un accesorio dentro de la dinámica espacial controlada por Abdalathif: "Le moment fatal où toutes les grandeurs, les diamants, les richesses qu'Amine possédait, allaient s'évanouir pour elle était venu" (Crébillon, *Le Sopha* 71).

Es importante notar cómo el poder de Abdalathif se traduce en el dominio de un microuniverso material compuesto por objetos y personas. La insuficiencia de Amine para mantenerse dentro de este contexto la separa de la esfera libertina. Amine es arrojada al mundo sombrío de la calle, sin el brillo ni el lujo, aquel que le es desconocido al cuento libertino, el que no representa interés para el narrador que escoge de manera meticulosa los lugares en donde la relación sexual puede llevarse a cabo. El libertino ejerce poderes similares a la divinidad, pues controla los tonos de los astros mediante objetos creados específicamente para él, y maneja el movimiento de los habitantes de su entorno.

El dominio de los elementos libera el potencial de las objetos y los lugares "semantizando" las cosas que devienen instrumentos de placer y de seducción, creando así una narrativa del goce libertino a través de muros y salones ricamente decorados. Los objetos son en sí mismos estructuras contenedoras de este universo estético, si son sacados de contexto mantienen cierto rastro de lujo, pero necesitan de todo el conjunto decorativo para transmitir las sensaciones deseadas. Sin la función de cortesana de alto rango, Amine ya no tiene lugar en el mundo libertino.

Amine aunque tenga el universo libertino en su memoria, pierde su brillo al salir de los apartamentos de Abdalathif. Su brillo era pues dado por la luz controlada por el libertino, para recobrarlo y ser apreciado de nuevo tendría que encontrar otro salón en donde la luz de los candelabros y los espejos le devuelvan la capacidad de seducir a otro libertino. Amine necesita del entorno para ser apreciada.

El procedimiento narrativo que desentraña el poder del libertino sobre su entorno se dibuja en varios planos. Delon se da a la tarea de analizar los cinco sentidos dentro del mundo libertino y de analizar el sistema semiótico que permite la seducción. Desde el gusto hasta la vista, pasando por el oído, el tacto, el olfato, todos los sentidos se encuentran dominados en el mundo libertino. El poder del libertino se refleja en los objetos que posee. Una vez más recurrimos al ejemplo de *La Petite Maison*, texto sobre el cual Michel Delon apunta de manera acertada que: "Jean- François de Bastide ne manque pas d'équiper sa petite maison de tels raffinements du luxe moderne. Le boudoir est décoré d'arbres artificiels" (Delon, *Le savoir* 151).<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Para un ejemplo más tangible de los acabados orgánicos del período estudiado, remitimos al anexo 3, donde se puede apreciar una placa de madera ricamente decorada bajo el estilo Luis XV. Se observan detalles en pintura y en ebanistería en los acabados que en conjunto dan la impresión de asistir a una escena de naturaleza en una "ventana opaca" de madera. El interior se convierte en

Como ya se ha mencionado, el interés del siglo XVIII por el concepto de naturaleza hace eco en la abstracción estética de tapices con motivos orgánicos y florales, incluso en el color de la vestimenta: "Entre fleurs réelles et artificielles, reflets et images, chaque boudoir devient un jardin. Une odeur de fleurs invite les amants à se prendre pour le premier couple, à se rêver berger, bergère, à se libérer des contraintes de l'étiquette" (Delon, *Le savoir* 162).

La intriga que teje el texto de Crébillon resulta interesante en este contexto, pues el alma de Amanzéi debe justamente buscar un mueble que sea el más propicio a la seducción y al amor, recalquemos, sobre todo al amor. Pues aunque la entrega física es la que sella la liberación del alma no debemos olvidar que gracias al amor ésta debe llevarse a cabo. Retomando las palabras de Jean Sgard en su introducción a *Le Sopha*: "L'amour est assurément pour Crébillon la grande affaire de la vie et la seule `valeur" (Sgard "Introucción a *Le Sopha*" V). De esta forma, los análisis de Delon y Sgard en conjunto dan como resultado la búsqueda de un objeto que apelaría a la naturaleza y al amor, quizá incluso a la naturaleza del amor. Una búsqueda epistemológica que no deja de lado el carácter filosófico de Crébillon y que lo inserta dentro de la filosofía de las Luces en su interés por la naturaleza. La búsqueda del mueble ideal toma entonces nuevos vuelos, las formas y los tapices del mueble, llaman la atención del narrador porque son símbolos de una búsqueda profunda, del objeto mediante el cual los amantes puedan sin miedo, "sans contraintes de l'étiquette", entregarse al sentimiento puro y a la entrega física que nace de él. Un lujo que sin duda alguna no es menor, pues la búsqueda del amor no es tarea fácil, es algo que lleva tiempo y esfuerzo como lo atestigua el narrador de *Le Sopha*.

---

exterior en este fenómeno decorativo de la época. La imagen es extraída una vez más del trabajo de Wiegadant.

El color no es algo que debamos ignorar tampoco, no es fortuito que el primer *sopha* en el que el personaje se encuentra sea rosado,"[...] le premier Sopha dans lequel mon Ame entra, était couleur de rose [...]" (Crébillon, *Le Sopha* 39). El color rosa hace alusión al florecimiento, en un contexto donde el *boudoir* es bosque y el mueble es árbol y arbusto, la flor evoca a través de un fenómeno de asociación los olores de la naturaleza y a la fertilidad. Podríamos ver quizá una ligera insinuación al olor de las flores en eclosión. El olor fuerte sigue siendo mal visto en la primera mitad del siglo XVIII. Como lo explica Delon: "L'odeur reste liée à la contagion, à la diffusion des mauvaises mœurs" (Delon, *Le savoir* 163). En *Le Sopha* no hay presencia fuerte de los olores, pero, como hemos visto, la alusión a los colores y a los materiales evoca un sutil guiño al placer del olfato experimentado por el libertino. Algo que habrá de cambiar radicalmente con el caso de Sade en donde los olores fuertes son la fuente del goce del libertino, el olor natural se entiende y se contrapone una vez más entre los dos momentos del libertinaje del XVIII entre Crébillon y Sade.

De esta forma el libertino, recurramos de nuevo al ejemplo de Abdalathif, se desvela como un dios que no está encadenado por los límites temporales, ni del día y la noche, ni de las estaciones. Poseedor de la naturaleza en un conjunto de muebles y personas que controla, el libertino rechaza los límites impuestos por "la géographie ou la saison" (Delon, *Le savoir* 175).

Estudiar los sentidos de la vista y del tacto en *Le Sopha* nos encamina al desarrollo de la figura del *voyeur*, de la presencia que observa y se toca, aspecto que abordaremos más adelante.

El gusto es mencionado en algunas ocasiones con pequeños pero significativos guiños: "Peu de temps après, on servit un souper où il avait épuisé la délicatesse, et le goût"

(Crébillon, *Le Sopha* 125). En el apartado dedicado a Zéphís y Mazulhim se menciona esta escena en donde los placeres del paladar enmarcan la conquista amorosa y física de Zéphís. Una vez más "la délicatesse" y "le goût" remiten a sabores ligeros, refinados en su composición, alejados del gusto burdo y del producto bruto. El uso recurrente del término "ivresse" denota de igual manera la presencia de una sensación entre el olfato y el gusto, "[...] la regarda avec des yeux qui exprimaient la délicieuse ivresse de son cœur" (Crébillon, *Le Sopha* 67). El adjetivo "délicieuse" acentúa la referencia al sentido del gusto. La falta de descripción una vez más no es vital para la referencia al estado sensorial referido por la voz narrativa. Y sin embargo: "Le libertin est gastronome par l'importance qu'il accorde aux plaisirs de la bouche et par le lien qui s'établit fréquemment entre la table et le lit" (Delon, *Le savoir* 166). Uno de los placeres de la boca es el poder contar con la palabra y seducir al interlocutor. De alguna forma el narrador del cuento engulle las experiencias sensoriales para embelesar al sultán y a su Corte por medio de la palabra. Si Delon crea un paralelismo entre la cama y la mesa por medio de los placeres de la boca, podríamos también en el caso de *Le Sopha*, crear un paralelismo entre el acto de comer y el acto de devorar con los ojos la experiencia sensual de los personajes, el lugar en donde se come, que en principio sería una mesa, deviene *sopha* como la cama que se convierte en mesa en el estudio de Delon.

Por último el sentido del oído que es muy trabajado mediante objetos como arpas o flautas en autores como Laclos, en Crébillon se deja entrever por el ritmo de la relación sexual en la narración: "La scène proprement érotique n'est pas décrite, elle est suggérée à travers des rythmes" (Delon, *Le savoir* 181). El ritmo del relato es lo que poco a poco nos hace entrar en la corporalidad de la relación íntima: "Alors il la reprit dans ses bras. Zeïnís tenta encore de se dérober à ses transports, mais soit qu'elle ne voulût pas résister longtemps, soit que se faisant illusion à elle-même, en cédant, elle crût résister[...]" (Crébillon, *Le Sopha* 234).

El ritmo lapidario de la sintaxis en este ejemplo en donde Zeïnis se entrega a Phéléas nos recuerda el ir y venir del latido del corazón y la aceleración del pulso durante la relación corporal de los amantes. Sin darnos descripciones específicas, el contacto de los cuerpos es sugerido por el ritmo de la sintaxis. Una vez más, a través de la palabra, el narrador libertino controla el imaginario de sus lectores y en este caso de la Corte de Schah-Baham. Todos estos procedimientos contribuyen a denotar el poder del libertino sobre los elementos y sobre un entorno minuciosamente pensado para el placer. El estudio de Delon nos ayuda a valorizar la sutileza de Crébillon para controlar las relaciones de poder del libertino con la naturaleza, y por lo tanto las reacciones sensoriales del lector.

#### II.4. Los espacios del Oriente de Crébillon

Como ya se mencionó en el primer capítulo, el imaginario oriental habita en buena parte de la producción de Crébillon. Vale la pena detenerse en la dimensión orientalizante<sup>9</sup> de *Le Sopha* para analizar las implicaciones estéticas del ambiente en el que se desarrolla la diégesis de este texto. Este apartado no pretende dar cuenta de los numerosos ángulos que se desprenden del orientalismo de Crébillon, pero quizá sí abrir una puerta a un conjunto de reflexiones en torno a esta dimensión de la obra, varias de ellas encuentran en el objeto el nido propicio a la sensualidad. El Oriente en *Le Sopha* apela a una doble diégesis del imaginario exotizante muy a la moda en el siglo XVIII. Por un lado el Oriente iranio de *Las mil y una noches* con la Corte de Schah-Baham, y por el otro el Oriente hindú brahmánico de las narraciones de Amazéi en Agra. Este procedimiento, muy utilizado en el Siglo de las

---

<sup>9</sup> Preferimos utilizar el término "dimensión orientalizante" en detrimento de "moda orientalizante" para dar cuenta de un conjunto complejo y profundo de las implicaciones de significación del Oriente en la obra, no sólo de un escenario superfluo, escogido al azar o por el gusto de complacer al público de la época.

Luces con obras como *Les Lettres Persanes* de Montesquieu, ofrece la posibilidad de hacer una crítica a la sociedad francesa, aspecto al cual Crébillon se va a adherir en tono cómico.

Jean Sgard menciona que, ya en el siglo XVIII, Diderot establece al cuento oriental como un subgénero de la narrativa libertina: "Diderot voyait dans l'ensemble libertin deux types de romans, le conte galant de style oriental et le roman de formation [...]" (Sgard, "*Le Sopha* comme classique" 177). Esto nos habla de un gran auge de la dimensión orientalizante dentro de la producción del Siglo de las Luces y por lo tanto de la gran incidencia que tendrán estos referentes dentro de los ambientes en los cuales se desarrollarán las historias: "Le conte oriental: l'imitation des Mille et une nuits s'affiche en première page. Nous lui devons un type de personnage-narrateur, Schah-Baham, ce petit-fils de Schah Riar" (Sgard "*Le Sopha* comme classique" 177). El autor nos sitúa pues, desde el inicio del relato, en un universo que se semiotiza poco a poco en torno al Oriente iranio. Descubriremos que esta referencia enriquece de manera importante el relato libertino.

Convendría señalar que los albores del siglo fueron los que vieron llegar a Francia uno de los textos más importantes del corpus de la literatura universal, nos referimos a *Las mil y una noches* traducidas por Antoine Galland bajo el nombre de *Les Mille et une nuits, contes arabes traduits en français*, texto publicado en 12 entregas de 1713 a 1717. *Alf Layla*, de su nombre original fue un gran referente para los escritores del siglo XVIII en varias naciones de Europa. Estos ambientes marcaron al cuento de Crébillon, haciendo del universo libertino una mezcla entre entornos orientales afrancesados, o de entornos franceses orientalizados. Observemos por ejemplo el anexo (4) donde aparece un personaje turco en el centro de un panel de madera que decoraba el Hôtel de Boullogne. El marco, aunque francés, pone en el centro al personaje turco que abre una ventana a un universo exótico acompañado de jardines franceses, como si aquel personaje nos invitara al viaje a través de

la puerta. El relato de Crébillon hace lo mismo a través de varias referencias, en momentos explícitas pero en otros tantos sugeridas.

Comencemos por mencionar la ciudad en donde se desarrolla la mayor parte del relato, la ciudad hindú de Agra. Destaquemos que no es cualquier ciudad donde nace el relato de Amanzéi; Agra, capital del imperio mongol durante el siglo XVI, es sede de edificaciones que hacen soñar a los viajeros de todo el mundo, un ejemplo de ellos es el Taj-Mahal construido durante el siglo XVII, contemporáneo de edificaciones francesas a las que ya hemos hecho mención como el Palacio de Versalles. Los palacetes de esta ciudad durante su apogeo son los recintos dentro de los cuales el narrador de *Le Sopha* viaja. Como apunta Pimentel, la referencia a las ciudades no es vana. La alusión a la ciudad de Agra abre ya el imaginario a una serie de conocimientos, que si bien podríamos deducir que no son del dominio público en la Francia del siglo XVIII, es muy posible que lo fueran para el lectorado de Crébillon ávido de exotismo en la época. Este lugar reviste al texto de un halo de elegancia y sofisticación, pues la ciudad de Agra se asocia con riqueza, poder, refinamiento y arquitecturas que hacen soñar a Occidente.

El llamado "texto cultural" evocado por Pimentel puede perfectamente encajar en el presente análisis en torno a la ciudad de Agra. El lector identifica de manera accesible el referente del autor, pero a su vez es cómplice de la resignificación del referente bajo la influencia libertina del cuento francés:

El nombre propio se presenta entonces como síntesis de una constelación de atributos, partes, relaciones y significaciones que informan al objeto nombrado. Es por eso que nombrar una ciudad, aun sin describirla, es suficiente para proyectar un espacio ficcional concreto, ya que el nombre propio es, en sí mismo, una descripción en potencia (Pimentel, *El Espacio* 32).

El despliegue de elementos se concentra en esta ciudad representante del refinamiento oriental en el siglo XVII: "La première partie du conte, en fait, nous presente un voyage à travers la ville d'Agra, en parcourant l'échelle sociale et en illustrant les mœurs par la pratique amoureuse" (Sgard, "*Le Sopha* comme classique" 180). Como lo explica Sgard, la ciudad está directamente ligada a la clase social privilegiada y las prácticas amorosas, haciendo de ella un lugar que se semiotiza dentro del cuento como la apoteosis de un universo de lujo propicio al amor.

La mención a la antigua capital remite a un cúmulo de ideas e imágenes que transportan al lector a otro universo. Retomando una vez más a Pimentel, no se necesita una descripción exhaustiva para tener los efectos de la semiotización del espacio, la simple evocación de la ciudad por medio del nombre propio nos la da. Si a esto se suman las sensaciones que a lo largo del relato *Amanzéi* nos da, imágenes de lujo que ya hemos estudiado, la semiotización retrata una ciudad de Agra totalmente inmersa en la dialéctica libertina del placer:

[...] desde una perspectiva semiótica, un espacio construido- sea en el mundo real o en el ficcional- nunca es un espacio neutro, inocente; es un espacio significativo y, por lo tanto, el nombre que lo designa no sólo tiene un referente sino un sentido, ya que, precisamente por ser un espacio construido, está cargado de significaciones que la colectividad/autor(a) le ha ido atribuyendo gradualmente (Pimentel, *El espacio* 31).

Crébillon logra pues esta "doble semiotización" retomando la imagen de Agra preliminar a la lectura del texto, y la carga con una serie de sensaciones propias del libertino, dando como resultado la ciudad libertina de Oriente. El proceso intersemiótico pone al objeto en un lugar privilegiado, pues gracias al *sopha Amanzéi* y el lector podrán entrar en este universo, "[...]la ciudad de ficción establece relaciones intertextuales con otros discursos que han dado 'cuerpo semántico' a la entidad real. De tal manera que un espacio diegético

es un espacio doblemente construido, con un claro valor intersemiótico" (Pimentel, *El espacio Pimentel* 33).

Ironía de la historia literaria, regresamos al momento en donde *Alf Layla* era un conjunto de textos: "[...] el resultado del intercambio cultural entre la legendaria tradición india y el imaginario islámico de la civilización irania" (De la Lanza, "Introducción a *Las mil y una noches*" 6). La mezcla que quizá sin saberlo Crébillon hace de los dos Orientes rescata de manera acertada el origen mismo del texto traducido por Galland.

Como De la Lanza apunta, rastrear el origen de los textos que componen *Alf Layla* nos lleva a observar el conjunto como una unidad plural, " [...] no hay un autor único de los relatos y, en general, casi la totalidad de los mismos se atribuyen a diferentes momentos de la tradición oral en diferentes lugares del Cercano y Medio Oriente" (De la Lanza, "Introducción a *Las mil y una noches*" 3). Esta unidad se traduce en la narrativa libertina en una serie de relatos hilados por una misma voz narrativa, siempre con la dimensión oriental de fondo, pero como hemos podido observar, incide de manera trascendente en la estética del texto.

"En los relatos que la componen vemos claramente ilustrada la sociedad islámica de los siglos IX y X, en su mayor esplendor durante el apogeo de los califas abasidas. [...] existía un imperio cultural que tenía su santuario en La Meca y que contaba con una sede de índole política, Bagdad." (De la Lanza, "Introducción a *Las mil y una noches*" 5). La unidad cultural del texto en el que se inspira Crébillon es revestida con una nueva estética libertina. No podemos saber si Crébillon estaba al tanto de todos estos detalles sobre el sustrato de *Alf Layla*, pero lo que es un hecho, es que las traducciones de Galland pusieron en la mira a la sociedad oriental de la que habla De la Lanza desde la primera década del siglo XVIII en Francia. Considerando que el padre de Crébillon era un célebre dramaturgo y censor de la

corona, es muy probable que el joven escritor haya tenido influencia de primera mano de los textos mencionados.

Invocar a *Las mil y una noches* establece una estrecha relación con la oralidad y con la figura del cuentista, nos lleva directamente a pensar en la estructura organizada por Sherezada para salvar su vida. Crébillon hace de su marco narrativo la corte del heredero de esta noble dama: "On assure même, que le Recueil des Contes de Schérazade, que son auguste Grand-père avait fait écrire en lettres d'or, était le seul Livre qu'il eût jamais daigné lire" (Crébillon, *Le Sopha* 29).

Así pues, podemos escuchar resonancias de Sherezada en la voz del cuentista de *Le Sopha*: "Si l'orientalisme a joui alors d'une telle vogue, c'est en grande partie parce que, des *Mille et une nuits* ou d'autres légendes, se dégageait une sensualité capiteuse et raffinée, tout à fait accordée à l'air du temps"(Cazenobe 51). Resonancias que no solamente se escuchan en la carga sensual del relato, sino también en la elocuencia e inteligencia que comparten Amanzéi y Sherezada. El astuto libertino logra ser nombrado Visir y cada vez que es interrumpido por el sultán muestra elegancia para librar las objeciones del monarca.

Jean Sgard por su parte se inclina más a pensar que *Las mil y una noches* le dan al texto de Crébillon un referente de decadencia al ser asociado con la sociedad francesa que quiere retratar. El ambiente oriental más allá de servir como decoración para poder criticar sin explicitar nombres, retrata el despotismo de los dirigentes. La promiscuidad femenina también es fuente de críticas, según Sgard, al tener una serie de mujeres que se sirven de sus esclavos con fines de placer. No podríamos evitar pensar en rasgos de Mme. de Merteuil que ya se dibujan en estos personajes. Esta mujer se servirá de seres más débiles para propiciarse placer físico y psicológico. Jean Sgard define esta sociedad como un juego de máscaras que nos haría pensar en un contexto carnavalesco que apela al referente de

lugares como Venecia, puerto que veía venir al Oriente dentro de sus navíos y que era cruce de culturas:

Crébillon va donc retenir des *Milles et une nuits* le thème des femmes libertines qui couchent avec leurs nègres (Fatmé et Dahis, Amine et Massoud), des allusions au despotisme d'un Sultan qui peut toujours couper court (ou couper le cou) au récit, et puis des noms exotiques (beaucoup de Z...), un unique talismán qui sera le sophá, sorte de tapis volant, et puis surtout des bonzes, des debris, des bramines: c'est un jeu de masques et de devinettes faciles, dont l'objet est de voiler la réalité sociale du libertinage en France (Sgard, *Le Sophá* comme classique 178).

Convendría quizá mencionar que las voces masculinas dentro del marco narrativo oriental, sirven para hacer una severa crítica a personajes contemporáneos del autor. Colette Cazenobe ve así en la imagen del sultán un retrato de Luis XV, y otros tantos rastros en rasgos de diversos personajes: "A côté de Schah-Baham-Louis XV, on identifia d'autres personnages. Mazulhim, jeune, bien fait, beau, étourdissant d'esprit passa pour la copie de duc de Richelieu; quant à son digne compère Nassès, il fit songer au duc de Nivernais" (Cazenobe 52).

El narrador libertino logra traspasar las épocas y las fronteras físicas, uniendo así tres momentos diegéticos por medio del mueble, el espacio de la diégesis en la corte del sultán, el momento de la diégesis en Agra y aquel del lector en la Francia del siglo XVIII. La triple intersemiotización junta así tres pilares del universo estético de Crébillon, los velos de Oriente medio, el apogeo cultural de Agra, y el rococó de la Francia de la Regencia y de Luis XV. Sgard identifica este resultado bajo el término de "literatura de placer" que engloba la influencia de las traducciones de Galland y el imaginario que de ellas se fue desprendiendo en los primeros años del siglo XVIII: "C'est bien là ce qui fait l'originalité de la formule crébillonienne: *Les Mille et une nuits* ont sans doute révélé aux lecteurs de Galland une littérature de plaisir [...]" (Sgard, "*Le Sophá* comme classique" 178).

Como podemos observar a estas alturas del estudio, la estructura del texto de Crébillon no es tan sencilla como podría parecer. El referente textual de *Las mil y una noches* conduce a dimensiones más profundas del imaginario oriental, sobre todo en el aspecto religioso. La transmigración de las almas pone el acento en el papel del objeto, del mueble que puede ser habitado por un alma. Como lo menciona Sgard este procedimiento no es nuevo dentro de la historia literaria:

[...]les métamorphoses ne sont pas absentes des Mille et une nuits en tant que thème; dans *Le Sopha*, elles deviennent métempyscoses [...] Or ce procédé narratif nous vient de Lucien, d'Apulée, d'Ovide [...] On verra, à la suite de *sopha*, des canapés, des grelots, des bidets, des bijoux, des poupées prendre la parole, ce qui n'est pas sans incidence sur le régime du récit (Sgard, "*Le Sopha* comme classique" 178).

Sin embargo, el siglo XVIII es el que hace de la metempsicosis una reinterpretación literaria en donde el objeto deviene el centro de la tensión entre una vida y otra. El objeto encierra una suerte de purgatorio que contiene una existencia y, por lo tanto, una narrativa que compartir. Si bien es cierto que la religión juega un papel importante, tendríamos que valorar el papel de los objetos para el imaginario del siglo XVIII. ¿Por qué varios escritores deciden encerrar a sus personajes dentro de muebles y anillos? ¿Es simplemente un procedimiento literario a la moda, o nos lleva a pensar en la importancia de estos elementos en la estética de la época? Una vez más la corporalidad del objeto conduce a estudiar planos más profundos. Un pensamiento podría habitar así en un objeto, y ser testigo de una época y un contexto. Tesis que sin duda alguna sostenemos en el presente estudio. El objeto es en sí un contenedor del universo artístico y de pensamiento, un accesorio o una pieza de mobiliario es testigo y a la vez testimonio de su época y encierran en ellos los pensamientos de un contexto. Podríamos comenzar a ver en el siglo XVIII la importancia que el objeto nos habrá de heredar pues éste deviene "omnisciente" como lo afirma Seth:

Les métempsycoses nourrissent un goût certain pour les féeries. L'Orient de pacotille satisfait à la mode de l'époque et les transformations des corps permettent aussi de se prévaloir d'une liberté certaine dans la narration en interrogeant sur un mode badin des doctrines autres au moment où l'emprise de l'Église commence à se relâcher. L'objet devient omniscient (Seth 165).

Lo que Diderot hará años más tarde en *Les Bijoux Indiscrets* ya se había prefigurado antes en *Le Sopha*. Gracias a las traducciones de Galland este nuevo gusto habita en el pensamiento de los escritores franceses. El debate en torno a la moral encerrada en estos textos, se analizará en la última parte del presente estudio, sin embargo, nos gustaría mencionar que el objeto, el mueble en este caso, es el símbolo que une la sensualidad y la prisión. Es una suerte de transporte para las almas en pena en esa existencia de reencarnación mobiliaria. Si el *sopha* de Crébillon es color de rosa, aquél que lo precede, el de Fourgeret de Monbron (1741), era "color de fuego", la alusión al "color de fuego" nos hace pensar tanto en la pasión como en las flamas del infierno:

La conversion d'êtres humains en meubles correspond aussi à un aspect de contes comme *Le Sopha* de Crébillon fils ou *Le Canapé couleur de feu* de Fougere de Monbron. Ces transformations permettent de faire circuler les individus qui sont généralement punis d'un forfait (Seth 165).

Michel Delon explica el título del antecesor de nuestro *Sopha*, una vez más recurre al imaginario feérico de Oriente que a su parecer justifica la elección de Fourgeret de Monbron por este título. Lo cierto es que la noción de "deseo" hila la historia. Crébillon atenúa esta metáfora de los colores haciendo del primer *sopha* en el que Amanzéi es encerrado un mueble rosa, más amable para el amor y desprendido de las pasiones y la tortura infernal:

*Le Canapé couleur de feu* de Fougere de Monbron (1741) tire son titre de la métamorphose du héros en canapé pour n'avoir pas su satisfaire une fée toute-puissante [...] Le grotesque et le rire mettent à distance l'inconvenance de la scène où le désir non partagé est traité à la farce. Le

corps masculin perd sa puissance en même temps que le corps féminin ses attraits. Pour sa faute, le narrateur est changé en canapé [...] L'homme devient objet passif, prostitué à tous les désirs [...] (Delon, *Le savoir* 269).

Crébillon define su viaje mobiliario como un recuerdo digno de narrarse y, en cierta forma, de enseñar o por lo menos de transmitir un saber de vidas pasadas. Al momento de aseverar que él recuerda haber sido *sopha* pero que las almas serían terriblemente infelices si ellas recordaran todo, demuestra que la vida dentro de un objeto es placentera. Esta vida dentro del mueble atestigua placeres escondidos a los ojos de la gran mayoría:

Nos Ames destinées pendant une longue suite de siècles, à passer de corps, en corps, seraient presque toujours malheureuses, si elles se souvenaient de ce qu'elles ont été. Telle, par exemple, qui après avoir animé le corps d'un Roi, se trouve dans celui d'un reptile [...] (Crébillon, *Le Sopha* 38).

La vida del reptil se opone a la vida del monarca. ¿Dónde queda el mueble en esta escala de valores de la transmigración de las almas? Nosotros diríamos que en un limbo en donde el personaje es condenado sin sufrir. Condenado quizá a la errancia, pero a una existencia que lleva a valorar la corporalidad y el goce, pues la empresa del narrador es la búsqueda de un objeto propicio al amor. El objeto, pues, no puede ser separado de un imaginario que nos es heredado del cuento oriental. Aunque la presencia etérea interna es "libre" de poder moverse, el objeto viene acompañado por el pensamiento que lo habita. El siguiente análisis de Henri Lafon es fundamental para poder comprender la semantización del objeto:

Enfin, plus particuliers sont les objets qui étoffent la fiction orientale, dans *Le Sopha* ou *L'Écumoire*. Ils sont aussi des signes qui doivent être déchiffrés par le lecteur: *palanquin* se lit *carrosse* [...] Objets allusifs, ils ne doivent pas détruire la fiction qu'ils supportent et cependant être facilement lisibles (Lafon 139).

El recuerdo del objeto se torna así en el soporte de la narración. La transmigración permite la revalorización de todo un universo físico ligado a la estética libertina. La apelación a

estos objetos, interpela al lector a descifrar las capas de significación de los mismos. ¿Dónde y cómo el lector imagina estos objetos? La narración nos orilla a analizar texturas y formas. Recalquemos una vez más que Crébillon escribe para un público que puede pagar un libro, y que sabía leer, es decir, la aristocracia y algunas capas privilegiadas de la burguesía creciente en la primera mitad del siglo XVIII, aquellos con poder de compra y que se encuentran en posición de codificar los objetos de los que habla el autor. Fácilmente leíbles nos dice Lafon, sí, fácilmente leíbles para un cierto público, y para cierta disposición lectora alejada de los prejuicios de la sociedad y de la religión, pues no podemos olvidar que la simple alusión a la reencarnación para ciertas capas sociales no era bien vista. El mueble-*voyeur* en cuestión presenta problemas no sólo para la fácil decodificación a un nivel sensual y sensorial sino también a la apertura lectora del público al que se dirige. Si bien, los textos de Crébillon no fueron tan castigados como los de algunos de sus contemporáneos, podemos observar que la transmigración mobiliaria presenta problemas en la época. El lector pues, no debe temer leer y ver en un mueble el habitante-*voyeur* de otra vida y de otra religión, recordemos que en esta obra hablamos del Brahmanismo hindú. Referimos una vez más a la decoración del panel de madera del anexo (4), en donde un palacete es decorado con motivos turcos. Sí, no todas las capas de la sociedad podían hacer uso de referencias de esta índole. Si bien es cierto que el turco en la madera más que un símbolo de admiración es un símbolo de exotismo a la moda de la época, la simple evocación de religiones diferentes a la establecida podía costarle muy caro a un campesino o a un sirviente.

El lector decodificador de objetos es pues un esteta como lo define Michel Delon:

Le nouveau monde géographique est aussi économique et historique. Il se traduit en sensations tactiles contrastées: fragilité de la porcelaine ou pesanteur de l'argent, transparence de l'une et opacité de l'autre. Mille et

unième main de l'esthète qui caresse l'objet en porcelaine, mille et unième nuit dont il goûte la nouveauté, mille et unième corps dont il apprécie la finesse [...] (Delon, *Le savoir* 158).

El Oriente redescubierto en el imaginario artístico se plantea en diversos niveles, desde la dimensión histórica hasta la dimensión estética. El Oriente como presencia compleja en el siglo XVIII se muestra tanto en porcelanas chinas como en relatos de transmigraciones hindús. Lo interesante de relatos como el de Crébillon es la recomposición y condensación de este imaginario en una serie de cuentos unidos por una misma situación, todos ellos, una vez más, hilados por el mueble.

El recuerdo y el relato son desencadenados gracias al mueble, es esto lo que suscita el interés del lector y del sultán pues varias incógnitas surgen de la aseveración de Amanzéi:

[...] il me reste cependant à dire à votre Majesté, que Brama permet quelquefois que nous nous souvenions de ce que nous avons été[...] c'est que je me souviens parfaitement d'avoir été Sopha [...] Tant mieux, dit le Sultan, vous deviez être un assez beau meuble. Enfin, pourquoi votre Brama vous fit-il Sopha plutôt qu'autre chose? Quel était le fin de cette plaisanterie? Sopha! Cela me passe (Crébillon, *Le Sopha* 39).

A esta primera etapa sigue la búsqueda del amor por los apartamentos de las damas de Agra en segundo plano: "Après que Brama m'eut prononcé mon arrêt, il transporta lui-même, mon Ame dans un Sopha que l'ouvrier allait livrer à une femme de qualité qui passait pour être extrêmement sage [...]" (Crébillon, *Le Sopha* 42). La génesis de *Le Sopha* se construye poco a poco rompiendo los moldes del mundo físico, del mundo católico, y de las fronteras galas para escapar a un imaginario feérico en donde irónicamente es en un mueble de características europeas en el que vemos concentrado la diégesis del *voyeur libertin*.

Vinculado inevitablemente con el exotismo, pero también al dominio, el Oriente tiende a romper el aburrimiento del lector europeo. El relato encadena una suerte de condena con guiños de humor que van tejiendo una abstracción física de esta ciudad de ficción: "mais la

permission qu'il me donna de me transporter quand je le voudrais de Sopha en Sopha, calma un peu ma douleur" (Crébillon, *Le Sopha* 42). El poder del movimiento se le da a la voz narrativa para poder viajar de mueble en mueble haciendo una especie de mapeo de la ciudad de Agra a través del dibujo de las visitas del narrador. La cartografía va señalando poco a poco un gusto por la pasión y la calidez de un aposento privilegiado. Michel Onfray menciona sobre la influencia del *Kama-Sutra* que:

Sous le soleil de l'Inde, l'érotisme solaire suppose une spiritualité amoureuse de la vie, l'égalité entre les hommes et les femmes, les techniques du corps amoureux, la construction d'un corps complice avec la nature, la promotion de belles individualités, masculines et féminines, afin de construire un corps radieux pour une existence jubilatoire (Onfray 39).

Parece ser que el Oriente que Onfray describe gracias al *Kama-Sutra* es logrado también por Crébillon. Podríamos ver en esta cita de Onfray justamente el resumen del Oriente que el escritor libertino transmite. El calor, el poder de la luz, el control de la naturaleza, todo refleja en ambas obras un mismo retrato. Nos conviene particularmente la fórmula de "corps irradié" pues los libertinos parecen ser astros que iluminan su entorno, gracias a objetos, espejos y fuentes. Así, el deseo del escucha, en este caso del sultán, queda saciado: "Je pensais, que pour rendre les jours moins longs, il faudrait que chacun de nous racontât des histoires: quand je dis des histoires, je m'entends bien! Je veux des événements singuliers, des Fées, des Talismans [...] (Crébillon, *Le Sopha* 34).

El marco del doble Oriente, encierra entre su imaginario estas presencias mágicas y los talismanes que desencadenan la narración. Talismanes-objetos-mobiliarios encantados por presencias de otras épocas, y que a su vez dan cuenta de su memoria y su experiencia, a ratos con palabras y a ratos con el resplandor que se refleja sobre sus superficies.

### *III. La importancia de los objetos*

III.1. El gabinete libertino de *Le Sopha*, un retrato del libertinaje a través de las artes decorativas

El análisis de las artes decorativas ha comenzado a abrirse paso dentro del ámbito cultural contemporáneo, arrojando nuevas perspectivas de la dimensión narrativa de los objetos con los que interactuamos en nuestro día a día. Este conjunto de piezas que habitan la vida cotidiana, a ratos de carácter utilitario como el mobiliario y la indumentaria, y a ratos de carácter decorativo como la tapicería, abren nuevos horizontes en los campos de investigación. En este contexto, los estudios que unen a la literatura y a las artes decorativas cobran fuerza y se desarrollan, dando nuevos enfoques del importante papel que desempeñan los objetos y los ambientes dentro de la creación literaria. Nos damos a la tarea de trabajar bajo la mirada de un historiador del arte, Victor Stoichita y su obra *La invención del cuadro*, dentro de la que se rastrea la aparición y la evolución de dicho objeto. Intentaremos servirnos de la mirada de Stoichita para explicar ciertos rasgos de *Le Sopha*. Con el propósito de encadenar estas ideas utilizaremos tres nociones que Stoichita aborda: el tercer ojo de Descartes, la figura del gabinete flamenco y el cuadro costumbrista holandés, tres elementos que consideramos reflejan aspectos de la obra de Crébillon.

En *La invención del cuadro* se recuperan los aportes que Descartes tuvo en la óptica, afirmando que el trabajo de este francés, no solamente incidió en el pensamiento, sino también en la manera de ver el mundo. Stoichita incorpora en su texto el diagrama del ojo cartesiano, por muchos llamado “el tercer ojo” (anexo 5). Un personaje barbudo observa el ojo desde la parte inferior de la imagen. Este ojo funge como ventana hacia un mundo externo. La parte negra correspondería a una suerte de *camera obscura* en donde estaría

contenido el tercer ojo, es decir el personaje barbudo. Este hombre asiste al espectáculo visual filtrado por los diversos componentes del ojo que llamaremos “ojo ventana”. La parte blanca de la imagen es lo que correspondería al exterior de la *camera obscura*. La representación de este exterior se materializaría sobre la pantalla del “ojo ventana” y el tercer ojo, representado por el personaje barbudo, correspondería al espectador que observa lo que el “ojo ventana” le muestra. ¿Cómo poder equiparar al ojo cartesiano con la literatura libertina? La respuesta reside en uno de los emblemas característicos de este movimiento: el *voyeur*. Esta figura es uno de los ejes centrales de la estética libertina. Autores como Choderlos de Laclos y Marivaux hacen de sus personajes unos auténticos espías de la intimidad. Crébillon destaca entre los creadores libertinos con su obra *Le Sopha*, pues hace que el voyerismo sea el motivo principal de la obra. El alma de Amanzéi castigada por Brahma, es destinada a vivir en el cuerpo de un *sopha*. Nadie lo puede ver, mientras que él puede ver absolutamente todo lo que pasa a su alrededor, aunque no sea capaz de incidir sobre las acciones de los demás. En este fragmento, la voz narrativa presencia una escena donde Zeïnīs se despoja de su ropa. Mientras el yo narrativo goza con el espectáculo erótico que se despliega ante sus ojos dentro del *sopha*, Zeïnīs se desviste con la mayor naturalidad del mundo, ignorando que es observada por una presencia dentro del mueble en el que se está sentada:

Une simple tunique de gaze, et presque toute ouverte, fut bientôt le seul habillement de Zeïnīs; elle se jeta sur moi nonchalamment. Dieux! Avec quels transports je la reçus! Brama, en fixant mon Ame dans des Sophas lui avait donné la liberté de s’y placer où elle voudrait; qu’avec plaisirs en cet instant j’en fis usage (Crébillon, *Le Sopha* 223).

Salta a la vista la relación entre la figura del *voyeur* y del tercer ojo cartesiano. El personaje barbudo podría ser equiparado al alma de Amanzéi dentro del relato de Crébillon, pues

dentro de la cámara oscura donde se encuentra el hombre barbudo nadie lo puede ver. Nos encontramos frente a un plano de invisibilidad en donde el sujeto que observa no puede ser visto por los habitantes de la “realidad externa”. El paisaje y los habitantes del mismo, son observados por el hombre barbudo en una suerte de voyerismo sensorial, tal y como el alma de Amanzéi observa a las parejas que discuten y se aman frente a él. La cámara oscura que es el hogar del personaje barbudo, y por lo tanto del tercer ojo, sería así el *sopha* que en sus cuatro paredes resulta una prisión con una sola salida, la ventana a lo ajeno, a la intimidad del observado.

Otro tema estudiado por Victor Stoichita es la *mise en abîme* dentro del cuadro holandés y flamenco. Resulta particularmente interesante el estudio en torno al cuadro costumbrista holandés, pues es justamente dentro de esta corriente pictórica que surgen los llamados “cuadros cita”. Stoichita menciona que: “Dichas obras constituyen imágenes operantes en la medida en que su reflejo se proyecta sobre el espacio que las acoge” (Stoichita 271). En algunos casos serán paisajes bucólicos y motivos marinos los que darán pie a posibles interpretaciones de la situación de los personajes dentro de la pintura, como podría ser el caso de la pareja de cuadros realizada por Gabriel Metsu, *Joven escribiendo una carta* y *Muchacha leyendo una carta* (anexo 6): “El topos del navío a merced de la tempestad es, como toda inserción emblemática, polisémico: el amante es el navío, la dama el puerto; la mar agitada puede remitir a los peligros de la relación (...)” (Stoichita 293). En otros casos son cuadros costumbristas que irrumpen dentro de la misma escena costumbrista pintada por el autor, lo cual supone una puesta en abismo y una irrupción a la privacidad de los personajes del cuadro que observamos y, a su vez, a la privacidad de los personajes del cuadro dentro del cuadro:

La escena de interior se crea para el espacio doméstico y, al mismo tiempo lo refleja. En la escena de interior la vida cotidiana se pone en abismo y, en consecuencia, representa su momento autoreferencial. (Stoichiita 271).

Se teje, pues, una relación de complicidad entre el espectador del cuadro y el habitante del cuadro, quien a su vez posee un pedazo de privacidad de otra realidad, como sería el caso del cuadro de *Mujer con balanza* de Vermeer. Dicha puesta en abismo se equipara al fenómeno que Crébillon establece con el narrador de *Le Sopha*. Mientras que el narrador es testigo de escenas eróticas sin ser visto, nosotros somos testigos de esas mismas escenas gracias a la voz del yo narrativo. Cabe mencionar que el destinatario original de la narración no es el lector en sí, en el espacio diegético es el sultán Schah- Baham, nieto de Sherezada el que escucha el relato de Amanzéi. Entre los velos de la Corte del sultán, el lector asiste a una narración sin ser visto. El lector es en sí otro *voyeur* dentro de esta puesta en abismo, tal y como lo es el espectador del cuadro costumbrista holandés, quien observa una imagen sin ser visto. No es fortuito que Crébillon haya escogido un *sopha* como escondite de un *voyeur*. ¿Qué es un mueble sino un objeto del que nos servimos sin preguntarnos si tiene alma? No es común buscar espías y voyeristas dentro del interior de un mueble. Así como el espectador del cuadro costumbrista holandés se siente observado mientras contempla la espalda de una dama que a su vez contempla un cuadro, el lector de *Le Sopha* asiste a una puesta en abismo dentro de la cual él es parte del juego de espejos. Este efecto es potenciado por el hecho de haber escogido un mueble como depositario de un observador de la cotidianeidad, pues es muy posible, sobre todo en el contexto del siglo XVIII, que el lector se encontrara leyendo sobre uno de estos muebles. No hay que olvidar que es justamente un público burgués y aristócrata al que Crébillon se dirige, dentro de este contexto el lugar de lectura por excelencia era justamente un sofá. De esta forma el lector

se posiciona en el centro de un espacio habitado por muebles y por lo tanto de una multiplicidad de posibles miradas escondidas dentro de ellos.

La apuesta de Crébillon de usar un objeto de la vida cotidiana para convertirlo en una presencia que observa y goza con las intrigas que se presentan ante él, va más allá de una simple personificación. No es un solo *sopha* el que posee esta cualidad. A lo largo de su búsqueda por la liberación, el alma de Amanzéi viaja por siete diferentes *sophas*. El mueble es en sí un elemento central de la construcción de un mundo y de una cosmovisión libertina. Gracias a los diferentes muebles habitados por Amanzéi, el retrato del amor libertino se va construyendo en sus diferentes facetas. Dentro de las siete casas que el narrador visita asistimos a una situación específica que da cuenta de un habitante emblemático del mundo libertino francés. Así, que se nos presenta un retrato del libertinaje a través de sus mayores exponentes: la prostituta, el proxeneta, los enamorados corrompidos, los amantes sinceros, los devotos hipócritas y los libertinos experimentados.

Dicha fragmentación en escenas y en espacios da cuenta de un eje central temático y estético, que es la construcción del retrato del amor libertino. Victor Stoichita recurre a la imagen del gabinete flamenco en su estudio para analizar el desarrollo del cuadro. Una doble lectura se desprende de este análisis, ya que el gabinete flamenco como lo plantea Stoichita constituye una habitación en donde los nobles colgaban cuadros, pero el gabinete flamenco puede entenderse también como una de las piezas de mobiliario más emblemáticas del siglo XVIII, una suerte de cajonero decorado con motivos comunes a una misma temática y a una misma estética (anexo 7).

Cualquiera de las dos nociones nos sirve para acercar la construcción literaria de *Le Sopha* a la misma noción estructural de un gabinete flamenco en lo que a arte decorativo se refiere, pues, todos los aspectos decorativos del mueble poseen un mismo eje temático,

están elaboradas por el mismo artista, y se trata de un mueble que convive con la privacidad de una familia. Los cajones de este mueble están normalmente escondidos bajo un par de puertas igualmente decoradas, lo cual representa una puesta en abismo mobiliaria que nos va develando los secretos que guarda el mueble. El mueble en sí, está provisto de una personalidad muy singular, no sólo por su forma sino por lo que lo habita, es decir el contenido de los cajones, tal como el alma de Amanzéi habita el *sopha*. Nuestra apuesta es demostrar que *Le Sopha* de Crébillon posee una estructura similar al gabinete flamenco. Las puertas del libro, es decir el primer paisaje que se nos presenta es el espacio diegético en donde Amanzéi cuenta su relato al sultán Schah-Baham. El discurso que el cortesano emprenderá constituye la apertura de las puertas de la narración para develar su existencia en siete diferentes muebles. Estos relatos dentro del relato constituirían siete diferentes cajones decorados con un motivo diferente, pero conservando la estética libertina del Oriente hindú y del erotismo. Al leer cada uno de estos episodios asistimos a la apertura de los cajones en donde los personajes nos dará a conocer sus deseos y sus emociones a través de la mirada del *voyeur*, en este caso un *voyeur* triple, pues el *voyeur* está constituido por Amanzéi, por el sultán y por nosotros como lectores. El tercer ojo cartesiano resultaría ser un tercer ojo triple en el caso de *Le Sopha*, así como son tres los planos que encierra un gabinete flamenco y tres niveles de profundidad en los secretos que encierra.

La puesta en abismo se ve potenciada cuando recordamos que el gabinete flamenco es un mueble que es el guardián de los secretos de un grupo de personas, pero, al igual que el *sopha*, es un elemento que irrumpe dentro de la privacidad de una habitación. Así como el cuadro costumbrista constituye una ventana a otra realidad habitacional, el gabinete y el *sopha* se integran dentro de una dinámica en donde ellos son elementos que observan y son observados sin dejar de ser parte de la cotidianeidad. Lo que Stoichita llama cuadros cita,

nosotros podemos interpretarlo en este contexto como “muebles cita” que nos hacen pensar en dimensiones y en miradas ocultas a simple vista, nos hacen cuestionarnos acerca de los ojos que nos observan y de la cantidad de secretos que un mueble puede encerrar en sus dos caras, la de testigo y la de informante, como Amanzéi en *Le Sopha*.

Hoy en día asistimos a un interés por las llamadas artes decorativas que representan una herramienta para el análisis de los textos literarios. Stoichita despliega un profundo análisis en torno al arte en su estudio: *La Invención del cuadro*. Algunos de los mecanismos que sirven para desmenuzar un tópico que concierne a la Historia del Arte nos sirven, bajo el ojo de la crítica literaria, para dar cuenta de dimensiones plásticas de varias obras literarias, en este caso específico de *Le Sopha*. De esta forma, el tercer ojo cartesiano, y la imagen del mismo, nos ayudan a entender de manera clara el papel del *voyeur* dentro de esta novela libertina, la imagen del cuadro costumbrista holandés y la presencia del gabinete flamenco nos llevan a observar dimensiones profundas del retrato libertino, y de la incidencia dentro de la diégesis, así como la implicación de una poética mobiliaria que va más allá de la personificación de un objeto. Tendríamos que repensar el interesante bagaje de herramientas que nos ofrece este cúmulo de artes para la exploración de otros textos literarios, pues la indumentaria y el mobiliario son sin duda algunas expresiones que sobrepasan las fronteras de lo físico, son lenguaje puro, dentro y fuera de los textos.

### III.2. *Le Sopha* como *medium* y como médium

Consideramos pertinente estudiar *Le Sopha* a la luz de un enfoque poco trabajado en México y Francia, la arqueología de los medios. El texto de Crébillon logra valorizar el universo material del relato. La noción del "médium" ofrece una guía para entender al

objeto como engrane del texto, ya que el objeto del que hablamos desempeña un papel en el esquema de la comunicación. Como ya lo hemos estudiado en otros apartados, la corporalidad y el mueble se encuentran en el centro de un prisma que hay que observar con un ojo meticoloso para poder apreciar lo que nos es dicho a través de las telas del mobiliario: "En se disant conte, le récit libertin, avec ses limites confuses entre corps et meubles, occulte l'obscène pour mieux le révéler" (Seth 166).

Proponemos abordar el texto en este apartado por una bisagra compuesta por estudios literarios ya mencionados previamente, y la arqueología de los medios trabajada por Yves Citton. Necesitaremos de igual manera la antología de las "*machines à voir*"<sup>10</sup> de Delphine Gleizes y Denis Reynauld. Intentaremos poner en relación el objeto, en este caso el *sopha*, con las complejas relaciones de comunicación tejidas por Crébillon. De igual manera analizaremos al *sopha* como *medium* y como médium<sup>11</sup>, para resaltar la importancia de este objeto no sólo en el cuento de Crébillon, sino en toda la producción libertina del siglo XVIII.

Jussi Parikka ilustra el concepto de las *media* a través de la imagen del pliegue:

Les media consistent en une action de plier le temps, l'espace et les agentivités; ils ne sont pas la substance ou la forme à travers lesquelles des actions prennent place, mais un environnement de relations dans lequel le temps, l'espace et les capacités d'action émergent (Parikka 35).

Se puede analizar la pieza de mobiliario como una parte de este "*environnement de relations*" al que Parikka hace alusión. Sin la pieza de mobiliario, este entorno, y por lo tanto la comunicación entre los diferentes agentes del relato (comprendido el lector), sería

---

<sup>10</sup> Decidimos dejar el término en francés para explotar al máximo la riqueza de la construcción. Gracias al uso de la preposición estas máquinas tienen un propósito doble, máquinas para ver y máquinas que deben ser vistas. Retomamos el término de la antología antes citada.

<sup>11</sup> Entendemos *medium* como medio de comunicación y médium como el medio que permitiría transmitir información gracias a procedimientos de carácter mágico, *des hantises*.

imposible. Partimos de ahí, y de la afirmación de Yves Citton sobre el término de *media*<sup>12</sup> (sin acento y sin -s), que nos ayudaría a, "désigner tous les types d'objets techniques qui servent de médiation à la communication humaine en permettant d'enregistrer, de multiplier, de transmettre, de diffuser des idées, des phrases, des sons, des images ou d'autres perceptions sensorielles" (Citton, "Les Lumières" 33). Comprender el objetivo de Crébillon haciendo de un *sopha* un *voyeur*, nos lleva también a ver otras posibilidades de análisis, y a entender al mueble como un objeto que sirve a la mediación sensorial.

Comencemos por preguntarnos dos cosas sobre el funcionamiento mediológico del *sopha*: ¿Cómo es que este objeto logra grabar sonidos e imágenes? ¿Y cómo y bajo qué formas, estos sonidos e imágenes nos son transmitidos en el espacio y en el tiempo?

Ver el interior del *sopha* nos lleva a una suerte de trabajo mecánico, observando las piezas de un aparato, como lo haríamos con un reloj. La antología de Delphine Gleizes y Denis Reynaud nos ayuda a observar, más de cerca, todo un conjunto de objetos materiales que habitan el siglo XVIII, la antología *Machines à voir* analiza el imaginario del pensamiento de los siglos XVIII y XIX. Así: "Les objets sont donc indissociables de leurs usages: usage scientifique premier, mais également usages sociaux, en quelque sorte seconds" (Gleizes y Reynaud 6).

Aunque nuestro *sopha* no sea una máquina, su función se puede equiparar a la de una de ellas. En efecto, el uso de este objeto, es lo que nos permite situarlo en el mismo conjunto que las máquinas evocadas por Reynaud y Gleizes. El término "*machines à voir*" conviene para ver al *sopha* como a un dispositivo que encierra una doble función: "[...] en raison du

---

<sup>12</sup> Respetamos en este trabajo la terminología francesa para dar cuenta del debate que se ha llevado a cabo en el último año sobre los medios en los estudios franceses. Nos parece pertinente mencionar, sin embargo, que en español el término que se ha utilizado es "medios" a partir de las traducciones de Sigfried Zielinski.

double sens de l'expression: machines qui permettent de voir et machines qui se donnent à voir [...]" (Gleizes y Reynaud 7). Se justifica la elección de la palabra "máquina" en detrimento de otros términos como instrumento o aparato, pues:

La machine se caractérise par son dynamisme, la complexité de son agencement et enfin son caractère artificiel. Il peut sembler étrange de mobiliser un terme qui relève plus de la mécanique que de l'optique: mais c'est précisément parce qu'il s'agit d'un *mécanisme* de la vision et de la *construction* du regard qu'il prend ici tout son sens (Gleizes y Reynaud 7).

Después de haber establecido este concepto, observamos que el *sopha* de Crébillon aunque no posee dispositivos mecánicos materiales, encierra un engranaje que permite ver, ser visto, y transmitir lo que se ve. El *sopha* es una suerte de "*machine à voir*" que no posee piezas materiales, sino más bien imaginarias, o en todo caso invisibles. Lo que es importante para Crébillon, como para la antología ya citada, es usar un objeto que permita una mirada diferente a la de todos los días. Una mirada que sería posible gracias al objeto o a la máquina. Podríamos sostener que el *sopha* encarna una *machine à voir*. Nos faltaría analizar cuáles son los aspectos que comparte con otras *machines à voir* de la misma época, y cuál es el objetivo compartido entre una pieza de mobiliario-vidente, y otra máquina como podría ser un gramófono o una cámara.

Regresemos, pues, al trabajo de Reynaud y de Gleizes para ver más de cerca las *machines à voir* del siglo XVIII. Recordemos que el libertinaje está estrechamente ligado con ver lo que nos es prohibido. Ver sin ser visto implica ver sin ser juzgado. A este procedimiento van a recurrir numerosos escritores en el Siglo de las Luces. Lo óptico y lo erótico van a ligarse estrechamente. Las máquinas de la época demuestran esta idea:

Lanterne magique, diorama portatif, *camera obscura*, chambres obscures du désir: les spectacles optiques sont très fréquemment associés à l'imaginaire érotique. Dans la *Vie privée du Maréchal de Richelieu*, l'obscurité, comme le vin, lève les inhibitions. La séance de lanterne magique, bien peu didactique ici, offre l'occasion d'aviver les pulsions

optiques à la faveur de la projection de gravures pornographiques. Associée au jeu, à la boisson et au libertinage mondain, la lanterne magique est une manière d'illustrer les dérèglements de la Régence (Gleizes y Reynaud 153).

*Machines à voir* revaloriza el patrimonio científico y técnico sin olvidar la dimensión estética de estos universos. Desde el nombre "linterna mágica" observamos cómo el imaginario del siglo XVIII se mezcla entre *faits* et *féeries*<sup>13</sup>; la linterna que nace de una voluntad técnica va a estar habitada, hechizada como la lámpara del genio. Esta magia hay que entenderla, en el contexto libertino, como una magia propicia para la seducción. ¿Qué es una linterna mágica? "Elle est d'une certaine façon tout le contraire de la chambre obscure : alors que l'une projette grâce au soleil une image réduite du monde naturel, l'autre agrandit grâce à une lumière artificielle un objet dessiné par l'homme" (Gleizes y Reynaud 60). Podemos afirmar entonces que una imagen nace de esta máquina. Como los filósofos de la época, ella usa la luz para poder transmitir imágenes y de esta forma se cuela entre las *Lumières* de su época. La iluminación del siglo XVIII viene del entendimiento, mientras que la luz de la linterna viene del interior de una caja, ésta a su vez sirve para proyectar una imagen sobre otra superficie. La iluminación viene pues del interior del ser, como la sabiduría del *sopha* viene del interior del cuerpo-mueble. Sugerimos ,pues, un paralelismo, el *sopha* y los seres humanos, son iluminados por una entidad interna, una flama que ayuda al entendimiento. La linterna mágica y nuestro *sopha* comparten esta característica en común. Ambos poseen una luz o un conocimiento escondido a los ojos del público que les permite hacer proyecciones sobre otra superficie. En el caso de nuestro

---

<sup>13</sup> El hecho "real" y la fantasía se unen en estos aparatos técnicos. Decidimos dejar los términos en francés para recuperar la expresión usada por Yves Citton en "Vertus et beautés du *faitichisme*".

*sopha*, el fenómeno es particularmente interesante, porque la segunda superficie donde son proyectadas las imágenes es el imaginario y el pensamiento del lector.

Así, “[...] la lanterne magique appelle deux lectures de la projection: l’une fondée sur les lois géométriques; l’autre sur la matérialisation du fantasme” (Gleizes y Reynaud 7). La mirada se materializa gracias a la técnica, pero lo que se proyecta constituye algo del orden de lo imaginario, de lo que no puede ser tocado, como las fantasías libertinas. El *sopha*, en efecto, deja ver, como la linterna mágica, escenas entrecortadas para atizar las fantasías del lector. Una imagen estática de la linterna mágica lleva al espectador a recrear con su imaginación el resto del universo más allá de las fronteras de la imagen. Crébillon utiliza la misma técnica. En esta parte de *Le Sopha*, primer encuentro físico entre Amine y Abdalathif, el narrador nos dice que: “[...] il s’assit sur moi, en la tirant sur lui brusquement, il prit avec elle toutes les libertés qu’il voulut, mais comme il avait plus de libertinage, que de désirs, elles ne furent pas excessives” (Crébillon, *Le Sopha* 59). Se trata del alma de Amanzéi que habla desde su cuerpo-mobiliario. Nos revela una parte de la escena que se materializa en nuestro imaginario. Sin embargo, hay que notar que no da ningún detalle, dejando a la imaginación la recomposición de la totalidad del cuadro. ¿Qué hicieron o no hicieron los personajes? La tensión entre “*désir*” y “*libertinage*” es opaca. Deja entre las fronteras de lo implícito todo lo que la linterna mágica deja en la obscuridad. Si la linterna y el *sopha* nos iluminan, necesitan las penumbras para esconder, y al mismo tiempo para dejar vivir al fantasma de la imagen y de la fantasía erótica. Recordemos a la imagen escogida por Gleizes y Reynaud para ilustrar el funcionamiento de una linterna mágica del siglo XVIII (anexo 8) .

Podríamos pensar que el marco discursivo del *sopha* y de la linterna mágica están separados, el lado público del espectáculo de la linterna por un lado, y la experiencia de

lectura personal y solitaria de *Le Sopha* del otro. La linterna mágica en el siglo XVIII está impregnada de un carácter social. La proyección deviene espacio de seducción: "Dans ces scènes de genre traditionnelles que constituent les rendez-vous galants, le spectacle de lanterne magique offre un nouvel espace de liberté. Tandis que l'attention de l'assistance est concentrée sur d'autres objets, le lieu public devient lieu d'intimité [...]" (Gleizes y Reynaud 153). La linterna mágica resignifica el espacio y hechiza el espectáculo para que los amantes se entreguen el uno al otro. El cine y la puesta en abismo de escenas de cine dentro del cine, haciendo de la sala de proyección el lugar del primer contacto físico entre dos personas nos recuerda la misión del alma de Amanzéi. En efecto, la primera relación física debe tener lugar sobre el espacio físico del *sopha* para que el alma de Amanzéi sea liberada. Una resignificación del espacio mobiliario se juega en el cuento de Crébillon, como aquel de la proyección de la linterna mágica. Los dos lugares se vuelven ambientes propicios a la seducción en el marco de los *rendez-vous galants*<sup>14</sup> o quizá no tan galantes. Podríamos tejer así una suerte de eje evolutivo en donde el cine, espacio de proyección de imágenes y de seducción, comienza a ver el día en el pensamiento del Siglo de las Luces. La linterna mágica es, de alguna manera, un testigo del mecanismo técnico que traduce este interés de la vida pública y cultural de la época en un aparato. Parece que la "*machine à voir*" puede ser encontrada en la construcción narrativa del *sopha* tal y como Crébillon la presenta. Hay varios elementos que nos permiten ligar al *sopha* y a la linterna mágica, poniendo de manifiesto la información transmitida gracias a las imágenes vistas por el narrador.

Examinemos ahora la dimensión sonora del *sopha*. Aunque el gramófono nace en el seno del siglo XIX, el *sopha* nos ayuda también a descubrir sonidos grabados en el cuento de

---

<sup>14</sup> Nos referimos aquí a las citas amorosas.

Crébillon. Es cierto que la imagen posee un papel central en *Le Sopha*. El registro de sonidos es sin embargo un rasgo del mueble que es digno de ser analizado. El gramófono permitía grabar y escuchar sonidos en otra superficie que podía ser repetida a voluntad. Aparatos como el fonógrafo ya habían aparecido antes del fonógrafo, pero hay que notar que la mayoría fueron creados en el curso del siglo XIX. Tendremos que esperar al siglo XX para que estos aparatos se popularicen aun más.

La capacidad del alma de Amanzéi para ver, debe ser entendida en el sentido más amplio del término. Él puede acceder ahí, donde nosotros no podemos entrar. Ahí donde las puertas están cerradas para nosotros, él posee la llave para penetrar muros y fronteras físicas y psíquicas. El *sopha* permite registrar sonidos a través de la experiencia sensorial que experimenta durante las escenas amorosas<sup>15</sup>. Logra transmitirlos al lector gracias a la narración y calca de esta manera las palabras y los latidos del corazón de los amantes gracias a la palabra. El mecanismo de la lectura podría equipararse a las marcas físicas del cilindro de un gramófono o al disco del fonógrafo. La aguja del gramófono se convertiría así en la mirada del lector. Con los ojos, logramos transformar el mensaje en sonidos. El mensaje puede también transformarse en voz en el marco de una lectura en voz alta. La repetición del mensaje es fácil como en el caso de una grabación en un fonógrafo, sólo tendríamos que resituarse la mirada y leer de nuevo la parte deseada para escuchar de nueva cuenta el mensaje. Este fenómeno es amplificado gracias al estilo que Crébillon teje a través de la voz narrativa de Amanzéi. Se calcan los diálogos en un discurso indirecto con detalles concretos:

---

<sup>15</sup> Aunque la analogía entre el *sopha* y el gramófono pueda parecer arriesgada, justamente, lo que buscamos en el presente estudio, es encontrar algunos mecanismos que demuestren que el mueble de Crébillon se inserta en los estudios de la arqueología de los medios. Si bien, el *sopha* no "graba" como un aparato, sí puede hacer el registro de los diálogos y, gracias a la voz narrativa de Amanzéi, transmitirlos en otro espacio-tiempo.

Ah Zéphiss! Ajouta-t-il, faut-il que je trouve dans ce qui devrait combler mes désirs, de nouvelles raisons de me plaindre! En effet, répondit-elle en riant, je conçois combien vous êtes malheureux, et vous devez aussi être bien sûr de toute ma pitié. Zéphiss! Reprit-il avec un transport plus vrai que tous ceux que je lui avais vus [...] (Crébillon, *Le Sopha* 122).

Constatamos la precisión del discurso indirecto. El diálogo es grabado gracias a la presencia del alma escondida de Amanzéi en el *sopha*. Crébillon da a su narrador la capacidad de percibir y de grabar, y más tarde de transmitir los sutiles gestos de los personajes tanto en la risa como en los "*transports*". Los sonidos no son registrados solamente en palabras sino también en suspiros y ligeros movimientos corporales. Aunque cualquier libro posee las cualidades antes mencionadas, el mecanismo del *sopha* hechizado es lo que permite el registro de la eventual transmisión de estas escenas y estos diálogos.

Enfatizamos la función del *sopha* como "*machine à voir*" y "*machine à entendre*". En la dinámica entendida de la doble significación que Gleizes y Reynaud ya habían enunciado, se trataría de un "*sopha à voir*" que ve y que quiere ser visto; y de un "*sopha à entendre*", que escucha y quiere ser escuchado. El *sopha* poseería características similares a las del gramófono, a las de la linterna mágica, o bien a las de una cámara moderna si reunimos las dos máquinas en una.

Una vez habiendo estudiado las semejanzas entre el *sopha* de Crébillon y las "*machines à voir et à entendre*", convendría situarnos en el campo de la mediología. Podríamos trazar rasgos que harían del *sopha* un *medium* que permite la comunicación entre los personajes en el relato y entre las imágenes transmitidas y el lector, así como un médium que trabaja más allá de los límites de lo que las *media* de la época lograban poner en comunicación.

Alain Sebbah nos precede en este acercamiento haciendo del mobiliario en *La Petite Maison* de Bastide un conector entre el sentimiento amoroso y el seductor: "Le mobilier est

donc une sorte de `médium´ entre l´amour qui inspire le séducteur et celle à qui il veut inspirer de l´amour. Le mobilier offert aux yeux de celle que l´on veut séduire devient actant en lieu et place du libertin même" (Sebbah 111). Para Sebbah el mobiliario forma parte esencial del esquema de comunicación entre el seductor y el objeto de deseo. El sentimiento amoroso y la seducción no podrían tener lugar sin el intermediario del mobiliario, el cual permite la recepción del mensaje y el cumplimiento de la relación física. La discusión que se articula en el seno de la mediología nos permite mirar más de cerca la palabra y las implicaciones al interior de este "médium" referido por Alain Sebbah. Él pone al mobiliario en un lugar privilegiado haciendo de él un "actant"<sup>16</sup>. Sin embargo, estos agentes bajo la mirada de investigadores como Thierry Bardini o Yves Citton pueden ser clasificados de manera mucho más meticulosa, lo que intentaremos hacer con el *sopha* de Crébillon. Yves Citton recurre al trabajo de Thierry Bardini intitulado "Entre archéologie et écologie"<sup>17</sup>. Al interior de su texto *Médiarchie*, Citton afirma que estaríamos en derecho de sostener, como lo dijo Bardini en un primer momento, que hay tres terrenos para entender mejor los diferentes mecanismos de comunicación.

El *sopha*, en el que Crébillon encierra el alma de su narrador, permite el paso de un mensaje y logra formar imágenes. Las relaciones y similitudes que se tejen entre el mueble que ve y que transmite escenas que observa, constituyen una suerte de mecanismo que hace nacer en el pensamiento del lector las imágenes a las que el *voyeur-sopha* asiste. Este objeto logra registrar gracias a la palabra los gestos y los sonidos de los amantes. Es de alguna manera una cámara que graba las imágenes y los sonidos para transmitirlos en

---

<sup>16</sup> Dicho en otras palabras, un agente de la acción. Utilizaremos pues el término "agente" para referirnos al término usado por Sebbah.

<sup>17</sup> Voir Thierry Bardini, "Entre archéologie et écologie. Une perspective sur la théorie médiatique", *Multitudes*, n. 62, 2016, p. 159-170.

seguida a la Corte del sultán y, al mismo tiempo, pero en un doble espacio de recepción, al lector del cuento moral de Crébillon. Estas articulaciones entre la imagen y los diálogos grabados, y la transmisión de estas imágenes y de estos sonidos, nos permiten acercar al *sopha* hechizado de la primera definición mencionada por Citton:

Le premier domaine, désigné par les graphies un MEDIUM, des MEDIA (sans accent ni -s final) et par l'adjectif MÉDIAL, concerne tout ce qui sert à enregistrer, à transmettre et/ou à traiter de l'information, des discours, des images, des sons. Le charbon et l'hématite dont se servaient nos premiers ancêtres pour tracer des figures sur les parois de grottes, les manuscrits sur vélin des moines médiévaux, les prêches, les pigeons-voyageurs [...] mais aussi la voix de l'acteur ou les gestes de la langue des signes, voilà autant des media dont les humains se sont servis au fil des siècles. (Citton, *Médiarchie* 31).

Tendríamos que notar que el tratamiento de la información por parte del *sopha* se inscribe en la lógica libertina de la erotización del relato. Las imágenes y los sonidos son transmitidos, sin embargo, no son más que pedazos de la escena.

El narrador nos da pistas. Nos toca a nosotros completar el cuadro entero con la ayuda de nuestro imaginario y de nuestros propios fantasmas. Es evidente no obstante, que el *sopha* se inscribe en la dinámica de los *media*, que es un *medium* a través del cual el lector puede leer, y es importante decirlo, de releer a voluntad las escenas amorosas en los palacios libertinos de Agra. Notemos igualmente que, aunque los primeros constituyentes del público de Amanzéi sean el sultán y su Corte, ellos escapan a la dimensión del registro de las imágenes y de los sonidos. Son testigos de estas escenas gracias al discurso oral de Amazéi. Sin embargo, nosotros somos los únicos capaces de leer la información. Dicho de otra forma, el *medium*, para nosotros en calidad de lectores, ofrece la posibilidad de releer a voluntad, mientras que para la corte del sultán sólo hay una dimensión oral en la ficción de la diégesis.

A la luz de estudios como *Médiarchie*, el papel del registro del *sopha* puede ser estudiado con otras herramientas. Citton nos dice sobre el funcionamiento de las *media* que:

Certains de ces media ne servent qu'à l'enregistrement, c'est à dire à un travail de mémoire qui est une sorte de communication dans le temps, comme un calepin où je note mes rendez-vous. D'autres ont vocation à voyager dans l'espace, pour transmettre des messages au-delà de la portée de la voix et de la vue humaines, comme un SMS que j'envoie à ma compagne ou un tweet que je fais circuler parmi mes *followers* (Citton, *Médiarchie* 32).

De este hecho, el registro del *sopha* aparece como una noción capital. La narración en *Le Sopha* tiene que ver con la memoria, pero también con la transmisión de esta memoria sensorial y lingüística. El mueble sería una suerte de superficie sobre la que se imprimen palabras y sentimientos. Tendría igualmente la capacidad de viajar en el tiempo y en el espacio, pues penetra las fronteras temporales, y nos permitimos decir también, de los idiomas, ya que además de alguna manera es un traductor. Pasa el discurso de una lengua india a la hablada en la Corte musulmana, para terminar en el francés libertino del siglo XVIII. Heredero del trabajo de traducción de Antoine Gallant con *Las mil y una noches*, Crébillon hace de su narrador-mobiliario, una máquina de traducción.

Nos parece pertinente explicar por qué el *sopha* forma parte de la segunda categoría establecida por Bardini y retomada por Yves Citton. Se trata del concepto más famoso hoy en día, los *médias* (con acento y con -s final)<sup>18</sup>. Lo que llamamos *mass media* estaría inscrito en este dominio ya que se dirigen a las masas, sin conocer en realidad el número de personas que serán alcanzadas por el mensaje. Como lo explica Yves Citton: "les livres multipliés par la presse à imprimer constituait un public embryonnaire" (Citton, *Médiarchie* 33). *Le Sopha* se inscribiría en el contexto del siglo XVIII como un cuento destinado a un

---

<sup>18</sup> Lo que en español entenderíamos como "medios".

público determinado. No podía ser accesible más que a personas que pudieran leer y escribir. Así mismo, las temáticas del cuento, aunque no encontremos escenas sexuales explícitas, atestiguan una cierta "libertad de pensamiento" que no era permitida a todas las capas de la sociedad: la metempsicosis, el adulterio, la prostitución, entre otras. Crébillon sabía muy bien cuál era el público al que quería llegar. Cabría mencionar que el libro no podía ser leído más que por una persona a la vez. Aunque *Le Sopha* haya conocido varias ediciones en el siglo XVIII, habría que ligarlo con el carácter "embrionario" mencionado por Citton. Habrá que esperar un poco para ver nacer y desarrollarse de manera importante, lo que entendemos por "*médias*", y con ellas, el público al que se dirigen.

Pero si la segunda categoría no corresponde totalmente a nuestro objeto de estudio, la tercera merece una reflexión. El "[...] domaine du médiumnique a pour fonction de permettre l'exploration des causes et des effets bien réels que traduisent les hantises ou les exaltations produites au contact des media" (Citton, *Médiarchie* 35). Dicho de otra forma, se trataría de acercarnos a dimensiones que no podían ser comunicadas con los recursos técnicos de la época y que tendrían que ver con una cierta aura de magia o locura. Ya lo hemos visto antes en el *sopha* y la linterna mágica. Descubrimos así que en el siglo XVIII las imágenes tenían una importancia capital en el imaginario literario, pero también en el progreso técnico de la época. El ejemplo de la "*machine à entendre*" que ya hemos mencionado, nos sirve para explorar el terreno mediumnico en el *sopha*. Tomamos pues la definición establecida por Yves Citton gracias a las reflexiones sobre Bardini sobre el médium:

Le troisième domaine que propose de distinguer Thierry Bardini [...] repose sur l'hypothèse [...] selon laquelle les enregistrements, transmissions et traitements de signaux qu'opèrent les humains à travers les différents appareils inventés à cet effet au fil des siècles tendent à apparaître auxdits humains comme relevant de forces surnaturelles et

surhumaines, qui dépassent leur compréhension et leur contrôle (Citton, *Médiarchie* 34).

Crébillon invoca la presencia invisible de un alma encerrada en un *sopha*. Sin embargo, el mecanismo escogido por el autor revela una serie de procedimientos de comunicación "mágicos" que cautivaban a los lectores de la época, las reediciones del cuento atestiguan este suceso. ¿Cuáles son los mecanismos que hacían soñar al público del siglo XVIII?

Como ya lo hemos mencionado, el hecho de poder asistir a escenas prohibidas está muy a la moda en el siglo XVIII, Laclos y el mismo Crébillon, utilizan también el género epistolar para romper la frontera del dominio privado. Pero más allá de esto, y de las imágenes prohibidas formadas en el pensamiento del lector, existe la posibilidad de poder escuchar lo que nos es vetado, y de poder viajar en el tiempo (gracias a la metempsicosis). Porque, hay que decirlo, *Le Sopha* no dibuja el miedo a la muerte, menos a la vejez. Amanzéi, que parece ser el alma más vieja de los personajes del relato, habiendo sido mujer, hombre y mueble, se presenta como un individuo elocuente, astuto y lleno de vida. Encarna el placer por vivir. A lo largo de los años, él ha aprendido a respetar las reglas de Brahma. Amanzéi habla de su viaje mobiliario con cierto placer y con ganas de compartirlo. Relata sus vivencias cual viejo sabio en cuerpo de cortesano. Atestigua, en este sentido, la sabiduría que le es prohibida a los seres humanos, la de la vida después de la muerte. Se desprende de las almas castigadas, casi con cierta superioridad respecto de los otros hombres, cuando dice: "Il arrive ordinairement, qu'au sortir du corps où une Ame était emprisonnée, elle entre dans un autre, sans conserver aucune idée, soit des connaissances qu'elle avait acquises, soit des choses auxquelles elle a eu part" (Crébillon, *Le Sopha* 37). En efecto, el alma de Amanzéi parece tener la extraña capacidad de recordar los hechos de sus vidas pasadas, y más aun, de haber registrado todos los detalles de las escenas que ha podido ver,

tanto en imágenes como en sonidos. Él decide lo que muestra al público y matiza las sensaciones para dar un aura de erotismo al relato. Este poder mediumnico de comunicarse con la muerte, en la muerte y entre la vida y la muerte, será desarrollado en el siglo XIX gracias a otros talismanes o procesos de hipnotismo. Crébillon también hace de su mueble-*voyeur* un vidente que gracias al médium del *sopha* transmite cierta sabiduría de la vida y de la muerte.

Así, aunque la voz del *sopha* transforme las imágenes al hacerlas pasar por el filtro de la narración, el "*sopha*" nos lleva a una suerte de sabiduría que puede ser interpretada como un "tratamiento sabio" de la información comunicada. Nos faltaría preguntarnos de qué sabiduría se trata en este cuento libertino. Proponemos ver esta sabiduría como aquella de la libertad de pensamiento que invita a deshacerse de tabúes religiosos, que invita a imaginar lo que nos es prohibido y a cuestionar el sistema de comunicación, que nos son impuestos de alguna manera por la época en la que vivimos. Esta dimensión no se aplica solamente al lectorado del siglo XVIII, sino que constituye un llamado a ver con otros ojos las imágenes y los sonidos. Así podemos establecer un eje de comunicación gracias al mobiliario en el seno del Siglo de las Luces.

### *Conclusiones:*

El mobiliario aparece como eje de interés en los estudios literarios y culturales. Múltiples acercamientos teóricos nos permiten acceder a niveles de análisis poco explorados hasta ahora. Una mirada más profunda se abre a las posibles implicaciones de los entornos y de la decoración dentro de la narrativa de los textos.

*Le Sopha* surge así como una fehaciente muestra de la importancia que puede llegar a tener el mobiliario y los ambientes arquitectónicos dentro de la diégesis. En este cuento moral se muestra de manera clara la importancia del mobiliario, y del espacio ocupado por el mismo, dentro de la estética del texto libertino del siglo XVIII.

A manera de apertura exploraremos muy brevemente las implicaciones éticas y la noción de la transmigración mobiliaria dentro de *Le Sopha*. Como se observó en el primer capítulo, el libertinaje francés del siglo XVIII suele asociarse a un universo de desenfreno y costumbres ligeras. Dentro del corpus de la narrativa libertina salen a la luz temas que no son bien vistos por los ojos de la sociedad. Tópicos como la carrera de la prostituta, el adulterio, la poligamia, el fetichismo y el voyeurismo son abordados de manera amplia. Recordemos que la narrativa libertina en la que se encuentra la obra de Crébillon es aquella que deja entrever el proceso de la seducción y que no acude a la descripción del acto sexual de forma explícita. Aun así, los temas tratados son ciertamente motivo de escándalos incluso hoy en día. No es de sorprender que en el siglo XVIII los autores libertinos hayan sido censurados y en varias ocasiones encarcelados por la creación de estos textos. Recalquemos que este corpus constituye una producción amplia que tuvo mucho éxito dentro de la sociedad francesa de la época. Son múltiples las herramientas a las que recurrieron autores como Crébillon para hacer pasar sus textos y no ser castigados por ello, *Le Sopha*, por ejemplo, lleva por subtítulo “cuento moral”. Lo cual nos habla de una

dimensión pedagógica dentro del texto, dicha enseñanza se pone en tela de juicio al asistir a un castigo que parecería a ratos ser un premio para el castigado.

Las historias contadas en *Le Sopha* se hilvanan en varios niveles narrativos. La trama toca temas que exploran las “costumbres ligeras” y la naturaleza de cierta clase social acomodada. Esto da pie a reflexiones más amplias sobre el comportamiento de cualquier ser humano que entra en el juego de la seducción y de la batalla amorosa. A lo largo de la obra se pueden observar una gran cantidad de elementos subversivos: tanto el escenario musulmán como el escenario hinduista presuponen la aceptación de la poligamia, el alma del personaje principal asiste en tanto que “voyeur” a las casas que visita, la liberación del alma implica observar, y ser parte de un acto sexual en una especie de orgia metafísica. Finalmente, las parejas observadas por el alma de Amanzéi son en muchos casos parejas compuestas por prostitutas, infieles o personas que sucumben a las tentaciones de la carne.

Los planteamientos antes mencionados se anteponen al subtítulo de la obra, “cuento moral”. ¿Cuál es entonces la moraleja o la enseñanza que debemos aprender del recorrido del alma de Amanzéi?

El viaje del yo narrativo comienza en un estado de libertad y de privilegio, no hay que olvidar que Amanzéi es un cortesano dentro del palacio del sultán. Aunque perteneciente a un rango inferior al de sus interlocutores principales (el sultán y la sultana), podemos suponer que Amanzéi se encuentra en un contexto privilegiado, gozando de los placeres de la tutela de Schah-Baham. Es justamente en la introducción a la obra que se nos dice que el sultán recompensaba de manera singular a los cortesanos que cumplían sus caprichos. Aunque en este fragmento se hace alusión al bordado y a la costura, podemos asumir que en la medida en la que los cortesanos den prestigio y placer al sultán serán premiados al

igual que aquellos que bordan, “il récompensait trop bien ceux qui y excellaient, pour qu’il y eût dans tout l’Empire, quelqu’un qui les négligeât” (Crébillon, *Le Sopha* 31).

Amanzéi comienza el relato bajo ordenes del sultán. El recurso que utiliza Crébillon para construir esta novela es la transmigración de las almas<sup>19</sup>. Esta creencia presente en varias de las religiones orientales como el brahmanismo y el budismo se centra en el paso de las almas entre cuerpos. La diferencia entre la transmigración de Crébillon y la metempsicosis religiosa consiste en que el alma de Amanzéi viaja de un cuerpo animado a un cuerpo inanimado, en este caso un *sopha*; idea que contrasta con la metempsicosis religiosa que establece que la transmigración se da entre cuerpos animados. El castigo de Amanzéi encuentra su origen en la mala conducta que había manejado en vidas pasadas, idea cercana a lo que entenderíamos en el brahmanismo como el *karma*. Cuando el sultán le pregunta a Amanzéi las razones de la condena que Brahma le había impuesto, el cortesano contesta lo siguiente: “C’était, répondit Amanzéi, pour punir mon Ame de ses dérèglements [...] et sans doute, il crut m’humilier plus en me faisant Sopha, qu’en me faisant reptile” (Crébillon, *Le Sopha* 40). Resulta interesante recalcar que la voz narrativa utiliza el termino “*dérèglement*” que tanto en español como en francés encuentra tres posibles niveles de interpretación.

El primero correspondería a un “mal funcionamiento”, aspecto que se liga inmediatamente con la carga ética y moral del cuento, pues entenderíamos que existe una manera preestablecida de llevar una existencia, dicho código habría sido roto en una o varias

---

<sup>19</sup> Entendemos a la transmigración como el hecho de pasar de un cuerpo a otro cuerpo. La creencia en la transmigración encuentra su origen en la doctrina religiosa de la metempsicosis, la cual plantea que después de la muerte las almas pueden viajar a otros cuerpos mas o menos perfectos dependiendo de la calidad de las acciones en vidas pasadas

ocasiones por el alma de Amanzéi, rompiendo de esta forma el esquema normal de la transmigración y llevándolo a habitar un mueble como castigo a la ruptura antes explicada.

El segundo y el tercer nivel de interpretación están muy ligados y dan cuenta de una coyuntura aún más categórica. El “*dérèglement*” podría entenderse bajo los conceptos de “depravación” y de “vicio”. Este elemento traduce una serie de conductas arraigadas en el ser que las lleva a cabo, como una suerte de adicción al mal y la entrega al comportamiento alejado de las buenas costumbres. La voluntad del dios Brahma se hace aún más presente en el uso del verbo “humillar”. Aunque no conozcamos los hechos precisos que llevaron a esta alma a ser castigada y puesta en el cuerpo de un *sopha*, podemos inferir que su comportamiento fue extremadamente contrario a las buenas costumbres. Si tomamos en cuenta que el karma viaja con el alma podemos intuir que la mala conducta a la que se refiere la voz narrativa podría haberse repetido en un gran número de existencias pasadas.

El lector se prepara así para escuchar una historia en donde el alma de Amanzéi relataría una serie de suplicios en su “prisión mobiliaria”. Dado que el narrador se encuentra liberado de dicho castigo, esperaríamos de igual manera saber cómo es que mediante algún hecho virtuoso pudo liberarse del castigo. Descubriremos que ninguna de estas dos expectativas se cumple.

La estadía del alma de Amanzéi por los siete muebles fluctúa entre el aburrimiento y la excitación. No parece haber un deseo real del castigado por cambiar su escala de valores, pues hay que mencionarlo, la forma de liberación del narrador se encuentra en el acto sexual.

Recordemos que, si bien el alma de Amanzéi está encerrada dentro del cuerpo de un mueble, Brahma le otorga la posibilidad de poder viajar de *sopha* en *sopha* para que encuentre su liberación, la cual reside en la entrega sexual de dos personas sobre el *sopha*

que habite en ese momento. Esta característica le da la posibilidad de viajar a varias casas y de observar las costumbres de sus habitantes. A ratos virtuosas y a ratos depravadas, las vidas íntimas de los propietarios de estos objetos se presentan ante Amanzéi sin que ellos se den cuenta, aspecto que desde la reflexión ética también podría ser analizado. ¿Qué tan “bueno” podría resultar observar la vida de otras personas sin su consentimiento? Más aún si se trata de la esfera sexual de la que hablamos.

Las costumbres apegadas a la moral aburren extremadamente al alma de Amanzéi, pues no encuentra interés alguno en contemplar hábitos de recato. Las escenas correspondientes a una moral virtuosa o desprovistas de corrupción, representarán a lo largo del libro sinónimo de aburrimiento y sinsabor:

En sortant de chez Phénime, j'entrai dans une maison où ne voyant que des choses, qui, à force d'être ordinaires, ne valent la peine ni d'être regardées, ni racontées, je ne demeurai pas longtemps. Je fus encore quelques jours sans trouver dans les différents endroits où mon inquiétude, et ma curiosité me conduisirent, rien qui m'amusât, ou qui dût me paraître nouveau (Crébillon, *Le Sopha* 87).

Por el contrario, las escenas en donde los personajes se muestran con posicionamientos morales menos estrictos son de mayor interés. En la medida en la que los personajes traicionan sus preceptos morales, el interés del narrador aumenta de manera considerable. La batalla amorosa parecería traducirse en términos morales, pues los personajes corruptos intentan vencer al personaje virtuoso para obtener como premio el acto sexual. Sin embargo, el placer de la seducción no se encuentra solamente en el diálogo corporal, sino también en la batalla filosófica que se entreteje entre los personajes, el ganador será siempre el personaje corrupto que obtendrá como galardón el acto sexual, pero también la corrupción del estatuto moral que lo impedía, “la crainte de déplaire à Phélèas, l'emotion

que lui causaient ses transports, et l'épuisement où un combat aussi long l'avait jetée, la forcèrent enfin à se rendre“ (Crébillon, *Le Sopha* 236).

Esta cita forma parte del final del cuento, Zéinis, la última propietaria del *sopha* en donde reside el narrador, flaquea ante los encantos de Phélèas. El acto sexual que se lleva a cabo sobre el *sopha* en el que se encuentra el alma de Amanzéi representará el triunfo de Phélèas, la liberación de Amanzéi y la derrota del sistema moral que Zéinis tenía. A través del discurso podemos entrever que, si bien existe una reflexión moral en el pensamiento de Zéinis, el placer es el que gana, no solamente en términos físicos, sino también en términos ideológicos. El discurso libertino prevalece sobre el placer físico y prima una filosofía que busca los mismos fines. Se nos muestra así que en realidad hay una crítica al sistema moral que impide la liberación del placer, pues todos los personajes acaban por sucumbir ante la seducción. Sin embargo, el camino a la aparente corrupción es lo que habrá de enseñarles que el sistema moral al cual se ciernen es, en realidad, un discurso hipócrita basado en la inexperiencia sexual y en la negación al placer.

La liberación de Amanzéi gracias a un acto sexual, y observado sin el consentimiento de los involucrados en dicha actividad, constituye una idea problemática. Pues justamente este acto es lo que presupone el final al castigo de Amanzéi. Esto nos lleva a preguntarnos: ¿Qué tipo de hábitos fueron aquellos castigados por Brahma? ¿Qué lugar ocupa el voyeurismo en el sistema ético propuesto dentro de la obra? y ¿Qué interés encuentra la literatura libertina en la corrupción de los sistemas morales que se oponen a la búsqueda del placer? El subtítulo de la obra es digno de debate, pues si bien asistimos a un relato que se origina del castigo a una moral depravada, podríamos preguntarnos si el final y el cuerpo del texto nos ofrecen un aprendizaje claro y concreto.

Desde mi punto de vista la carga ética no siempre contribuye de manera clara a la forma estética de una obra. El autonomismo<sup>20</sup> moderado de autores como Anderson y Dean postulan que es justamente la forma de los textos la que va a definir si la carga ética contenida en ellas contribuye, o no, a la estética global de los textos. La fuerza de algunas de estas obras residiría de igual manera en su capacidad para hacernos reflexionar en torno a nuestros propios sistemas éticos:

Further, part of what makes some Works of art morally objectionable is the fact that they succeed all too well in making morally troublesome subject matters, characters, or perspectives aesthetically moving (Anderson and Dean 165).

En este tenor me parece que *Le Sopha* constituye un buen ejemplo de cómo los debates éticos pueden dar pie a la creación de una visión de mundo, y al cuestionamiento profundo de los preceptos éticos y morales con los que interactuamos en el día a día. Al acercarse al amor y a la sexualidad, Crébillon liga dichos debates éticos con la esfera de lo privado, de las emociones, de nuestro derecho al placer y de la imposibilidad que plantean muchas estructuras morales para acceder a él, siendo esto un obstáculo sustancial para encontrar el amor.

En *Le Sopha*, la “transmigración-mobiliaria” aparece más que como castigo como una herramienta voyeurista que le permitirá al protagonista buscar su liberación, siempre buscando el placer y alejándose de sistemas morales estrictos que se opongan a dicha empresa. La relación entre la ética y la literatura libertina puede abrir discusiones que den cuenta de la riqueza literaria y filosófica de este corpus de textos que por muchos años fueron censurados, prohibidos y en ocasiones destruidos en masa para salvaguardar “las

---

<sup>20</sup> Utilizamos el término "autonomismo" en detrimento de "autonomía", para designar la traducción de "*autonomism*", señalando la corriente de pensamiento de la que Anderson y Dean forman parte.

buenas costumbres”. Es interesante preguntarnos si la aceptación de este corpus ha cambiado realmente a ojos de las sociedades contemporáneas. Las obras del marqués de Sade siguen gozando de cierta aura de maldad a ojos del público y de la academia. Y, si bien obras como las de Crébillon han logrado recuperar su valía literaria, en el plano ético los valores que se promueven son aún hoy en día fuertemente censurados por varios sectores<sup>21</sup>. Convendría preguntarnos en qué medida la mirada contemporánea es diferente a la del siglo XVIII al momento de juzgar una obra "libertina".

Así, Crébillon reflexiona sobre la libertad, y el amor en este texto, esto nos permite pensar los engranajes del libertinaje francés y desentrañar sus implicaciones. Lo que para la antigüedad clásica era un esclavo liberado (*un affranchi*), en el cuento de Crébillon parece ser un cortesano liberado por el placer, por la luz de la reflexión y por el descubrimiento del amor verdadero. Ambos elementos se encuentran en la base de la construcción del texto libertino. Los libertinajes del siglo XVIII se muestran como un amplio abanico de posibilidades estéticas unidas por estos dos ejes. Sin embargo, tal complejidad en la producción de textos encasillados por la crítica contemporánea bajo esta etiqueta presenta múltiples problemáticas, la alegoría resulta una buena propuesta para desentrañar el complejo retrato del amor libertino en este sentido.

Así mismo, la simple alusión a la ciudad de Agra nos transporta a un mundo lleno de sensaciones y de exotismo. A este marco, hay que agregar el imaginario llevado a Francia por Galland y la traducción de *Las mil y una noches*. Todos los ambientes arquitectónicos y el decorado de estos lugares desprenden un halo de elegancia controlado completamente por el libertino. Sin dejar de lado el importante papel de la mujer dentro del universo

---

<sup>21</sup> Para conocer más el debate aquí mencionado podemos referir a la obra de Simone de Beauvoir *Faut-il brûler Sade?*

libertino, Crébillon teje un conjunto de relatos a la manera de Sherezada en donde la búsqueda final es el placer gracias al amor, o el amor gracias al placer, es nuestra tarea descubrir de cuál de los dos se trata. El despliegue de elementos que rodean al mueble, al libro y a espacios como el *boudoir* tejen un entramado que semiotiza el discurso y se traduce en el cuerpo del lector en sensaciones corporales.

A la luz de aproximaciones éticas, mediológicas y de la crítica de arte nos damos cuenta de que los objetos pueden desvelar niveles de lectura muy fecundos. Sin embargo, desarticular al personaje libertino de las sensaciones físicas, conllevaría amputarlo de su elemento de acción frente al lector y pondría en peligro su existencia misma. La piel, órgano por excelencia del libertino, se materializa en el mueble como una segunda capa epidérmica que le permite fundirse con su entorno y controlar cada detalle de su búsqueda sentimental o física.

El sistema estético libertino al que hacemos referencia podría ser equiparado a un sistema solar. El libertino, creador del entorno, es el centro y la estrella que irradia energía a sus cuerpos satélites que giran a su alrededor, podrían ser muebles, o sirvientes. Cada uno de ellos se sabe perteneciente a un sistema estético y ocupa un lugar en el espacio. Sin estos objetos el libertino, por mucho brillo que posea, no tiene la misma inferencia sobre el espacio. Los muebles le permiten poblar el aire y el sonido, gracias a perfumes y alusiones a plantas. Es el libertino sin embargo quien controla el calor, la luz y el movimiento de este microuniverso. Todo el ambiente se encuentra perfectamente trazado.

*Le Sopha* traduce en un "cuento moral" todos estos elementos gracias al viaje mobiliario de liberación de Amanzéi, a la doble diégesis oriental y a una serie de relatos hilados gracias al ojo espía de un libertino. Estos efectos estilísticos que he señalado han sido objeto de

numerosos estudios, en el presente trabajo sólo proponemos un esbozo de la importancia del objeto como eje del *savoir vivre libertin* en palabras de Michel Delon.

Más allá de mostrar objetos emblemáticos proponemos redirigir la mirada al mueble, al libro y al muro como extensiones del libertino mismo. Testigos de la vida de las personas, muchas veces estos elementos pasan a segundo plano a ojos de la crítica. Esperamos haber mostrado el talante estético dentro del libertinaje francés del siglo XVIII gracias a estos compañeros de la vida cotidiana. Intentamos observar más allá del espacio y llegar a los ambientes, una suerte de espacios itinerantes, nunca estáticos. Pensemos en el mobiliario medieval que se llevaba de castillo en castillo acompañando a las Cortes. Son los objetos en sí los que producen los ambientes y los que, más que ornar, forman parte de la esencia de los habitantes. De ahí la necesidad de reivindicar a los objetos dentro de las Artes decorativas. Estudios sobre Proust se empiezan a elaborar a este respecto, esperamos contribuir al estudio del objeto en la crítica literaria del siglo XVIII y abrir puertas de reflexión que aún no han sido exploradas.

Una prueba más de la vitalidad del mobiliario: "abrir puertas", una puerta es una pieza liminar entre el mobiliario y el inmobiliario, y sin embargo para poder abrirla se necesita de ambos espacios conceptuales, el adentro y el afuera. Este estudio ha pretendido acercarnos a la placa de madera como eje de las poéticas literarias, sin ella no habría posibilidad de atravesar nada. Sólo nos queda abrir la mirada, así como las puertas a las implicaciones estéticas de los objetos que habitan a nuestro lado y que sin duda habitan dentro de los textos literarios en todas las épocas y continentes.

**Anexos:**

Anexo (1):



*Fauteuil*, hacia 1725. Madera esculpida y dorada, ornada de *lampas* de principios del siglo XVIII" (Wiegadant 30).

Anexo (2):



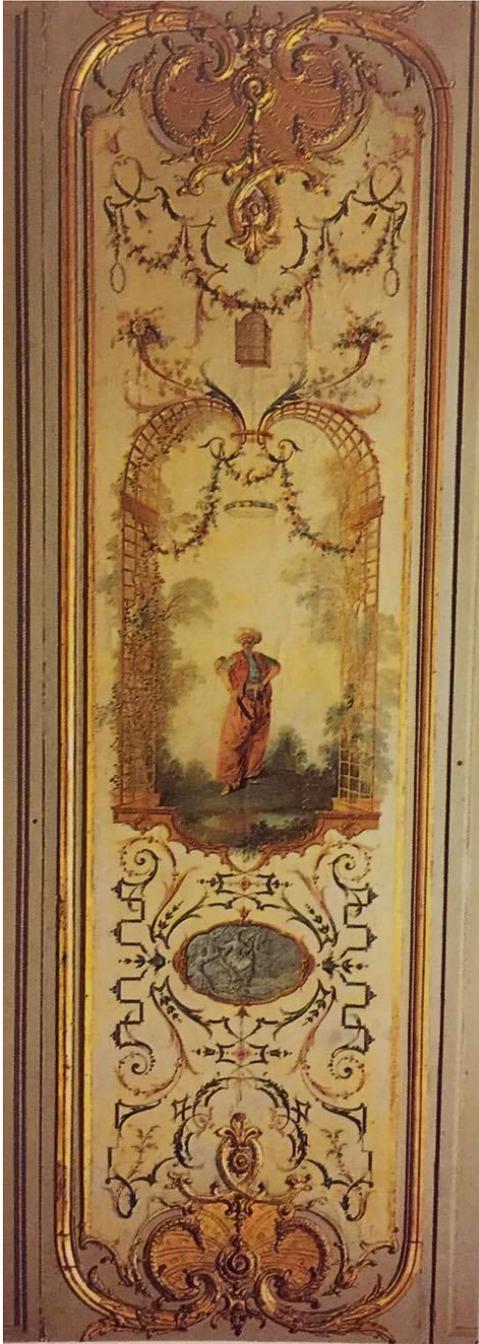
"Chaise longue o `duchesse brisée`, hacia 1740-1750" (Wiegadant 70)

Anexo (3):



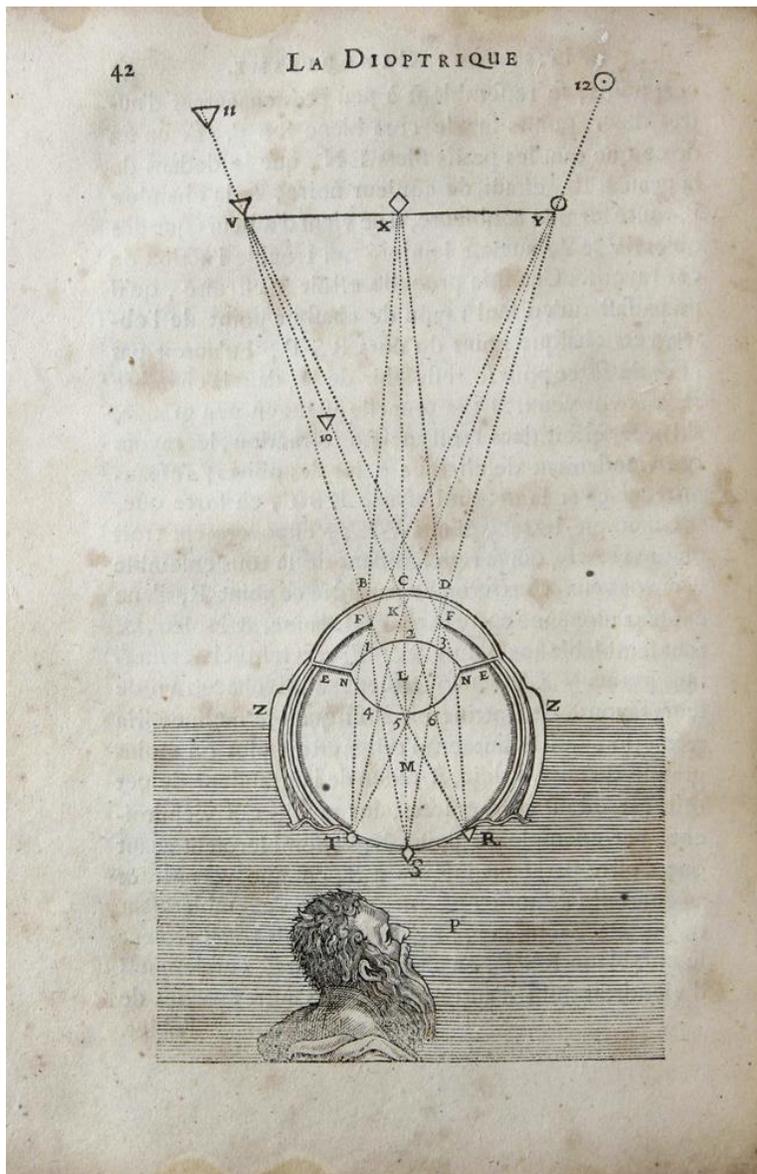
Panel de madera tallado entre 1740 y 1750, decoración pintada de flores e insectos, castillo de Crécy-Couvé (Wiegandt 17).

Anexo (4):



"Panel de madera hacía 1725, pintado por Bernard Lancret (1690-1743) ornamento del Hôtel de Boullogne en la Place Vendôme, París" (Wiegadant 16).

Anexo (5)



Anónimo, *formación de la imagen en la retina*, elaborado para *De la Dioptrique* de Descartes (Arauco.org).

Anexo (6)



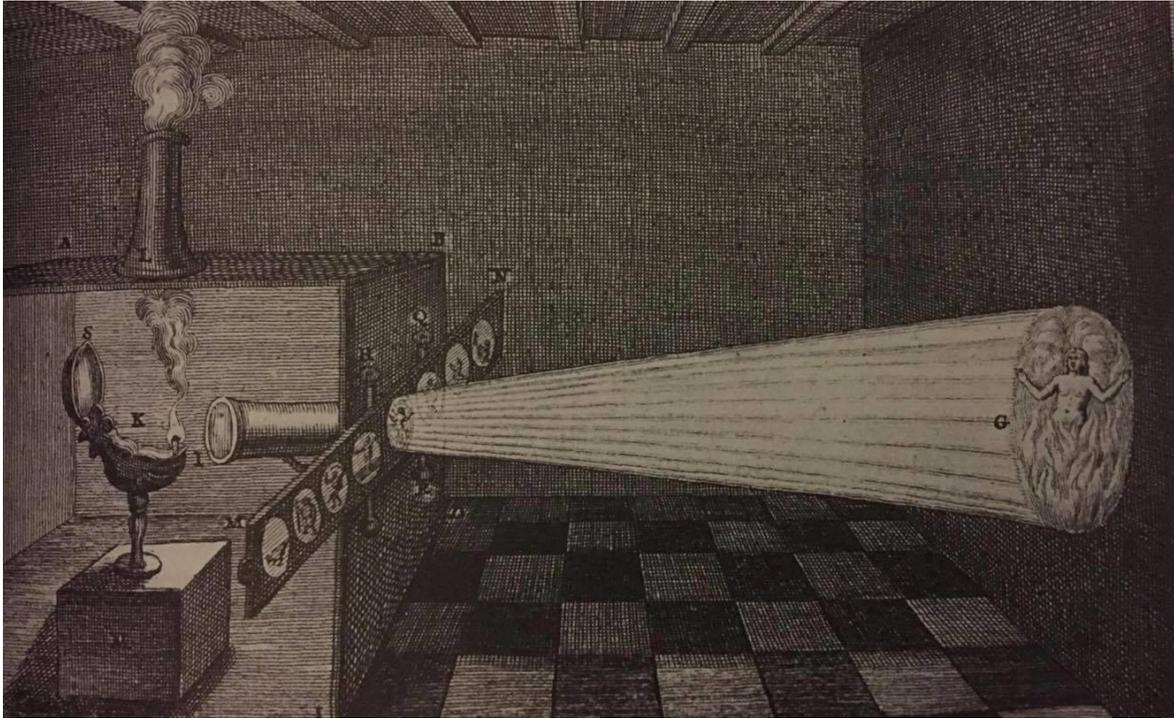
"Hombre escribiendo una carta" y "Mujer leyendo una carta" (1662-1665), Gabriel Metsu (apparences.com).

Anexo (7)



Gabinete flamenco, mediados del siglo XVII, pintura de la escuela de Rubens (wordpress.com).

Anexo(8)



"Lucerna magica", A. Kirchner, *Ars magna lucis et umbrae*, 1671. Dans (Gleizes et Reynaud 61).

## Bibliografía:

- . Adam, Antoine. *Les Libertins au XVIIe Siècle*. París: Buchet/Chastel, 1986.
- . Aguirre Orta, Luis A. *Un Acercamiento a la literatura libertina francesa sobre la vida conventual de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Ciudad de México: Tesis Profesional. Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- . Alexandrian. *Histoire de la Littérature Érotique*. París: Seghers, 1989.
- . Anderson James, Dean Jeffrey. "Moderate Autonomism". *British Journal of Aesthetics* 38 n.2 (1998): 150166.
- . Anónimo, *Las mil y una noches*. Rafael De la Lanza, prólogo. Ciudad de México: Editores mexicanos unidos, 2013.
- . Artigas, Irene y González Susana, *Entre artes, entre actos, ecfrasis e intermedialidad* Ciudad de México: UNAM y Bonilla Artigas Editores SA de CV, 2009.
- . Cazenobe, Colette. *Crébillon Fils ou La Politique dans le Boudoir*. París: Honoré Champion Éditeur, 1997.
- . ---. *Le Système du Libertinage de Crébillon à Laclos*. Oxford: The Voltaire Foundation, 1991.
- . Citton, Yves. "Les Lumières de l'archéologie des media" *Dix-Huitième siècle* n.46 (2014), p.31-52.
- . ---. *Médiarchie*. París: Éditions du Seuil, 2017.
- . Crébillon, Claude-Prosper. *Ah Quel Conte!*. Bruxelles: Chez les frères Vasse, 1755.
- . ---. *La Nuit et le Moment. Le Hasard du Coin du Feu*. Jean Dagen, ed. París: Flammarion, 1993.
- . ---. *Le Sopha*. Étiemble, ed. París: Gallimard, 1996.
- . ---. *Le Sopha*. Françoise Juranville, ed. París: Flammarion, 1995.

- .---. *Le Sopha*. Jean Sgard comentador, París:Desjonquères, 1984.
- . ---. *Le Sopha*. Catriona Steh, ed. París: Éditions Garnier, 2010.
- . ---. *Les Égaréments du Cœur et de l'Esprit*. Jean Dagen, ed. París: Flammarion, 1985.
- . ---. *Les Égaréments du Cœur et de l'Esprit*. Étienne, ed. París: Gallimard, 1996.
- . Choderlos De Laclos, Pierre. *Les Liaisons Dangereuses*. París: Pocket, 1998.
- . Cryle, Peter. *La Crise du Plaisir 1740-1830*. Aix-en-Provence: Presses Universitaires du Septentrion, 2003.
- . Darcos, Xavier y Bernard Tartayre. *Le XVIIIè Siècle en Littérature*. París: Hachette, 1987.
- . Delon, Michel. "Introduction". *Revue de la Bibliothèque Nationale de France* 50 (2015): 3-5.
- . ---. " 'J'abandonne mon esprit à tout son libertinage' De Diderot à Sade ou de la morale à l'esthétique". *Revue de la Bibliothèque Nationale de France* 50 (2015): 39-47.
- . ---. "Libertinage d'hier et d'aujourd'hui. Entretien avec Jean Baptiste Del Amo". *Revue de la Bibliothèque Nationale de France* 50 (2015): 67-71.
- . ---. *Le Principe de Délicatesse: Libertinage et Mélancolie au XVIIIe Siècle*. París: Albin Michel, 2011
- . ---. *Le Savoir-vivre Libertin*. París: Hachette, 2000.
- . Demoris, René, "Collection et oralité: De la réflexion sur la peinture au roman libertin" *Du Genre Libertin au XVIIIe siècle*. Perrin, Jean-François y Philip Stewart. comp. París: Éditions Desjonquères, 2004. p. 113-122
- . Descartes, René. *Discours de la Méthode*. París: Flammarion, 2000.
- . Dornier, Carole y otros. *Les Mémoires d'un Désenchanté: Crébillon Fils, Les Égaréments du cœur et de l'esprit*. Carole Dornier, éd. Orléans: Paradigme, 1995.

- . Etiemble, *Romanciers du XVIIIè siècle Bibliothèque de la pléiade*. Bruges: Gallimard, 1965.
- . Fletcher, Angus. *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Madrid: Akal, 2002
- . Franzini, Elio. *La Estética del Siglo XVIII*. Francisco Campillo, trad. Madrid: Visor, 2000.
- . Géraud, Violaine. "La Scénographie conversationnelle des contes de Crébillon" *Féeries* n.2. (2004-2005), p.161-173.
- . Gleizes, Delphine et Reynaud, Denis. *Machines à voir*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2017.
- . Goldzink, Jean. *À la Recherche du Libertinage*. Paris: L'Harmattan, 2005.
- . Hénaff, Marcel. *Sade: L'Invention du Corps Libertin*. Paris: PUF/Croisées, 1978.
- . Huerta, Jorge. "Relaciones peligrosas o muerte por amor de un libertino". *Litoral* 34 (2004): 127-142.
- . Laffont, Robert. *Dictionnaire des Œuvres Érotiques*. Paris: Bouquins, 2001.
- . ---. *Romans Libertins du XVIIIè siècle*. Paris: Bouquins, 1993.
- . Lafon, Henri. "Les décors et les choses dans les romans de Crébillon" *Les Mémoires d'un Désenchanté: Crébillon Fils, Les Égarements du cœur et de l'esprit*. Carole Dornier comp, éd. Orléans: Paradigme, 1995, p. 133-145.
- . Lasowski, Patrick Wald. *Libertines*. Mayenne: Gallimard, 1980.
- . Lawrence, Jeremy. *Las siete edades de la alegoría*. E.U.: University of Manchester, 2005.
- . Lewis, Clive Staples. *La Alegoría del amor*, Fernández Blogs (traductor). Santiago de Chile: Editorial Universitaria 2000.

- . Lotterie, Florence. "D'une loi du genre: les "récits du séduction" ou le libertinage mondain comme archétype narratif". *Les Mémoires d'un Désenchanté: Crébillon Fils, Les Égarements du cœur et de l'esprit*. Carole Dornier, éd. Orléans: Paradigme, 1995.
- . Margolin, Jean-Claude. *Libertins, Libertinisme et "Libertinage" au XVI e siècle*. Paris: Librairie Philosophique, 1974.
- . Martin, Christophe. *Espace du féminin dans le roman français du XVIIIème siècle*. Oxford. Voltaire foundation, 2004.
- . Nagy, Peter. *Libertinage et Révolution*. Paris: Gallimard, 1975.
- . Onfray, Michel. *Le Souci des plaisirs*. Paris: J'ai lu, 2014.
- . Paillet-Guth, Anne-Marie. *Les Liaisons Dangereuses de Laclos*. Paris: Ellipses, 1998.
- . Parikka, Jussi. "Media Ecologies and Imaginary Media: Transversal Expansions, Contractions, and Foldings", *The Fibreculture Journal*, n. 17, 2011, p.35 disponible sur <fibreculturejournal.org>
- . Perrin, Jean-François y Philip Stewart. comp. *Du Genre Libertin au XVIIIe siècle*. Paris: Éditions Desjonquères, 2004.
- . Pimentel, Luz Aurora. *El Espacio en la ficción*. Ciudad de México: Siglo XXI editores, 2010.
- . ---. *El relato en perspectiva*. Ciudad de México: Siglo XXI editores, 2014.
- . Reichler, Claude. *L'Âge Libertin*. Paris: Editions de Minuit, 1987.
- . Ronsard, Pierre. *Œuvres complètes*. Prosper Blanchemain, ed. Paris: P. Jannet, 1857.
- . Sade, Donatien Alphonse François, *Les 120 Journées de Sodome*. Paris : Flammarion, 1997.
- . Sebbah, Alain. "Le mobilier libertin" *Lumières, Esthétique et poétique de l'objet au XVIIIe siècle* n.5 (1<sup>er</sup> semestre 2005), p.109-119.

. Seth, Catriona. "Meubles-corps et corps-meubles" en *Du Genre Libertin au XVIIIe siècle* Perrin, Jean-F, comp. et Philip Stewart. comp. París: Éditions Desjonquères, 2004. p. 161-174.

. Sgard, Jean. "Le *Sopha* comme classique du libertinage" *Du Genre Libertin au XVIIIe siècle*. Perrin, Jean-François y Philip Stewart. comp. París: Éditions Desjonquères, 2004. p.175-184.

. Stoichita, Victor. *La Invención del cuadro*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra. 2012.

. Tortajada, María. "Rohmer libertin". *Revue de la Bibliothèque Nationale de France* 50 (2015): 59-67.

. Vázquez, Lidia. "Le libertinage est-il traduisible aujourd'hui? Le cas de Sade en espagnol". *Revue de la Bibliothèque Nationale de France* 50 (2015): 47-59.

. Versini, Laurent. *Le Roman le plus intelligent: Les Liaisons Dangereuses de Laclos*. París: Honoré Champion Éditeur, 1998.

. Wiegadant, Claude-Paule. *Le Mobilier Français, Régence Louis XV*. París: Éditions Massins, 1995.

-<<http://www.arauco.org/SAPEREAUDE/optica/imgs/lefevre/descartes.html>> (4 de Junio del 2016)

-<<https://mateturismo.wordpress.com/2016/03/31/dos-escritorios-del-lazaro-galdiano-en-madrid/>>(6 de Junio del 2016)

