

2
2ej.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

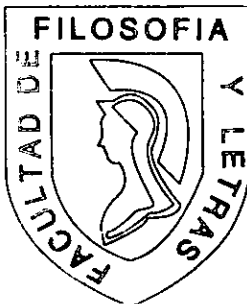
LA ESPECIFICIDAD DE LO FANTASTICO EN
"LE RIDEAU CRAMOISI",
DE BARBEY D' AUREVILLY

T E S I S

Que para obtener el título de
Licenciado en Lengua y Literaturas Modernas
(Letras Francesas)

p r e s e n t a

GERMAN GIL CURIEL



Director de Tesis: Dra. Laura López Morales

Ciudad Universitaria

Enero de 1998

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

257506 ,



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Contenido

Introducción	6
Parte I. La objetividad	10
Capítulo 1. Realismo y naturalismo.....	11
Capítulo 2. D'Aurevilly: una voluntad de objetividad.....	15
Capítulo 3. Los mecanismos de la verosimilitud en "Le Rideau cramoisi".....	20
Capítulo 4. El arte erótico y el arte de lo grotesco.....	27
Parte II. La subjetividad	35
Capítulo 1. Romanticismo.....	36
Capítulo 2. D'Aurevilly: una visión trágica del hombre.....	40
Capítulo 3. Historia del Diablo.....	46
3. 1. Orígenes del Diablo.....	46
3. 2. Semblanza histórica del Diablo.....	47
Capítulo 4. El Rebelde.....	50
Capítulo 5. El Seductor.....	54
5.1. El Diablo y la razón.....	54
5.2. El Diablo de la carne.....	57
Capítulo 6. La mujer y el Diablo.....	59
6.1. Una complicidad ancestral.....	59
6.2. Mujeres diabólicas en la literatura.....	60
Capítulo 7. La composición.....	65
Parte III. Lo fantástico	70
Capítulo 1. La literatura fantástica.....	71
1.1. Génesis de la literatura fantástica.....	71
1.2. La literatura fantástica en Francia.....	72
1.3. La impronta de lo fantástico en "Le Rideau cramoisi".....	73

Capítulo 2. Propiedades de lo fantástico.....	77
2.1. Definición de lo fantástico.....	77
2.2. Propiedades del discurso fantástico.....	79
Capítulo 3. Los temas de lo fantástico.....	82
3.1. Los temas del yo.....	85
3.2. Los temas del tú.....	89
Capítulo 4. Alberte y el Diablo.....	92
Parte IV. Lo numinoso.....	101
Capítulo 1. De lo numinoso.....	102
1.1. La aparición histórica de lo numinoso.....	102
1.2. La naturaleza de lo numinoso.....	103
1.3. Aspectos de lo numinoso.....	104
Capítulo 2. Los medios de expresión de lo numinoso.....	108
Capítulo 3. El motivo de la muerte en "Le Rideau cramoisi".....	110
Conclusiones.....	113
Poesía y realidad.....	114
Traducción de las citas.....	117
Bibliografía.....	128

a Eugenia y Constancio

"Si se debiera juzgar el valor de
los sentimientos por su
intensidad, ninguno tan rico
como el miedo."

Horacio Quiroga

"Dans l'oeuvre littéraire quelle
qu'elle soit, qu'on la produise ou
qu'on la consomme, on se lit
d'abord soi-même".

Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse
et littérature.*

Introducción

El interés de un análisis de "Le Rideau cramoisi", el primero de los seis relatos que integran *Les Diaboliques*, resulta de un gran interés en la medida en que su naturaleza ambigua, que oscila entre dos visiones del mundo diametralmente opuestas, la realidad que se pretende concreta y el terreno de lo subjetivo, en un continuo movimiento continuo de *va-et-vient* de lo convencionalmente aceptado como lo real a lo irreal, determina dos estéticas aparentemente irreconciliables: el realismo y el universo de lo fantástico.

Condenado por los grandes puristas de su época por un supuesto mal gusto literario que atenta contra el sentido común y la belleza de la lengua escrita, y acusado por los puritanos de haber fomentado el pecado y el vicio, Barbey d'Aurevilly concilia en *Les Diaboliques* ciertos rasgos de la corriente realista del siglo XIX con elementos del género fantástico. Esta dicotomía desemboca finalmente en una cadena de términos esenciales que conforman la visión aureviliana, pesimista por cierto, del drama de la condición humana: la imposibilidad de amar, la soledad y la disidencia.

Este trabajo tiene como meta fundamental el discernimiento de los mecanismos internos, tanto formales como temáticos, del relato que abre este abanico de *Mujeres diabólicas*.

Apegándonos a las etiquetas tradicionales que nos ofrece la Historia Literaria -romanticismo, realismo y naturalismo-, y sin dejar de tomar en cuenta las limitaciones que todo esquema conlleva, queremos probar, primeramente, que el diabolismo aureviliano en "Le Rideau cramoisi" es el resultado de la fusión de una voluntad de objetividad a ultranza que se manifiesta a través de procedimientos formales de verosimilitud, bajo la influencia de algunos principios de la escuela realista de la época, y de ciertos excedentes de significación que conciernen más bien al nivel temático de lo imaginario. Por otra parte, este diabolismo se encuentra inserto en una estética que hemos llamado de lo grotesco.

Si la convivencia en "Le Rideau cramoisi" de las dos visiones de la realidad, una que se pretende objetiva, y la otra, que se declara fantástica, sintetiza de alguna manera una variante del gran conglomerado de ideas y tendencias esteticistas que tiene lugar en segunda mitad del siglo XIX francés, y que es producto del complejo proceso que sigue invariablemente el conocimiento, creemos que no solamente sería interesante, sino también indispensable reafirmar el valor literario de un autor largamente despreciado por la intolerancia y el fanatismo de su época.

Con esta finalidad, nuestro trabajo estará orientado por un método de análisis ecléctico, dividido en cuatro partes. Una primera aproximación a los postulados de las estéticas realista y naturalista del siglo XIX en Francia será indispensable para situar la obra en un contexto histórico literario y comprender mejor sus rasgos específicos, pues es evidente que el conocimiento de un texto literario es más profundo en la medida en que se toma conciencia de las condiciones en las que tiene lugar su creación. Así pues, en esta parte del trabajo, la "objetividad", será pertinente una revisión de las ideas estéticas del realismo y del naturalismo específicamente. También se llevará a cabo aquí una revisión general de las ideas morales de la época, analizando más específicamente los aspectos que afecten de cerca la naturaleza de "Le Rideau cramoisi".

Durante la segunda mitad del siglo XIX francés, según los cánones tradicionales, realismo y naturalismo coinciden en un culto a la objetividad, a través de una observación atenta y de una documentación exhaustiva del sujeto a tratar, como lo testimonia uno de sus más grandes paradigmas, *Madame Bovary*, todo un documento sobre el comportamiento humano en la provincia, hecho con la misma intención científica que las ciencias físicas.

Hay que precisar que si bien este tipo de esquematizaciones pueden ser útiles en un momento determinado para los fines de análisis que pretendemos en nuestro trabajo, no dejamos de considerar la complejidad y la riqueza de las contradicciones que cada tendencia estética posee en sí misma. No pretenderemos de ninguna manera salvar aquí la paradoja que se desprende del uso de los cánones con fines analíticos. Aunque sumamente limitante, el uso de una etiqueta no solamente es útil, sino además necesaria. Cuando hablaremos de romanticismo, realismo o naturalismo, nos referiremos a los aspectos más rígidos y esquemáticos de tales etiquetas, en aras de nuestra tarea inmediata y fundamental, esto es, el desentrañamiento de la naturaleza fantástica del texto.

Ahora bien, si Barbey d'Aurevilly se apega a este aspecto del espíritu realista, es porque quiere que sus *Diaboliques* sean "historias reales". La prueba inicial de ello es el epígrafe *really* con el que abre el primer relato. Nuestra tarea será aquí la de aislar los procedimientos que configuran la faceta realista del texto para explicar lo que llamaremos la "especificidad de la verosimilitud". Dicho de otra manera, describiremos los aspectos estructurales que determinan "Le Rideau cramoisí" como un texto que se inscribe hasta cierto punto en la corriente literaria del realismo, según los postulados de esta estética, ya revisados en la primera parte de nuestro trabajo. Las implicaciones contextuales de la capacidad descriptiva que permite un reflejo de la realidad concreta -ideología, historia, moral-, serán abordadas como una consecuencia del análisis formal del texto.

En la segunda parte del trabajo nos centraremos en la contraparte del realismo: el aspecto que concierne al dominio de la subjetividad. De acuerdo al esquema tradicional del romanticismo, un rasgo definitivamente romántico marca la historia de "Le Rideau cramoisí", en la medida en que su autor comparte con el espíritu fatalista de los románticos una visión trágica de la condición humana. Los temas de la imposibilidad del amor, la soledad del *Werther* encuentran aquí un lugar privilegiado.

El universo fantástico ha tenido siempre una importancia esencial en el complejo desarrollo de las fuerzas creadoras y regeneradoras del conocimiento. A lo largo de su historia, el hombre se ha sumergido en las corrientes sorprendentes e imprevisibles de lo imaginario, para tratar de encontrarse a sí mismo, de conocer a los demás, y de dar un sentido más profundo a su existencia. Dentro de la dimensión fantástica de "Le Rideau cramoisí", que nos envía al universo de la ensoñación y de lo imaginario, bajo los aspectos de la imposibilidad de la realización amorosa, la soledad, la rebelión del Diablo y en fin, al más allá, queremos, en una tercera parte de nuestro trabajo, analizar la ruptura del recurso de lo verosímil, y describir los mecanismos formales y temáticos que dan lugar al diabolismo aureviliano, y por ende, a lo específicamente fantástico. Este aspecto de

la obra, el más importante para nuestro trabajo, opera en un nivel de lo sobrenatural y de lo siniestro, cuya encarnación es el personaje principal (femenino y diabólico), del texto: Alberte. De hecho, este rasgo es el *leitmotiv*, una suerte de hilo conductor que hilvana todos los textos, unificándolos.

A pesar de las intenciones didácticas y moralizantes del escritor, "Toute peinture, l'étant toujours assez (morale) quand elle est tragique et qu'elle donne l'horreur des choses qu'elle retrace...",¹ e inmorales, exageradas y de "mal gusto", según sus detractores, creemos que el acto de escribir para él responde más bien a la necesidad de una rebelión contra la imposibilidad del hombre de poder realizar sus sueños más caros, dada su irremediable incapacidad de compartir su existencia con los demás. Y el mejor ejemplo a seguir del espíritu disidente que genera esta rebelión es sin duda el de Satán, el Disidente por excelencia. Al lado de esta visión particular del autor, es interesante también deslindar las estéticas a través de las cuales se realiza la historia, a saber: una estética de la sugerencia y una estética de lo grotesco.

En la cuarta y última parte de nuestro estudio, a manera de síntesis, se aborda el tema de la experiencia de los límites, la experiencia de lo numinoso, como una búsqueda del personaje central de lo absoluto. En este extraño rito, en la fusión de Eros y Thanatos, Alberte se lleva su secreto a las regiones inaccesibles del más allá.

¹ J-P Seguin, Prefacio, *Les Diaboliques*, p. 18. (La traducción de todas las citas aparece al final de este trabajo).

Primera parte: la objetividad

Capítulo 1. Realismo y naturalismo

El progreso del conocimiento humano consiste esencialmente en una diferenciación cada vez más nítida entre el yo y el no-yo, entre el sujeto y el objeto, entre la conciencia y el cosmos. El conocimiento racional del mundo no es más que la puesta en marcha de las relaciones objetivas entre las cosas mismas, haciendo abstracción de las significaciones subjetivas establecidas entre las cosas y el sujeto.

La objetividad es el ideal de la búsqueda científica, en la medida en que se dispone de procedimientos adecuados. La conducta objetivamente adecuada obtiene una recompensa en forma de éxito real. De acuerdo con un sentido subjetivo, la objetividad es el carácter de la consideración que trata de ver el objeto tal cual es, sin preferencias ni intereses particulares de aquél que lo considera, pero partiendo de la base de procedimientos intersubjetivos de prueba y control. En literatura, en el siglo XIX en Francia esta voluntad de objetividad se traduce según los conceptos del realismo y del naturalismo, movimientos que se entrelazan, dentro de una compleja aglutinación de oposiciones y de coincidencias, con la otra gran vertiente de la época, el romanticismo.

Una de las grandes preocupaciones del escritor francés del siglo XIX fue la reconsideración de las técnicas del trabajo de la forma. El Balzac teórico se concentra en el trabajo sobre las leyes del género de la novela histórica, y la constante de su obra crítica es el manejo de la técnica. Baudelaire, en *L'Art romantique* reúne su análisis de los escritores contemporáneos, a saber: Poe, Hugo, Gautier, Flaubert, Balzac, Leconte de Lisle, Stendhal et Nerval; abordando siempre los problemas de la belleza y de la filosofía, tanto en la prosa como en la poesía, e insistiendo sobre la originalidad y el estilo, formula una estética del símbolo. Barbey d'Aureville, por su parte, se convierte en un defensor de Baudelaire.¹ En Mallarmé el análisis crítico de la obra literaria alcanza su más alto nivel. La contribución de la faceta crítica de estos autores consiste, por un lado, en el descubrimiento de escritores anteriores o contemporáneos hasta entonces no considerados y, por otro lado, en la formulación de los fundamentos teóricos para una estética y una poética de análisis formal.

Cuando se habla de realismo literario, hay que tomar en cuenta que, en cuanto a la representación fiel de la realidad se refiere, todos los movimientos literarios de gran trascendencia se han hecho invariablemente con base en la intención de una exposición fiel de la naturaleza y de la realidad.²

La estética de la obra balzaciana asocia el realismo contextual al romanticismo de los caracteres. La obra de Balzac marca un punto de transición en la historia de las letras, en la medida en que la imaginación romántica del escritor transforma invariablemente la realidad a través de rasgos realistas, incluso naturalistas, que impregnan toda su obra. En su obra, lo imaginario y lo real coexisten constantemente. La escuela realista, propiamente dicha, nace a partir de los años 50,

¹ *Les OEuvres et les Hommes*, Mercure de France. V. J. Petit, *Barbey d'Aureville critique*, Annales de l'Université de Besançon, 1963.

² V. E. Auerbach, *Mimésis*, trad. fr., Gallimard, Paris, 1968.

período en el que Champfleury pone término a sus trabajos sobre esta nueva idea en la publicación de *Le Réalisme*, en 1857 concretamente; otro acontecimiento que da pie a la consolidación de la nueva corriente es el escándalo provocado ese mismo año por la publicación de *Madame Bovary*.

Hubo previamente un realismo romántico, pero no es sino a partir de Flaubert cuando los escritores se convencen de que el mundo tangible sólo puede ser alcanzado si se renuncia definitivamente a la subjetividad, a través del lenguaje: "La réalité objective du monde extérieur doit passer dans le livre, se convertir en langage".³ Sin embargo, ya desde 1830 autores como d'Aureville cultivan las ideas sobre la representación fiel de la realidad en la literatura.

El realismo literario a través de la novela se propone una descripción de lo real con alcances enciclopédicos. Se trata, ante todo, de hacer coincidir escritura y realidad. Para ello, un análisis exhaustivo de la realidad es necesario previamente, para poder tener acceso a la psicología del individuo, y así comprender su comportamiento social. A partir de estas nuevas búsquedas, el autor retrata en sus textos su propia realidad, tratando de asimilar todos los niveles sociales.

A partir de los años 30, dentro del marco de la efervescencia de la creación de un nuevo orden social, político, moral y religioso, se fortalece el concepto de la utilidad del arte, sin olvidar que estas nuevas posturas comparten el escenario de las ideas con su contraparte, representada aquí por los postulados del arte por el arte publicados en el Prefacio a *Mademoiselle de Maupin*, de Gautier.

De esta manera, credos e ideologías conciben que la tarea de los artistas, representantes de una "nueva civilización", es la de formar y encauzar a la sociedad futura: Saint-Simon reconoce que el artista, al lado de sabios e industriales, debe contribuir a forjar un nuevo orden moral; los socialistas incipientes, por su parte, proponen un arte útil; Hugo y Lamartine más tarde, se inclinan en favor de una función civilizadora del poeta; para George Sand, el arte debe tener una función social y, en fin, las propuestas de Zola apuntan hacia una renovación de la conciencia del hombre, por medio de la observación minuciosa de su comportamiento social y psicológico. Así pues, es ésta la nueva estética que insistirá en la representación objetiva de lo real, del lenguaje, de las costumbres de todos los niveles sociales, concibiendo una literatura científica. Estas ideas serán expresadas por los autores sobre todo en el prefacio de sus novelas.

En lo que respecta al progreso de las ciencias, el literato busca una estética científica,⁴ teniendo como finalidad el retrato fiel de la realidad. En el siglo XIX, realismo y naturalismo, considerado como una extensión de éste último, son los depositarios de las tendencias científicas económicas y políticas de la época, cuyos precursores son Monnier, Champfleury, Duranty y cuyos maestros son Zola, Huysmans, Maupassant y Flaubert, en sus aspectos más objetivistas.

³ Citado por Tadié, *Introduction à la vie littéraire du XIXe siècle*, p. 76. (Las fichas bibliográficas completas aparecen en la "Bibliografía", al final de este trabajo).

⁴ Para un panorama general de la historia de las ciencias en el siglo XIX, ver Duby Mandrou, *Histoire de la civilisation française*, T. II, pp. 226-239 (A. Colin); y R. Schnerb, "Le XIXe siècle" (*Histoire des civilisations*, P.U.F., t. VI, pp. 99-110, "L'âge du scientisme", et pp. 480-482).

Se trata ante todo de representar la realidad en la obra literaria, sin reparar en esquemas de belleza ni fealdad; para esto, todo lo que signifique subjetividad -imaginación, arrebatos líricos, impresiones personales, etcétera-, es excluido: "Nous ne devons songer qu'à représenter", declara Flaubert.

La estética concretamente científicista de Flaubert⁵ se caracteriza por la elaboración cuidadosa del documento, esto es, de una historia real. *Madame Bovary*, en efecto, es concebida originalmente como un documento sobre la vida provincial. Este nuevo concepto transformará la novela en una sucesión de cuadros, en función de la exposición fiel de la naturaleza humana en todo su esplendor y miseria.

El Flaubert realista formula todos los principios de su nueva estética en la correspondencia con Louise Colet. Rompe con el concepto de la inspiración del artista; para él no hay más que un solo camino: "écrire froidement". El escritor debe concentrar todos sus esfuerzos en el ejercicio de la razón, para poder llevar a buen término el análisis objetivo de la realidad. Al respecto, Flaubert declara: "Je rêve d'un style qui serait rythmé comme le vers et précis comme le langage des sciences".⁶

Flaubert aplicó a la novela una doctrina semejante a la del Parnaso. Buscó laboriosamente la perfección de la forma y la precisión técnica. Esta aspiración es la única manera de alcanzar lo absoluto. En este sentido, Flaubert toma el naturalismo como un medio, no como una finalidad en sí misma.

Otro ingrediente indispensable para la creación de un texto objetivo es la imparcialidad, instrumento de trabajo de las tareas científicas. Se trata, en todo caso, de abordar al individuo con la misma imparcialidad aplicada por el científico. De esta manera, el trabajo del artista es representar la realidad tal cual es. Un antecedente inmediato de esta corriente se puede encontrar en la estructura de *La Comédie humaine*, que está organizada en función de los lugares -la gran ciudad de París o la provincia-, de las clases sociales, de las profesiones, de las familias, etcétera.

El tema fundamental es el social, y más tarde, después de 1870, la escuela naturalista, un realismo llevado hasta sus últimas consecuencias, y cuyo representante más importante es Zola, no hará sino fortalecer estos principios con principios más específicamente científicos, afirmando su convicción en una literatura capaz de alcanzar un conocimiento positivo de la realidad.

En las novelas de Zola, el héroe es portador de un desafío colectivo; sus personajes son esquemáticos, pues son concebidos como el prototipo de una fuerza social. Para Zola, las pasiones y las costumbres están determinadas por el medio social, por una parte y por la herencia por otra. Desde este punto de vista, la Historia de la familia de los *Rougon-Macquart* es

(...) la lente sucesion des accidents nerveux et sanguins qui se déclarent dans une race, à la suite d'une première lésion organique, et

⁵ Atendemos aquí exclusivamente a las facetas del autor que se apegan a una intención de objetividad a ultranza.

⁶ Citado por J-Y. Tadié, Op. Cit., p. 76.

qui déterminent, selon les milieux, chez chacun des individus de cette race, les sentiments, les désirs, les passions (...) ⁷

Zola liga la literatura a los métodos científicos. La novela debe asumir las tareas de las actividades científicas. Apoyándose en los métodos científicos, la doctrina del naturalismo plantea la novela como un documento experimental que consiste en el estudio del hombre, sometido a leyes psico-químicas y determinado por las influencias del medio.

Toda esta reacción es el producto de la evolución de la ciencia y de la tecnología. El horizonte histórico de la revolución industrial y los grandes descubrimientos en el campo de la medicina han fomentado el prestigio del cientificismo, cuyas repercusiones en la literatura, como se ha visto, han sido determinantes: la práctica sistemática de la observación, la búsqueda de las leyes del comportamiento psicológico y social y, en fin, una enorme esperanza en un futuro basado en los alcances de la objetividad.

Como quiera que sea, Zola buscó con la ayuda de los conceptos modernos de la psicología incipiente, una precisión científica de los casos extremos de la banalidad y de la atrocidad cotidianas. Baste citar como ejemplo el caso de Thérèse Raquin, o el de los miembros de la familia Macquart, quienes "au fond (...) avaient (tous) la même rage d'appétits brutaux". ⁸

Durante las dos últimas décadas del siglo XIX los alcances de la objetividad y de la ciencia son puestos en duda: los postulados de Darwin y de Newton ya nos son suficientes para explicar la realidad; la certeza se convierte en una probabilidad. ⁹

Esta crisis también afecta la filosofía, con las nuevas posturas de Bergson, Blondel, Brunetière y Borget. El mismo Zola, en 1893, se vuelve más prudente, respecto a su entusiasmo por la literatura, como vehículo de verdades científicas. Ya desde 1887 la novela positivista había empezado a perder terreno, con la publicación del Manifiesto de los Cinco, contra *La Terre*, y más tarde, el prefacio de *A Rebours*, la conferencia de Bloy sobre "*les funérailles du naturalisme*", y el prefacio de *Cœur double* (1891), de Marcel Schwob.

⁷ Emile Zola, Préface, *La Fortune des Rougon*, Fasquelle, Paris, 1983, pp. 7-8.

⁸ Zola, Op. Cit., p. 181.

⁹ V. Thèse de Boutroux, *De la contingence des lois de la nature*, 1874.

Capítulo 2. Barbey d'Aurevilly: una voluntad de objetividad

Uno de los problemas fundamentales que plantea la semántica literaria compete a la cuestión sobre la posibilidad inherente al hecho literario de describir objetivamente la realidad. A este respecto, la crítica moderna afirma que la literatura, en contraste con el discurso científico, no es un hecho que pueda o deba ser verdadero o falso, dada su categoría de ficción. Sin embargo, si bien la literatura posee su propio peso específico, no por ello no es capaz de reflejar, a través de una capacidad descriptiva inherente, la realidad tangible. A la luz del estructuralismo, la oposición ficción literaria y realidad conlleva una aclaración categórica sobre la "conformité du texte particulier à une norme textuelle qui lui est extérieure"; y que además "cette conformité produit l'illusion du réalisme et nous fait qualifier un texte de *vraisemblance*".¹

Barbey d'Aurevilly se sirve de ciertas celebridades de la vida mundana de la época para crear sus personajes. Ya en dos de sus cartas dirigidas a su editor Tributien, de mayo de 1850, él mismo afirma que "tous les personnages de ces Nouvelles sont réels et à Paris, on les nomme quand je les lis dans quelque salon"; y que "tous les personnages de ces Nouvelles seront assez reconnaissables pour qu'on les nomme, ce qui aiguëra les amours-propres et les curiosités".

Un tal Edelestand, primo del escritor, lo acusa de haber usado irresponsablemente las intimidades familiares, sin tener siquiera la delicadeza de disfrazar u ocultar la identidad de sus protagonistas; es el caso de Mme. Poerier de Franqueville quien, con el nombre de la condesa de Tremblay de Stasseville, aparece en "Le Dessous des cartes". De la misma manera, el novelista pone en escena varias personalidades de la vida real en el "Dîner des athées", pero esta vez sin ocultar su verdadero nombre. Pero otros de sus retratos, cuyas fuentes son otras tantas personalidades de la época, no conservan su identidad de la vida real.

En lo que respecta a las tramas y a sus personajes, es muy probable que d'Aurevilly haya tomado prestados de igual manera elementos de la vida mundana de su época. Por citar un ejemplo, la escena del *Jardin des Plantes*, de "Le Bonheur dans le crime", bosquejada en una carta dirigida a Tributien el 18 de febrero de 1854, había sido inspirada, como el mismo autor lo reconoce, de una anécdota que un amigo, el vizconde de Yzarn, le había contado.

Como quiera que sea, redundar en estas pesquisas resulta bastante ocioso en términos literarios, y peligroso en términos éticos, como lo fue de hecho el mismo juego de los perseguidores del escritor, pues es bien sabido que en literatura la creatividad y la capacidad intrínseca de un escritor lo que debe ser juzgado; es bien sabido también que el universo literario no compete más que a lo literario, al poseer sus propias dimensiones y su propio peso específico. El papel de la realidad ahí, sobrepasada con mucho, es el de una suerte de principio ontológico del cual parte y al cual recurre, para trascender y elevarse al nivel de lo estético. Si acaso hay

¹ Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce le Structuralisme? 2. Poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 1968, p. 35.

algo que deba ser juzgado por los tribunales, seguramente no es la literatura misma, sino más bien la realidad que refleja.

Prueba de la inutilidad de ello es precisamente el fracaso de ese trabajo detectivesco llevado a cabo por los desilusionados críticos encargados de "desenmascarar" la supuesta inmoralidad del escritor; el rastreo en el texto de las marcas que atenten contra el pudor y la moral públicos termina ahí en donde empiezan.

La capacidad creadora de d'Aurevilly, capaz de entretejer los hilos de una compleja red de conflictos humanos, es inmune a la intolerancia; en una carta del 6 de junio de 1851 el autor declara:

J'ai pris mon bien là où il se trouvait. Des figures m'ont frappé: je les ai peintes, mais je n'ai pas dit: Voilà les noms de ces portraits! Le Roman, mais c'est de l'histoire, toujours, plus ou moins, des faits souvenus, agrandis, modifiés, arrangés selon l'imagination, mais restant dans la Vérité de la Nature.²

D'Aurevilly, en un intento desesperado por evadir la condena de los censores y las taras morales de la época, aparentemente se contradice en sus declaraciones. En otra carta, fechada el 7 de diciembre de 1853, sus afirmaciones también son reveladoras: "Toutes mes situations sont inventées". Pero esta actitud aparentemente ambigua obedece al hecho de que el escritor sólo trataba de permanecer al margen de los peligros que entrañaba el proceso.

De cualquier manera, es evidente que la fuente principal de la que se alimentan las *Diaboliques* es el autor mismo. Don Juan, por ejemplo, lleva a propósito los nombres del novelista. El acto de escribir conlleva invariablemente la recuperación de sí mismo, a través del sueño que significa la recreación literaria de nuestra realidad y la de los demás.

La publicación en *Le Charivari* del 24 de noviembre de 1874 de algunos comentarios muy poco favorables a la aparición de *Les Diaboliques*, en el mismo año, marca el punto de partida de las persecuciones llevadas a cabo contra Barbey d'Aurevilly. El día 5 de diciembre de 1874, el juez Ragon, encargado de seguir las acusaciones contra el escritor, procede a la encuesta de moralidad del autor, previo cateo de la casa editorial que se había encargado de la publicación de la obra, y cuyo dueño era el señor Dentu.

El 15 de diciembre del mismo año, Barbey d'Aurevilly es formalmente acusado de "outrage à la morale publique et aux bonnes moeurs, et de complicité". El escritor es sometido a un interrogatorio preciso en el que son enumerados todos los pasajes del texto incriminados. La respuesta a una de las preguntas resume el contenido general de su defensa:

Je m'indigne à cette pensée qu'on peut me soupçonner d'avoir jamais manqué à la morale publique. Le but de ma vie est d'apporter à la société le contingent de bonnes choses dont tout honnête homme doit

² Citado por J-P. Seguin, Op. Cit., pp. 24-25.

être pourvu en ce monde. Le but de mon oeuvre a été de moraliser mes semblables en leur donnant l'horreur du vice.³

Según esta posición, por querer combatir el Mal, d'Aurevilly fue acusado de fomentar el Mal. Y para "moralizar" a sus lectores y prevenirlos de los horrores del vicio, era necesario exponer el Mal en todo su esplendor, para evitar malentendidos sobre su nefasta naturaleza. Al respecto, el escritor afirma haber conocido casos en los que la diferencia entre el bien y el mal no era lo suficientemente clara, lo cual podía confundir a los lectores. De esta manera, siempre según la lógica del procesado, una vez conocido a fondo, el Mal es fácilmente combatido. En su misma defensa, el autor resume el fundamento de esta curiosa fórmula de salvación:

Le mal que j'ai peint dans mon oeuvre, au contraire, je lui ai donné exprès un relief d'autant plus énergique que je voulais qu'on ne pût les confondre [le mal et le bien], et qu'il puisse servir pour tous d'épouvantail et d'horreur.⁴

Y el garante de la autenticidad de estas afirmaciones es el desenlace de sus obras, en el que el vicio, según el autor, invariable e implacablemente pierde la partida contra el Bien: (...) que se passe-t-il, en effet, dans les dénouements de mes histoires? Y voit-on jamais le vice ennobli, récompensé et même caressé?

Según estas declaraciones, la finalidad de d'Aurevilly, al atreverse a exponer el Mal en todo su esplendor, como lo afirma reiteradamente él mismo, no habría sido otra sino la de poder combatirlo precisamente a través de su denuncia.

Este objetivo didáctico, si hemos de creer las palabras del escritor, lo exoneraría automáticamente de tales acusaciones. Sin embargo, si nos atenemos más bien al comportamiento de sus personajes, la pretensión didáctica y moralizadora de su creador queda en entredicho, desde el momento en que los problemas que se derivan de tales conflictos sobrepasan con mucho los problemas que un código moral determinado puede llegar a plantear.

En realidad, el escritor, en ese momento contando ya con la edad de 66 años, trató de evadir el proceso público. Al respecto, escribe a Dentu, su editor: "Tâchons du moins d'éviter le procès publique. Combinons tous nos efforts pour cela, et s'il faut agir avant mon arrivée, agissez dans ce sens".

A pesar del escándalo social inminente que se cernía sobre el prestigio y la tranquilidad del escritor, diversas circunstancias azarosas (por ejemplo, el caso de un detractor que a pesar de no estar de acuerdo con la moral del libro, piensa que un proceso, lejos de encontrar una solución al problema, hace que la libertad de un escritor sea puesta en entredicho), permiten que el peligro sea conjurado rápidamente. El 16 de enero de 1875, Barbey escribe a Armand Royer, un amigo de Volognes: "Mon procès est fini avant d'avoir commencé".

Sin embargo, el precio pagado por el escritor ha sido bastante elevado: delante del

³ Ibid., p. 18.

⁴ Ibidem.

juez, debe retractarse de su propia obra, y prometer no reincidir en su publicación, lo que le vale la más acre condena de escritores como Zola, quien lo acusa de haber "éclaboussé les lettres". Aparte de la pérdida material que el asunto le provoca, el novelista debe sufrir la afrenta de las persecuciones, los interrogatorios, las incriminaciones... No es sino hasta marzo de 1883, que *Les Diaboliques* es reeditado. Sin embargo, el éxito tan deseado por su autor no tendrá lugar sino hasta mucho tiempo después: en 1954, con alrededor de unas treinta ediciones de la obra; en 1952 con un *sketch* basado en "Le plus amour de Don Juan"; y con las realizaciones cinematográficas de "Rideau cramoisi" en 1952 ⁵, y de "Le Bonheur dans le crime", en 1966.

Ya en su primer prefacio a sus *Diaboliques*, fechado a finales de 1870, Barbey d'Aurevilly, abunda sobre la naturaleza realista de las seis *nouvelles* que integran el texto. El motivo de la concepción de la obra, según el autor, es una incógnita, pues las razones pueden oscilar de un lado a otro, entre las historias en sí mismas, los personajes femeninos, y la completa incertidumbre del propio autor al respecto. Pero esta inseguridad es compensada por la fuerte convicción de que la fuente de sus historias es la realidad: "Les histoires sont vraies. Rien d'inventé. Tout vu. Tout touché du coude ou du doigt". ⁶

Efectivamente, estas "histoires réelles de ce temps civilisé et divin" están impregnadas de un espíritu realista, en la medida en que el autor, ha sido influido por la concepción en boga de una literatura que concibe la tarea de reflejar fielmente la realidad, como una suerte de testigo de primera mano de la naturaleza y del comportamiento humanos.

En el Prefacio a la primera edición, fechado en el primero de mayo de 1874, el autor reitera los principios expuestos en el Prefacio precedente. Las supuestas intenciones didácticas y moralizadoras de Barbey se resumen en la siguiente ecuación: el autor cuenta sus historias con el fin de que las "almas puras", espantadas por el Mal, lo evadan a toda costa:

(...) les peintres puissants peuvent tout peindre et (...) leur peinture est toujours assez morale quand elle est tragique et (...) elle donne l'horreur des choses qu'elle retrace. ⁷

Este conocimiento de causa, explícito en esta poética, entraña, sin embargo, un gran riesgo inevitable: para evadir el mal, hay que conocerlo.

Por último, en cuanto al diabolismo se refiere, considerado como un comportamiento antisocial convencional por los cánones establecidos, las explicaciones del autor contenidas en los prefacios de sus *Diaboliques* son lo suficientemente vagas, como para hacerse una idea más o menos precisa sobre la naturaleza, el sentido y el alcance del diabolismo propiamente aureviliano. Una

⁵ Realización, guión y diálogos de Alexandre Astruc.

⁶ "Première Préface aux *Diaboliques*," p. 39, *Les Diaboliques*, Edición a cargo de Jean-Pierre Seguin.

⁷ "Préface de la Première Edition des *Diaboliques*", p. 41, *Les Diaboliques*, Edición a cargo de J-P Seguin.

primera consideración de este "diabolismo" con base en estas afirmaciones del autor nos hace reparar de inmediato en un nivel interpretativo demasiado simplista, meramente moral y ético. Siguiendo esta línea interpretativa, los personajes, poseídos por un espíritu criminal, víctimas de sus propios excesos, cultivarían el placer por la transgresión de los códigos de comportamiento y se distinguirían por su indiferencia, su ausencia de escrúpulos, su altivez, su insolencia, su desprecio por los demás y, en fin, su sangre fría.

Capítulo 3. Los mecanismos de la verosimilitud en “Le Rideau cramoisi”¹

En lo que respecta a “Le Rideau cramoisi”, es a partir del epígrafe del relato que podemos apreciar una intención de objetividad. Ciertamente, la palabra “really” no puede sino demostrar claramente una intención de objetividad. Esta actitud de base se verá apoyada a lo largo de todo el relato por medio de diversos procedimientos que hemos llamado aquí tentativamente “mecanismos de la verosimilitud”, y cuya relación más o menos detallada será necesario hacer para intentar esta primera aproximación a la obra.

Se trata del procedimiento que consiste en “ocultar”, por una parte, la identidad de los personajes del gran mundo de la época, y por otra parte, los nombres de los lugares reales en los que se desarrollan las acciones. A través de este procedimiento el texto adquiere un marcado tinte de verosimilitud, al tratar de no comprometer el honor y la respetabilidad de nadie. Sin embargo, este intento, “précaution probablement inutile”,² resultaría vano, puesto que los datos serían tan fieles a la realidad, que el lector reconocería inevitablemente la identidad real de los personajes y los lugares.

La estructura de verosimilitud es reforzada gracias a la inserción de algunos pasajes de la historia ficticia del relato en ciertos acontecimientos históricos oficiales, a saber: el ocaso del Primer Imperio, un período bajo la Restauración, la revolución de 1830; y en fin, los acontecimientos de la Campaña de 1813.

Es el caso, por citar algún ejemplo más preciso, de la escena que se desarrolla durante la revolución de 1830,³ y en la que el vizconde, al ser herido en la refriega, es ayudado por “deux femmes en calèche qui fuyaient Paris”.

Por otro lado, la historia central, relatada por el vizconde, se apega con precisión a una evolución cronológica de los hechos, con fines también de objetividad. Esta historia, que nace a partir de una solitaria ventana iluminada en una noche cualquiera, “l’une de celles qui me sont restées le plus dans la mémoire”, evitará toda suerte de desviaciones de su línea temporal. La cronología precisa del relato es posible a través de indicadores temporales constantes y exactos. Es el caso, por ejemplo, de las marcas formales que competen a las edades de los personajes principales durante la época de su aventura: “C’est plus de quinze ans que je l’avais connu...”;⁴ “D’ailleurs je n’avais que dix-sept ans dans ce beau temps-là...”;⁵ “J’avais donc dix-sept ans...”;⁶ “J’avais l’honnêteté et la commisération de mes dix-sept

¹ A partir de este capítulo, salvo alguna especificación, todas las referencias tanto a nuestro relato, como al resto de las *nouvelles* que conforman *Les Diaboliques*, se remiten a la edición a cargo de Jacques Petit.

² “Le Rideau cramoisi”, p. 11.

³ *Idem*, p. 16.

⁴ *Idem*, p. 16.

⁵ *Idem*, p. 23.

⁶ *Idem*, p. 25.

ans... (...) Songez donc! elle avait dix-huit ans!";⁷ "Mais que voulez-vous?... Je serai franc: j'avais dix-sept ans, et j'aimais...mon épée"⁸. O los indicadores de la duración de la aventura: "... et cela dura plus de six mois! Pendant ces six mois, tout ce que je compris ce fut un genre de bonheur...".⁹

Si, por una parte, la línea temporal de la historia principal es cronológicamente precisa, pues está despojada de cualquier desviación hacia otros planos temporales ajenos a la cronología de la historia principal, por otra parte se inserta en una estructura retrospectiva anacrónica. Todorov, al respecto, afirma que el relato fantástico se ajusta a un esquema de temporalidad bastante rígido, en el sentido en que ese tiempo es irreversible, pues ello determina un tipo de lectura que lo favorece.¹⁰

El recurso de la evocación, de esta manera, imbuido por la intención de objetividad del espíritu realista, permite una reconstitución fiel de los hechos antaño vividos por el protagonista "Il y a terriblement d'années".

Una voluntad de objetividad manifiesta contribuye a reforzar la estructura de verosimilitud. En efecto, el narrador nos ofrece un testimonio fiel y preciso de los hechos: "Moi, qui voudrais vous faire bien comprendre le genre d'homme qu'il était, dans l'intérêt de l'histoire qui va suivre..."¹¹; o un poco más adelante: "(...) vous voyez si mon souvenir est précis (...)"¹².

Ciertamente el relato del capitán, estructurado sobre la base de un criterio de precisión, da cuenta exacta tanto de los elementos exteriores como el ambiente, la atmósfera y la escenografía del lugar, como de los elementos individuales de los personajes, físicos, emocionales, morales, psicológicos...

El espíritu bromista del interlocutor juega un papel determinante para el refuerzo de la estructura de lo verosímil. En efecto, este sentido del humor, alegre, burlón, y relajado, presente en casi todas las interrupciones del viajero anónimo, permite un regreso constante y estratégico a un plano de realidad prosaica, cuya función es la de retardar e incluso evadir la confrontación con el lado opuesto de esta realidad, es decir, la dimensión de lo imaginario y lo sobrenatural. Este recurso, que empieza desde las primeras réplicas, será utilizado sistemáticamente hasta poco antes del desenlace, ahí, en los momentos neurálgicos de la trama. Un inventario más o menos exhaustivo de las réplicas del interlocutor del vizconde podrá dar cuenta cabal de este mecanismo de oposición.

Una de las primeras interrupciones del relato del capitán, una alusión a las proezas de gran seductor de un tal Saint-Rémy, da lugar, por una parte, a una suerte de respiración a la narración, y por otra parte, a una ilustración del dandismo tardío del vizconde.

7 Idem, p. 35.

8 Idem, p. 54.

9 Idem, p. 48.

10 Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 69 ss.

11 "Le Rideau cramoisi", p. 16.

12 Idem, p. 20.

Más adelante, nos encontramos con una interrupción de alcances más considerables, provocada esta vez por una anécdota de naturaleza pícaro, frívola e intrascendente, cuya función es la de hacer resaltar, por medio de un mecanismo de simple contraste que minimiza, reduce y ridiculiza los hechos relatados, la trascendencia de los acontecimientos. Esta anécdota, divertida sin duda, es un juego de manos simple, inocuo y transparente, una historia de infidelidades conyugales, sin más complicaciones:

Ma foi! Après avoir vu cela, je m'en suis allé, pensant qu'au lieu de le rendre à sa femme, il aurait pu tout aussi bien le garder pour lui, ce capuchon, afin de cacher sur sa tête ce qui, tout à coup, venait d'y pousser!¹³

Otra observación de naturaleza burlona interrumpe momentáneamente la historia del vizconde. Se trata esta vez de un comentario sarcástico, "ma moqueuse observation", cuya intención es minimizar los alcances del comportamiento de Alberte.

Otras veces, despojándose un poco de su humor sarcástico, el ánimo del interlocutor tiende a ser más de admiración y de respeto hacia el personaje femenino: "Ah! -fis-je-, on n'est plus brave à la tranchée. Elle était digne d'être la maîtresse d'un soldat!"¹⁴

Sin embargo, el buen humor de estas consideraciones en voz alta se diluye poco a poco en las aguas de lo incomprensible, en la medida en que la naturaleza extraña de esta Alberte devasta los esquemas de la realidad convencional. Así, otro comentario, siempre alrededor de la enigmática e inquietante joven, pierde prácticamente su tono de chanza, y su función es la de anunciar y precipitar el desenlace insólito de la historia:

-Mais, capitaine, -interrompis-je, -il y eut pourtant une fin à tout cela? Vous êtes un homme fort, et tous les Sphinx sont des animaux fabuleux. Il n'y en a point dans la vie et vous finites bien par trouver, que diable! ce qu'elle avait dans son giron, cette commère-là!¹⁵

Otra interrupción, esta vez menos espontánea y más calculada, es la que se refiere a la audacia, ¿el cinismo, o la indiferencia? de Alberte, respecto al inocente reposo nocturno de sus padres; como en el caso precedente, este comentario parece haber perdido mucho de su tono sarcástico, y más bien pretende disimular, "**pour ne pas paraître trop pris par son histoire**",¹⁶ las fuertes impresiones del interlocutor:

¹³ *Idem*, p. 38.

¹⁴ *Idem*, p. 45.

¹⁵ *Idem*, p. 47.

¹⁶ El subrayado es nuestro.

Mais ils dormaient donc comme les Sept Dormants, les parents de cette Alberte -fis-je railleusement, en coupant les réflexions de l'ancien dandy par une plaisanterie (...).¹⁷

Esta interrupción denota ya una cierta falta de convicción en el afán de aparentar incredulidad. La estructura de lo verosímil se fortalece, así pues, a medida que el escepticismo del interlocutor, una proyección del lector, se debilita lentamente. La evolución de este mecanismo de oposición se ve ampliamente reforzado por una declaración del propio narrador, que en boca del autor, podría ser un auténtico guiño de complicidad con el lector: *"-Vous croyez donc que je cherche des effets de conteur hors la réalité? (...). Mais je ne suis pas romancier, moi!"*.¹⁸

Un poco más adelante, el interlocutor pretende, por medio de una anécdota picaresca del dominio público (una joven que gusta de recibir todas las noches a su amante en la recámara de su abuela), ocultar su contrariedad, tratando siempre de minimizar los alcances de las reacciones de Alberte. Una vez más también esta tentativa tiene como único resultado, por contraste, una exaltación de su imagen. En efecto, las razones por las que Alberte engaña a sus padres no son la imprudencia, ni la falta de imaginación, sino más bien una perversión harto compleja: un placer por el riesgo y la transgresión, una pasión por lo prohibido: *"Alberte revenait le lendemain de ses accrocs terribles, et s'exposait de plus belle au danger bravé, comme si de rien n'était"*.¹⁹

A medida que la historia del vizconde se vuelve cada vez más vertiginosa, al interlocutor no le queda más remedio que "afectar" paulatinamente el tono sarcástico de sus observaciones nerviosas. La progresión de todas esas interrupciones, hasta que decide no bromear más, *"Je ne songeais plus à plaisanter..."*,²⁰ dan cuenta del alcance de los acontecimientos relatados.

Su función, ya se ha visto, es la de oponer el caso del lugar común de la mujer audaz, personaje más bien de folletín barato, de alcances superficiales y banales, al no buscar, jugando un papel esencialmente de impudicia, más que placeres y satisfacciones mundanos. De esta manera, toda la serie de interrupciones analizada no es otra cosa sino un mecanismo, que mediante un proceso de oposición y contraste permite resaltar la trascendencia del comportamiento del personaje femenino. Ciertamente pues, en todo caso, lo que intenta Alberte no es tanto transgredir un código moral más o menos rígido, sino vivir una experiencia fuera de los límites de lo cotidiano y lo prosaico, una experiencia que lo mismo involucra el sentido profundo de la vida que de la muerte, en fin, una experiencia de lo absoluto, cuyo análisis abordaremos más adelante.

La imagen del viejo militar se inscribe en un plano de la realidad concreta. Dos fuentes de atributos alimentan fundamentalmente el carácter del vizconde, a saber:

¹⁷ Idem, p. 48.

¹⁸ Idem, p. 48.

¹⁹ Idem, p. 49.

²⁰ Idem, p. 56.

la faceta del hombre militar auténtico, "qui exaltait à outrance la personnalité du soldat"²¹, para quien la sola idea de la derrota lo sacaba de quicio, incondicional de los valores monárquicos, gran bebedor, y que, en fin, resume las tres cualidades obligatorias de los soldados que integran el ejército de Francia: valeroso, joven y espléndido en su porte. Este aspecto psicológico del personaje es tanto más importante en el desarrollo del argumento central, cuanto que toda una primera parte del texto está dedicada a la descripción detallada de la carrera militar del vizconde.

En cuanto a la otra faceta del vizconde, tenemos un hombre cuya vida de "mauvais sujet", ha sido marcada por una temprana iniciación en los periplos amorosos, una suerte de "tache noire" que abrirá el camino de su larga carrera de dandy, un estigma, en fin, que marcará para siempre todos los actos amorosos de su vida. Se trata del paradigma del seductor profesional, "le plus carré et le plus majestueux des dandys":

(...) chez qui esprit, manières, physionomie, tout était large, étoffé, opulent, plein de lenteur patricienne comme il convenait au plus magnifique dandy que j'aie connu.²²

Es por otra parte este marcado rasgo lo que impedirá al joven soldado desarrollar una trayectoria militar más brillante: "Il aurait pu, en très peu de temps, s'élancer aux premiers rangs de la hiérarchie militaire, mais le dandysme!"²³

Este espíritu está marcado por la impronta de la ambigüedad. Ambivalente por naturaleza, el carácter del vizconde, "insouciant de la discipline", salvo en campaña, y "dont la nature répugnait à toute espèce de discipline et de routine", es, sin embargo, comprensivo y generoso con su compañía.

Es a través de una anécdota bastante divertida que tiene lugar durante la revolución de julio²⁴ como podemos apreciar esta ambivalencia en toda su magnitud: la combinación del temperamento valeroso del capitán, con los rasgos de fatuidad, indolencia, lasitud y coquetería propios del dandismo; esta ilustración también da pie a una apreciación de la evolución cronológica de la carrera militar del vizconde. Se trata de la proeza del capitán que consiste en haber desafiado valientemente al enemigo durante la revolución de 1830, lo que impide su destitución inminente debido a su indisciplina. El resultado de esta fusión es un ambiguo militar-dandy, de una exquisita comicidad, cuando enfrenta al enemigo: "... le capitaine de Brassard poitrinait au feu, comme une belle femme".

Otro rasgo de personaje, igualmente enriquecedor, es su profundo sentido del humor. Ya el tono picaresco de los comentarios del narrador sobre tal o cual hecho ha creado una atmósfera propicia a la relajación y la fluidez de la narración. El

²¹ Idem, p. 13 ss.

²² Idem, p. 12.

²³ Ibidem.

²⁴ Idem, p. 14-15.

ejemplo de sus siete mujeres es profundamente significativo:

Il les intitulait poétiquement "les sept cordes de sa lyre", et, certes, je n'approuve pas cette manière musicale et légère de parler de sa propre immortalité!".²⁵

Por otra parte, esta imagen alegre, despreocupada, cínica y hasta misógina jugará un papel muy importante, mediante un mecanismo de oposición, durante los momentos de la vida del joven soldado de antaño, poniendo en relieve su carácter casto, puro e inocente. El lado realista del texto permite incluso la infiltración de algunos rasgos misóginos que tienen las interpretaciones del joven soldado sobre el comportamiento de su amante:

*Ceci me paraissait plus fort que ce que j'avais lu, que ce que j'avais entendu dire sur le naturel dans le mensonge attribué aux femmes, - sur la force de masque qu'elles peuvent mettre à leurs plus violentes ou leurs plus profondes émotions.*²⁶

Hay que insistir en que el tono relajado de los comentarios del capitán es tanto más reiterativo, cuanto que se integra en un esquema formal del efecto de verosimilitud. El carácter prosaico de las bromas y las chanzas acentuará paradójicamente la naturaleza de lo sobrenatural, en la medida en que el acto de bromear, por contraste, vuelve banal el nivel de existencia convencional. Es por esto que los comentarios chuscos de los personajes serán reiterativos, hasta que los hechos relatados adquieran el peso suficiente para hacer guardar silencio a la frivolidad.

En lo que respecta al joven Brassard, sus reacciones pueden ser estudiadas, según su itinerario emocional en función de dos momentos de su aventura elegidos arbitrariamente por su intensidad emocional.

El periodo de espera, después de haber despertado las inquietudes del joven militar, es un viaje iniciático irreversible; vemos como poco a poco esta espera, tanto más enfermiza, cuanto que está inspirada por el desdén, el desprecio y la indiferencia del otro, se vuelve un estado obsesivo en el que la víctima no encuentra, para aliviarse siquiera un poco, más que el recurso del acecho constante, "*l'affût perpétuel dans mes journées*", en la ventana, en la escalera, en su cuarto, en donde se agita "*comme un lionceau dans sa cage, quand il sent la chair fraîche à côté*"; y el acecho, en fin, durante la cena, "*où mon regard de face ou de côté le sien, qu'il rencontrait net et infernalement calme*".²⁷

El desenlace, una especie de descenso rápido y aplastante, la última noche durante la cual "*Alberte (...) était plus silencieusement amoureuse que jamais*", marca un segundo momento decisivo de la aventura del joven militar. Es así pues a partir del

²⁵ *Idem*, p. 16.

²⁶ *Idem*, p. 35.

²⁷ *Idem*, pp. 41-42.

contacto con la rigidez y la frialdad del cuerpo de Alberte ²⁸ que el joven Brassard, habiendo regresado a la realidad, presa de un terror pánico provocado por la muerte de su amante, inmediatamente después de haber tomado conciencia de los peligros y los riesgos a los que se enfrenta, empieza a tramar desesperadamente las alternativas de escape de esta peligrosa situación.

Lo que podríamos considerar como la primera etapa de este itinerario emocional consiste específicamente en la toma de conciencia de la "épouvantable rigidité" del cuerpo de Alberte, la certeza de su muerte, así como de la lucha interior contra esta evidencia extrema, y la aceptación de la muerte: "J'étais sûr de la mort... et je ne voulais pas y croire! La tête humaine a de ces volontés stupides contre la clarté même de l'évidence et du destin". Estos terrores dan lugar, por una parte, al miedo del escándalo que sólo la razón puede ser capaz de provocar: "Alberte était morte chez moi, et sa mort disait tout".

Por otra parte, tienen lugar no con menos intensidad las angustias del arrepentimiento, de los remordimientos y del miedo al deshonor. Ciertamente, todas las energías del joven soldado se concentran en la mejor manera de restituir el honor a Alberte, y de evitar el martirio de las acusaciones posteriores:

(...) l'unique moyen de sauver l'honneur de cette pauvre fille et de m'épargner la honte des reproches du père et de la mère, de me tirer enfin de cette ignominie. ²⁹

Aunque Brassard mencione tanto a la madre cuando es víctima de los escrúpulos y los remordimientos, es interesante comprobar que la imagen de la madre, en relación a las culpas, es con mucho más importante que aquélla del padre:

(...) Alberte qui ne pouvait plus regagner sa chambre, et que sa mère devait retrouver le lendemain dans la chambre de l'officier, morte et déshonorée! ³⁰

Y un poco más adelante, las conclusiones sobre la madre son reiteradas:

L'examen du cadavre révélerait tout, et l'oeil d'une mère si cruellement avertie, verrait tout ce que le médecin ou le juge voudrait lui cacher. ³¹

Y finalmente, como una situación extrema no puede exigir sino medidas extremas, el soldado, pasando por la tentativa de hacer desaparecer ese "cadavre éternellement accusateur", y por la idea del suicidio ante la desesperanza y la desesperación, decide huir, simplemente, con la ayuda del coronel, su protector.

²⁸ Idem, p. 50 ss.

²⁹ Idem, p. 53.

³⁰ Idem, p. 52.

³¹ Idem, p. 54.

Capítulo 4. El arte erótico y el arte de lo grotesco

El arte, desde sus primeras manifestaciones, ha estado imbuido de imágenes eróticas. El arte erótico, como todo arte, encuentra sus orígenes en la creencia y el ritual mágico. La visión del arte como forma de generador mágico se conservó en las creencias y prácticas de culturas posteriores más evolucionadas. Parece ser que uno de los principios de todo tipo de manifestación artística es un motivo erótico, aunque las más de la veces esta necesidad no sea expresada manifiestamente. Este motivo casi imperceptible, desde este punto de vista, es el motor que genera la energía que revitaliza la obra. Según la tesis freudiana el arte es la sublimación de la sexualidad; esta manifestación estética se alimenta de una energía que de otra manera se liberaría mediante la actividad sexual; su función es desviar estas energías hacia otros canales de expresión socialmente aceptables.

En Occidente, el patrocinio eclesiástico había excluido el arte erótico. Sólo cuando el patrocinio secular reapareció, en el siglo XV, los artistas recuperaron la libertad de tratar temas prohibidos por la Iglesia.¹ La revolución cultural y social conocida como Renacimiento transformó la función ideológica y la base social del arte. El arte secular de la nueva era fue un lujo intelectual, el entretenimiento y privilegio de una élite educada. Protegidos por la rehabilitación general de la Antigüedad, reaparecieron específicamente los temas eróticos en el arte renacentista temprano. A partir de este esfuerzo de recuperación y resurrección aparecieron las imágenes arquetípicas del arte erótico moderno, un conjunto básico de tipos eróticos para el arte occidental posterior. En las obras de las generaciones siguientes, el sabor erótico se afinó a veces hasta llegar a una intensidad incómoda. Los temas que estos llamados manieristas escogieron fueron a menudo oscuros y de una gran complejidad. Además de la tendencia clásica en el arte erótico del Renacimiento, existió otra más popular de imágenes indecentes tomadas de la realidad de la vida diaria. En contraste con la elegante lascivia del erotismo cortesano, estos temas rabelesianos quisieron atraer el gusto de la clase media.

A partir del siglo XVI esta tendencia realista del género erótico "bajo", reminiscencia de la antigua sátira burlesca, continuó como una alternativa importante de las tradiciones más grandes del arte erótico. La relativa libertad de las restricciones que hicieron posibles estas obras también alentó la producción de trivialidades eróticas.

Las protestas contra imágenes licenciosas corruptoras del alma empezaron de inmediato al resurgir el arte pagano secular, a principios del Renacimiento. Se empezó a exigir una regularización de los excesos artísticos de la desnudez o indecencia que dañaban los temas religiosos. Todos los movimientos sucesivos de Reforma organizaron estas campañas cada vez más radicales. En conjunto, la

¹ Distinguimos dos fuentes distintas del arte erótico, a saber: aquélla a la que nos referimos aquí, que encuentra su realización a través de una intención manifiesta del artista de expresarse eróticamente de una manera artística; y la otra, más compleja tal vez, pues se concibe subrepticia e inconscientemente en el artista, dando lugar a formas de erotismo tal vez más complejas, por sus implicaciones simbólicas y arquetípicas. De ahí que, por ejemplo, el mismo arte sacro pueda tener fuertes cargas eróticas.

Reforma fue hostil a las artes figurativas, pero no en todas partes y no siempre por razones moralizantes.

Las primeras décadas de este siglo fueron testigos de una completa liberación de las costumbres y gustos de la élite cosmopolita que impone el tono del arte. En la corte de Francia se conformó un nuevo estilo de vida entre nobles y burgueses cultos para quienes la muerte de Luis XIV fue recibida como una liberación, y de allí se difundió a otras cortes y capitales. La nueva generación miró con desdén las virtudes estoicas de la era precedente. En ningún otro período de la historia ha sido el arte erótico más cálidamente protegido y más oficialmente promovido como en los años que van de 1720 a 1780. El período produjo un solo pintor, Antoine Watteau (1684-1721), comparable a Tiziano, Corregio o Rubens, como artista de lo erótico; introdujo una forma de poesía amatoria pictórica: la "fête galante". Jean Honoré Fragonard (1732-1806) se sirvió de motivos antiguos para sus recreaciones en un estilo 'juguetón'. En un nivel más bajo, los jornaleros del arte erótico, pintores, decoradores y grabadores, fabricaron sus depravaciones.

Hacia finales del siglo XVIII, el exceso de cuadros licenciosos empezó a aburrir y a irritar al público. La lascivia pasó de moda por la sospecha de que contribuía a la corrupción de la sociedad. La actitud de la virtud en forma heroica o sentimental fue la afectación favorita de las artes en la víspera de la Revolución Francesa.

Los períodos de una civilización muy desarrollada toleran, en sus épocas más permisivas, un arte erótico que exprese el punto de vista personal del artista. El siglo XVIII ofreció a los artistas una liberación desusada, patrocinio liberal y un mercado listo para la obra de tema erótico. El resultado fue una vasta producción de 'temas libres' que variaban en franqueza de lo ligeramente sugestivo a la vehemencia pornográfica, y cuya calidad iba del escrito mercenario a la obra genial. Muy poca de la pornografía producida en Occidente durante los últimos cuatro siglos tiene una calidad artística elevada. En las antologías del arte erótico, los grandes artistas de esos siglos están rara vez representados por obras de ligereza notable, mientras que la pornografía indigna abunda. Lo que impidió a los grandes artistas ir más allá de "los límites de la decencia" difícilmente fue la gazmoñería o el temor a la censura. Es más probable que se hayan inhibido por una dificultad inherente al arte mismo.

Los varios movimientos que dominaron el arte europeo del siglo XIX, del romanticismo, hasta las varias formas del naturalismo y realismo, no fueron favorables al desarrollo de un arte erótico vigoroso, aunque se operan cambios sustanciales ya a finales del siglo. Mientras que los autores serios tenían dificultades para manejar los temas sexuales, la producción masiva comercial de la pornografía, estimulada por los avances tecnológicos de la impresión y por un crecimiento del mercado, adoptó con rapidez las proporciones de industria. A mediados del siglo la fotografía empezó a competir con impresos e ilustraciones baratos, y poco a poco los reemplazó en el mercado de la industria erótica.

La mayor parte del gran volumen de producción era de baja calidad. Paradójicamente, la demanda de la obscenidad aumentó en proporción a la difusión de la gazmoñería morbosa que, hacia 1820, había empezado a sustituir las actitudes bastante tolerantes que habían persistido durante los primeros años del siglo. La

represión sistemática de los impulsos sexuales sensibilizó así poco a poco a los hombres civilizados de tal forma que la sugestión erótica (la vista de un tobillo, e incluso, se dice, la de la pata de una silla) podían despertar pensamientos "impuros". La culpa e hipocresía con que la gazmoñería abrumó a la gente de toda clase, y no solamente durante la Inglaterra victoriana, envenenó la atmósfera de la vida intelectual y difundió su contagio a través de las artes. Llevó el erotismo hacia los talleres de explotación de la pornografía e inundó el mundo con cuadros repulsivos y enfermizos, la exposiciones artísticas públicas con desnudos atormentadores semejando diosas griegas o mártires cristianos: una forma de pornografía académica, la última y débil manifestación de la tradición clásica del arte erótico.

Entre los pocos artistas significativos del período que ganaron reputación por sus trabajos "obscenos" fue Gustav Coubert (1819-1877). Se limitó, como pintor de lo erótico, a un esquema de realismo que eliminó la fantasía de libre asociación de la que deriva normalmente el arte erótico. El desafío del realismo lo tentó a ensayar la pintura literalmente erótica; su ensayo más inflexible al respecto fue el retrato del abdomen de la mujer. Puesto que el realismo excluía las transformaciones imaginativas o el artificio estilístico, tuvo que concentrarse en la realidad material del cuerpo y en la veracidad del acontecimiento. Aplicada al arte erótico, su lógica habría requerido el retrato casi documental de actos sexuales reales. El intento de Coubert por aplicar un realismo de naturaleza muerta a los temas eróticos encontró algunos imitadores.

El realismo frenó el desarrollo de lo erótico. El realismo, una de las corrientes dominantes en el desarrollo del arte en el siglo XIX, fue responsabilizado por sus contemporáneos de lo que les pareció un giro hacia la sensualidad y la vulgaridad. En lo que se refiere a las artes visuales, su efecto fue casi opuesto. El realismo óptico puso serias dificultades en el camino del arte erótico, pues las escenas del sexo en la pintura y la escultura rara vez pueden ser tan sólo representativas, y casi nunca se basan en la observación directa. Tienden a ser más bien proyecciones de la fantasía y el sueño. En casi todas las grandes tradiciones del arte, la imagen típica del acto sexual, aun cuando superficialmente "realista", contiene un importante elemento de distorsión y bosquejo. (Esta hipótesis contradice la postura de uno de los mayores representantes del realismo en literatura: Flaubert. Y baste con un ejemplo, de *Madame Bovary*: la escena del paseo en coche de la Bovary y Léon, cuyo contenido profundo erótico radica en el poder sugestivo de las cortinas echadas, y no en la observación "objetiva" y abierta de la escena. Ante esta simple estratagema literaria, uno se pregunta: ¿en dónde quedan las pretensiones de observación "documental" tan caras a los estetas del así llamado "realismo"?). Con el objeto de estimular el interés de quien contempla y de aclarar el mecanismo de la unión sexual, a los artistas siempre les ha parecido necesario recurrir al artificio y la ficción sugestivos. Lo erótico es esencialmente sugestivo; lo directo o literal lo desplaza, pues ello conduce hacia el vacío de la monotonía y el hastío. Representada literalmente, la copulación ofrece poco más que cuerpos irregularmente amontonados y extremidades entrelazadas. Lo que más conviene al arte erótico es la sugerencia. Fueron los artistas más conservadores y orientados hacia la tradición de la época, los prerrafaelistas y los simbolistas, los que promovieron la reacción

neorromántica contra el realismo materialista, y quienes insistieron en la supremacía de la imaginación en el misterio, la emoción y el estilo expresivo.² Así, se crearon las condiciones que ocasionaron el breve florecimiento del arte erótico durante los últimos años del siglo XIX. Los aspectos problemáticos del sexo fueron una preocupación obsesiva de los literatos y pensadores sociales de la época. El interés en el conflicto de los asuntos sexuales estimuló el desarrollo de la psicología y abrió nuevas fuentes de temas para el arte.

La sexualidad no sublimada, como representación visual absolutamente literal, parece negar una necesidad fundamental del arte, es decir, la de la transformación estética. El propósito del artista, incluso su propósito erótico, se cumple más cabalmente no por la simple presentación de un tema, sino por el tratamiento formal que le da a ese tema.³ Mientras más serio sea el artista, más probable será que se absorba en cuestiones de forma y desvíe su atención de lo meramente práctico al interés estético más complejo de su tema, impelido no por consideraciones morales o sociales, sino por las exigencias del arte. En esta transformación del hecho en bruto a la forma expresiva se autoafirma la individualidad del artista en la elección deliberada de arreglos, omisiones, énfasis y muchas otras decisiones de estilo. La frustración parcial de la satisfacción libidinosa tiene una gran compensación. Mientras que la pornografía descarada puede satisfacer la exigencia inmediata del realismo y del *voyeur*, su último efecto tiende a ser la monotonía y el aburrimiento, pues está condenada a una vida efímera, al agotarse en sí misma y no poseer un poder de sugestión que la sostenga.

El arte erótico, al contrario, produce placeres más intensos y duraderos,⁴ como es el caso concreto de "Le Rideau cramoisi", que por su carga sutil y profundamente sugestiva se convierte, en la segunda mitad del siglo XIX, en un paradigma de esta forma de expresión. En efecto, el halo erótico que envuelve a Alberte, al lado de sus atributos sobrenaturales, constituye no sólo un rasgo medular del personaje, sino uno de los temas centrales del texto, esto es, la dimensión de las sensaciones físicas, del tacto, del cuerpo. Y es posiblemente a través de estas descripciones del aspecto erótico que la realidad a ultranza tan cara al autor se vuelva más convincente que nunca. "Sur la pointe des pieds", "cambrée à outrance", "la taille superbe d'une danseuse", "hanches", "bras", "sa nuque", "son visage", "deux yeux noirs", "ses cheveux", he aquí sólo algunos de los ingredientes esenciales para ejercitarse convenientemente en la alquimia de la pasión.

Se puede apreciar una ausencia absoluta de pudor y de gazmoñería en las escenas del "Rideau" con un contenido erótico muy marcado. En todo caso, ello es justificado por el hecho de que se trata de una conversación que se lleva a cabo entre hombres:

² En literatura, d'Aurevilly preconiza esta tendencia ya desde sus primeras publicaciones.

³ Si la sublimación del arte no radica en el tratamiento formal de tal o cual tema, sino más bien en la creación misma es, a nuestro juicio, una polémica abierta. La calidad erótica de una representación más o menos literal estará siempre y felizmente sujeta a discusión.

⁴ Cf. Lorenz Eiter, "Lo erótico en el arte", capítulo 13, pp. 468-469, en *Las bases de la sexualidad humana*.

Nous ne sommes pas des bégueules entre nous. Nous sommes deux hommes, et nous pouvons nous parler comme deux hommes (...).⁵

Podemos suponer que fue sólo este rasgo, por demás evidente, lo que molestó e incomodó sobremedida la conciencia de los censores que condenaron al autor de "Le Rideau cramoisi", sino algo mucho más complejo, un cierto matiz de "révolte" y transgresión inquietante que subyace bajo la capa inocua de lo puramente erótico:

Je ne me donnai pas d'horreur factice pour la conduite de cette fille d'une si effrayante précocité dans le mal. D'ailleurs, ce n'est pas à l'âge que j'avais, ni même beaucoup plus tard, qu'on croit dépravée la femme qui au premier coup d'oeil- se jette à vous!⁶

Sin embargo, hay que especificar que el nivel de esas observaciones moralizadoras, aquéllas de un adolescente que teme el castigo y la condena de los padres de su amiga, lo que corresponde lógicamente a la realidad del personaje, no es el mismo que el de la visión del propio autor en boca del viejo dandy. En efecto, muy al contrario de esa actitud mojigata, la interpretación de los hechos del viejo Brassard pasa a través del filtro de un criterio atemperado por los años y la experiencia. El viejo capitán despoja los hechos relatados de toda actitud moralista, rayana en lo cínico, a los ojos de la época represiva y mojigata.

Si *Les Diaboliques* fueron calificadas de obscenas, no fue tanto por su valor erótico inalienable, sino porque el texto perturbó un esquema de pensamiento y de moral establecido. El rechazo o la aceptación de una representación erótica determinada están condicionados por los convencionalismos vigentes del grupo social en donde tiene lugar. De ello podemos inferir que el origen de la obscenidad radica en la violación de las prohibiciones, no en la naturaleza misma del objeto artístico. Ciertamente una condición *sine qua non* para que el arte erótico tenga lugar -así como la obscenidad-, es experimentar con convenciones de cualquier índole: artísticas, estéticas, morales, sociales, sexuales... De hecho, estas perturbaciones, al provocar un cambio, son las que permiten que el pensamiento humano evolucione. Es cierto que mientras el arte se erija en favor de las convicciones generalmente compartidas de una sociedad, como lo hace en sus fases primitiva y arcaica, su moralidad permanece sin cuestionarse. Pero sólo cuando se convierte en una vía de expresión particular, se trate de élites o del artista profundamente individualizado, el arte entra en conflicto con los códigos establecidos, provocando su evolución y su renovación.⁷

Sin duda d'Aureville era consciente de que el exceder los límites impuestos por los esquemas convencionales exigía un precio: la censura, la condena y el proceso público; y felizmente para la historia universal de la literatura, el autor sucumbió a

⁵ "Le Rideau cramoisi", p. 51.

⁶ Idem, p. 35.

⁷ Un buen ejemplo de ello en nuestras Letras es la trayectoria poética de Jorge Cuesta. Cf. Louis Panabière, *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta*. FCE, México, 1983.

esa poderosa tentación y contribuyó a enriquecer el arte erótico con la inmersión en lo prohibido, la capacidad de conmover e impresionar profundamente, e incluso de ofender, como lo atestiguan no sólo las reacciones de la censura de la época, sino también de la censura moderna.⁸

En literatura, suponemos que lo que hace que tal o cual escena o imagen resulte obscena es la exposición abierta de aspectos relativos al sexo que se consideran vergonzosos o estrictamente privados. Las prohibiciones contra el arte considerado como "ofensivo" no son sino extensiones contra la conducta sexual considerada como ofensiva. Ahora bien, la obscenidad tiene un límite de impudicia o desafío; las limitaciones la estimulan. Estas medidas normativas no forman parte de la esencia humana, sino que son tomadas de códigos morales previamente establecidos que difieren de una cultura a otra y de un período a otro. De hecho, apenas hay una parte del cuerpo humano cuya representación o exposición no haya sido considerada inmoral o indecente en alguna parte de la Historia de la civilización de Occidente.

Al liberarse de ciertas limitaciones morales y religiosas, el autor de "Le Rideau cramoisi" fue capaz de desafiar y violar las prohibiciones. Esta actitud, al dar a luz una nueva visión del individuo y de su entorno, o en todo caso, una reafirmación de su individualidad, tuvo que ser profundamente disidente en un principio y por principio. Esta conducta tiene sus primeras manifestaciones en Occidente con los griegos, al comienzo del período clásico. Mientras los significados religiosos fueron perdiendo terreno, el arte erótico griego empezó a reflejar las actitudes seculares y los sentimientos individuales. La obscenidad, desde el punto de vista de las ideologías totalitarias de nuestro siglo, es meramente un síntoma de una decadencia básica. Al curar la raíz del mal, que es la libertad individual, este tipo de imposiciones han eliminado a sus naciones de la participación en la corriente principal del arte del siglo XX, y han concedido a sus pueblos y a sus artistas las comodidades de la estrechez de miras no perturbadas por fantasías eróticas.⁹

Otro aspecto que se debe mencionar aquí, pues también marca profundamente "Le Rideau cramoisi", es el aspecto de lo grotesco, aledaño a la naturaleza del cuento negro y del texto de horror.

Al lado del cuento fantástico, el cuento negro es ampliamente cultivado en el siglo XIX. La materia prima del relato fantástico es el elemento sobrenatural, mientras que el cuento negro más bien se concentra en el desarrollo del horror provocado por la crueldad, lo excesivo y lo grotesco. Autores como Pétrus Borel, apodado el *Lycanthrope*, cuya obra fue objeto de un estudio de Baudelaire, cultiva la estética del horror en *Champavert, contes immoraux* (1833), una serie de *nouvelles* de carácter truculento y grotesco; la obra *L'Ane mort et la femme guillotinée*, de Jules Janin, así

⁸ Es el caso del papel determinante que jugó la censura oficial en el caso de la realización cinematográfica de "Le Rideau cramoisi", de 1952, cuyo director es Alexandre Astruc: todo el peso erótico del relato fue eliminado de raíz. Baste mencionar como ejemplo de ello que el motivo de la muerte de la heroína es un inocente beso furtivo del enamorado.

⁹ Sobre comentarios antropológicos y psicológicos del arte erótico, Cf. P. Cabanne, *Psychologie de l'art érotique*, Paris, 1971.

como los *Contes bruns*, escritos con la colaboración de Balzac, también ilustran la tendencia por el horror, como más tarde, a fin de siglo, será el caso de Léon Bloy y Octave Mirbeau, al igual que la truculencia de Borel, la alianza de la crueldad y el llamado al más allá de Villiers de l'Isle-Adam y Baudelaire:

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.¹⁰

Barbey d'Aureville, en *Les Diaboliques*, específicamente, recurre a una combinación de lo fantástico y de lo grotesco llevado hasta los límites de lo "sublime de l'enfer"¹¹. Así, en "A un diner d'athées",¹² por ejemplo, podemos degustar escenas en las que lo grotesco es llevado hasta los límites del disparate:

-Eh bien! puisque tu le veux, le voilà, le coeur de ton marmot, catin déhontée! -dit le major. Et il lui battit la figure de ce coeur qu'il avait adoré, et le lui lança à la tête comme un projectile. L'abîme appelle l'abîme, dit-on. Le sacrilège créa le sacrilège".

El espíritu realista obedece a uno de los fundamentos de la estética aureviliana: lo grotesco, resultado de la exposición, a elección personal del autor, de la crueldad en todo su esplendor. Esta convicción se explica si consideramos que al perseguir efectos convincentes, profundamente conmovedores, grotescos y chocantes, una de sus grandes debilidades, Barbey se opone al concepto del "melodrama moderno", como él lo entiende, es decir, "inventions" amaneradas, "diableries" efectistas, artificiales, muy poco naturales, que falsean la realidad y la traicionan, y cuyo representante sería *Les mémoires du Diable*,¹³ de Frédéric Soulié, que cita con gran ironía. Sirviéndose de las herramientas del realismo, Barbey más bien persigue la creación de unas "diabólicas" despojadas de artificios, crueles, terribles e implacables dentro de su simplicidad. De hecho, desde el punto de vista estructural, el procedimiento de la simplicidad en el estilo implica un efecto de autenticidad mucho más convincente.

Sin embargo, el realismo de Barbey es hartamente particular, pues rebasa los límites de esta corriente. Seducido por el peso que la vida real puede dar a tal o cual argumento, Barbey se sirve de los fundamentos de las técnicas miméticas de la corriente realista, pero su obra abandona estos derroteros poco a poco, para instalarse en sus dimensiones diabólicas y fantásticas, tema de estudio de la tercera parte de este trabajo.

El signo de lo grotesco es fundamental en la obra de d'Aureville. He aquí los

¹⁰ "Une charogne", in *Les Fleurs du Mal*, Hatier, Paris, 1973.

¹¹ "La vengeance d'une femme", p. 306.

¹² Op. Cit., p. 225.

¹³ "Première Préface aux Diaboliques", edición a cargo de Jean -Pierre Seguin.

pasajes más importantes ¹⁴ que dan luz sobre lo que los teóricos han llamado el *roman noir*: a) El método de los taumaturgos para poder resucitar a alguien:

Je finis par m'étendre dessus, le moyen qu'emploient (...) les
Thaumaturges ressusciteurs n'espérant pas y réchauffer la vie, mais
agissant comme si je l'espérais!

b) Cuando el joven soldado trata de practicarle una sangría a Alberte: "Je pris un poignard, et j'en labourai le bras d'Alberte à la saignée (...)".

c) Cuando trata de llevar a sus espaldas el cuerpo a su cuarto:

J'eus la force de prendre le cadavre d'Alberte et, le soulevant par les
bras, de le charger sur mes épaules (...).

d) Y finalmente, cuando quiere lanzar el cuerpo por la ventana: "... l'idée insensée de jeter le corps de cette fille (...) par la fenêtre me sillonna l'esprit".

¹⁴ "Le Rideau cramoisi", pp. 52-54.

Segunda parte: la subjetividad

Capítulo 1. Romanticismo

El romanticismo es un fenómeno que tiene lugar como una reacción contra el rigor, la disciplina y la medida del clasicismo. La palabra *libertad* sintetiza el espíritu romántico. Reglas, restricciones y prohibiciones son erradicadas del quehacer creador. Por esta amplia libertad de acción, la estructura y las constantes del teatro romántico son difíciles de determinar. En el drama romántico, la realidad es representada con toda libertad interpretativa.

El romanticismo francés rompe con la herencia del teatro clásico, así como con las influencias extranjeras inglesa y alemana. No se trata de buscar nuevas propuestas, sino más bien de liberarse de lo establecido: la historia del romanticismo es la trayectoria de esta tendencia permanente de liberarse de toda regla. Los románticos establecen una nueva estética en el dominio del teatro, allí en donde la tradición clásica había fincado sus bases. La primera representación de *Hernani ou l'Honneur castillan*, de Victor Hugo, en 1830, marca el punto de partida del romanticismo en Francia. Además, el Prefacio de *Cromwell*, del mismo autor, una obra imposible de llevar a escena por sus complicaciones técnicas insuperables, se erige como el manifiesto del teatro romántico. El incipiente teatro romántico pone en escena personajes con los que el espectador tiene injerencia. Para representar la realidad contemporánea sin sufrir los embates de la censura, el dramaturgo romántico hecha mano del recurso de la historia. Es por ello que el drama romántico es un drama histórico: *Cromwell*, encarna la revolución de Inglaterra; *Hernani*, la España de Carlos Quinto; *Lorenzaccio*, de Musset, se ambienta en la Florencia del siglo XVI; y *Chatterton*, de Vigny, en la Inglaterra burguesa del siglo XVIII. Tadié nos dice al respecto que:

Au XIXe siècle, le roman, le théâtre, la poésie trouvent dans l'Histoire non plus seulement des événements, ou même un décor: ils la prennent pour sujet. Non plus le général ou l'essentiel, mais la différence et le transitoire. Le sentiment du temps passé n'élimine pas toutefois celui du présent; l'histoire devient alors un mythe, qui propose une interprétation pour aujourd'hui, ou pour demain.¹

Los dramaturgos románticos llevan a cabo una reconstitución minuciosa de los lugares, los escenarios y las costumbres. Hay en escena una gran cantidad de personajes, representando su vida social e individual. Se trata de intrigas intrincadas por la complejidad de sus múltiples escenas, acciones y personajes (como es el caso de *Hernani*), en las que el destino de los héroes se enfrenta al flujo y al reflujo de los movimientos históricos. Sin embargo, la voluntad de exactitud histórica pronto se pone en entredicho, por la deformación de los hechos relatados. Por lo que toca a la novela de carácter romántico, Walter Scott ejerce una gran influencia en el siglo XIX: es tomado como un paradigma para la creación de

¹ J. - Y. Tadié, *Introduction à la vie littéraire du XIX siècle*, p. 57.

novelas históricas, tanto por Balzac como por Victor Hugo. Su influencia alcanza tanto el tratamiento de la historia, como la técnica del relato. La historia cobra tal importancia, que se vuelve el tema del libro. El desarrollo de tal o cual época es tan importante como la intriga misma. Le red de las intrigas es organizada sobre la base de un acontecimiento histórico. En cuanto a los personajes, la fusión de la ficción y de la historia es cuidadosamente elaborada: mientras los personajes históricos representan su papel, aunque deformado, los personajes inventados representan las problemáticas de su tiempo: "le roman historique ne sera plus jamais autre chose que la fusion d'un tableau et d'un drame"²

Los cuadros históricos recurrentes son las luchas de los diversos grupos sociales: la nobleza, los monárquicos, los republicanos. Un abanico representativo de esta tendencia es *Cinq-Mars*, de Vigny (1826), que ensalzan la nobleza vencida y humillada por Richelieu; la recreación de la vida parisina en el siglo XV, en *Notre-Dame de Paris* (1831), que evoca una Edad Media representativa del entusiasmo del romanticismo por lo gótico, y que resucita al París de Luis XI; la lucha entre monarquistas y republicanos en *Les Chouans*, de Balzac, en donde se describe el conflicto contrarrevolucionario monarquista; la *Chronique du règne de Charles IX*, de Mérimée. Como es evidente, más que la recreación de esas épocas y la interpretación estricta de la Historia, la novela histórica del siglo XIX es un vehículo de realización literaria, un trasfondo sobre el cual el escritor hace vivir sus propios fantasmas, su propia realidad, sus temores, sus inquietudes y sus ideas morales, filosóficas y estéticas. Incluso las obras de los más fervientes defensores de la recreación supuestamente objetiva de la realidad en la literatura parecen reafirmar esta hipótesis. Sin ir más lejos, Flaubert, en *Salammô* (1826), más que recrear objetivamente la vida feroz y refinada de Cartago, lleva a cabo una interpretación de su propia realidad.

Dentro de este marco esteticista, la obra de Barbey d'Aureville está fuertemente influida por el espíritu de la novela histórica: el *Chevalier des Touches* se inscribe en varios episodios que conciernen la *chouannerie* en la Normandía del siglo pasado; *L'Ensorcelée*, recreada en el Cotentin, está llena de implicaciones del fracaso de los enfrentamientos durante el movimiento de los *Chouans*; *Un prêtre marié* tiene implicaciones de los períodos de la Revolución; el contexto de *Une Vieille maîtresse* es el siglo XVIII. En el "Rideau cramoisi" específicamente, d'Aureville integra episodios varios de acontecimientos históricos reales, con la finalidad de dar más peso a sus propósitos de veracidad, a saber: el Primer Imperio, la Restauración, la revolución de 1830, la Campaña de 1813.³

Pero la Historia relatada por el espíritu romántico no sería más que una abstracción si no se encarnara en los personajes. En efecto, si los románticos se interesan por la Historia es porque pueden colocar en ella la trayectoria particular del individuo, cuya misión es la de sufrir y denunciar las injusticias del orden establecido. Según los esquemas que nos proporciona la Historia Literaria, los héroes románticos,

² Tadié, Op. cit., p. 63

³ Ya hemos analizado en la primera parte de este trabajo los procedimientos formales de los que se vale el autor para dar a su relato un carácter de representación objetiva de los hechos relatados.

apasionados, exaltados y sensibles, buscan hacer triunfar un ideal de grandes vuelos: la libertad de una humanidad que no solamente no los quiere escuchar, sino que además los desprecia y los condena. Los ideales del héroe romántico tienen un precio muy elevado: debe pagar sus sueños de libertad y justicia, en una sociedad en la que definitivamente no tiene lugar, con la soledad, los tormentos de la duda, la incompreensión y hasta con la vida. Así, por ejemplo, tenemos el impresionante sacrificio de Lorenzaccio, paradigma del espíritu romántico heroico, noble y altruista, entre otros muchos valores.⁴ En este sentido, los personajes de Barbey d'Aurevilly sufren también la efervescencia de la exaltación extrema de los sentimientos.

Durante todo el siglo XIX el individuo se expresa en primera persona, más allá de géneros literarios y tendencias estéticas, incluso independientemente de las manifestaciones más antirrománticas, la subjetividad se afirma y se reafirma como en ninguna otra época. Esta necesidad se traduce en el *Mal du siècle*, cuyos ingredientes esenciales son la soledad, el deseo de la muerte, el anhelo del amor, la desesperanza y la angustia de la nada. (*René*, de Chateaubriand, en 1892).⁵

En el siglo XIX, la necesidad de desarrollo de la subjetividad obedece a las transformaciones que sufre la sociedad occidental en esos momentos. La sociedad del siglo XIX se caracteriza por el crecimiento de la población, en razón del progreso científico que favorece la longevidad. Además, este crecimiento en las grandes ciudades promueve la soledad del individuo: lo aísla y lo arrincona en el anonimato, y hace que haya una distinción de las clases sociales, separadas en sectores bien definidos; la inseguridad es otra de sus consecuencias, debida a la concentración de la población numerosa y al desequilibrio del bienestar económico, dadas las ambiciones del creciente sector burgués. Por otra parte, el refugio y consuelo de los valores religiosos ya no son suficientes para evadir la violencia de los cambios históricos y sociales en efervescencia.

En este medio hostil y violento, el escritor, un paria social, pesimista, desfavorecido e inadaptado, encuentra, como único refugio y certeza, el Yo interior a través de la exaltación de la individualidad y de la intimidad. Para ello, se vale de la poesía personal, sin duda el terreno más propicio para el recogimiento (*Contemplations*, de Victor Hugo); de la corriente sentimental de las confesiones del diario intimista (Maine de Biran); de las epopeyas personales, de las *mémoires* (*Mémoires d'outre-tombe*, de Chateaubriand); del teatro, profundamente personal (*On ne badine pas avec l'amour, Lorenzaccio*, de Alfred de Musset); en fin, de la evocación, a través del texto extenso de corte personal.

Los escritores románticos del siglo XIX introducen un nuevo tipo de héroes, inspirados a partir de los males y las angustias de la individualidad exacerbada, de los violentos cambios sociales, del éxito paulatino de la clase burguesa, de la soledad. Se trata de héroes vencedores o vencidos, profundamente individualizados, que lucharán solos contra un orden establecido. Así, los héroes del drama romántico comparten todos ellos la lucha contra el destino, colectivo o

⁴ Musset, *Lorenzaccio*, Hatier, Paris, 1985.

⁵ Cf. Paul Valéry, *Narcisse parle*: "Car je m'aime!... ô reflet ironique de moi!".

personal, y el fracaso de su gran empresa ante la fatalidad no es sino una prueba de su grandeza. En cuanto a los héroes románticos novelescos, a diferencia de sus predecesores,⁶ poseen una resistencia a la esquematización psicológica o filosófica y contribuyen también a la exaltación de la individualidad. La novela, al igual que el drama romántico, es la historia de un desafío.⁷

La obra de Villiers de l'Isle-Adam inspirándose del rechazo a los valores mundanos y a la estulticia humana, intenta la búsqueda de una verdad superior en lo indefinible de las revelaciones ocultistas y religiosas. Al igual que los personajes de Barbey d'Aurevilly, los héroes de Villiers encuentran "... dans l'exil de leur nostalgique esprit tourné vers le passé" el refugio en el que alcanza su plenitud su visión más pura. Estos personajes van en busca del absoluto y se trata de una ruptura solitaria que no significa otra cosa sino la incapacidad de coincidir con la historia de su tiempo.

A pesar de la importancia que cobra la vida moderna de las grandes ciudades en la literatura del movimiento romántico, las escenas de la "province" no dejan de ser consideradas, como es el caso, por citar algunos ejemplos, de los cuadros provincianos de Balzac, Flaubert y Zola. Barbey d'Aurevilly prefiere ambientar sus tramas en los pequeños pueblos, lejos de la atmósfera de la vida moderna. Las historias de sus grandes novelas⁸ tienen lugar las más de las veces en Normandía y su relación con la naturaleza y los paisajes es muy estrecha. Es en estos paisajes en donde, por medio de la alquimia de la evocación, sus nostálgicos personajes recuperan el pasado: "... mais la principale valeur du monde clos de ces petites villes (...) est d'enfermer le passé, "les vieux usages, les vieux mots, les métiers anciens et singuliers".⁹ A pesar de estos criterios más o menos unificados, otras reacciones se manifiestan: Chateaubriand, Constant, Stendhal y Tocqueville luchan en favor del liberalismo; por su parte, Joseph de Maistre, Balzac y d'Aurevilly, en favor de una monarquía reaccionaria; al arte en favor del progreso, Banville, Leconte de Lisle y sobre todo Théophile Gautier, oponen el arte por el arte.¹⁰

Baudelaire no reacciona hostilmente a las ideas del arte por el arte, proponiendo un arte que principie y termine en sí mismo: "la poésie n'a pas d'autre but qu'elle-même". Flaubert, en fin, rinde culto, por sobre todas las cosas, a la belleza de la forma: "Ce que j'aime par dessus tout, c'est la forme, pourvu qu'elle soit belle, et rien au-delà".

⁶ Cf. *La Nouvelle Héloïse*, de Rousseau.

⁷ Cf. las autobiografías imaginarias de Stendhal y de Balzac.

⁸ *L'Enfermée; Un prêtre marié; Histoire sans nom; Le Chevalier des Touches*.

⁹ Tadié, Op. Cit., p. 48.

¹⁰ Théophile Gautier, en el Prefacio de *Mademoiselle de Maupin* (1835), rechaza toda idea sobre la supuesta función utilitaria o moralizante del arte: "il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid".

Capítulo 2. D'Aurevilly: una visión trágica del hombre

La frase: "L'Enfer, vu par un soupirail", en "Le Dessous de cartes", es una fórmula que sintetiza el verdadero sentido de la visión trágica del hombre en la obra de d'Aurevilly, cuya obsesión es fundamentalmente la pasión extrema y la imposibilidad del amor. Ya desde sus primeras obras, como es el caso de *Le Cachet d'onyx*, que anuncia "Un dîner d'athées", o de *Léa*, un bosquejo de "Le Rideau cramoisi", el autor ha cultivado el tema de la pasión extrema y el horror.

A pesar de ello, una doble moral marca la obra de d'Aurevilly. En efecto, al lado de esa delectación a veces manifiesta, a veces menos evidente, en los periplos sentimentales extremos que sus personajes viven, se manifiesta una recalcitrante actitud contra la pasión y sus debilidades, vista como un mal que es menester combatir por medio de la denuncia abierta de los horrores que inspira. Al respecto, Jacques Petit se pregunta:

(...) comment ne pas se laisser entraîner lorsque le romancier, quelles que soient ses protestations, ne s'intéresse qu'aux débordements de ses personnages et nous peint, sans doute, "l'enfer de la passion", mais avec je ne sais quelle complicité, quel secret mouvement de désir ou d'envie?¹

Es evidente que aunque parezca haber escrito en beneficio de una didáctica moralista, Barbey es cómplice de cada una de las debilidades de sus personajes. El lugar que le corresponde a la "chouannerie" en los relatos de Barbey es mucho menos importante de lo que se piensa; la historia de esta "epopeya normanda" no era de un verdadero interés para el autor. En realidad, ese interés de volver constantemente a esos escenarios responde a una necesidad particular del autor; no solamente se trata del deseo de volver a la infancia, en el caso del *Chevalier des Touches*, a ese paisaje normando y al seno familiar, sino también el de recuperar el sentido de la vida entera a través de la evocación, que la poetiza y la embellece. En este mundo mágico literario el recuerdo se vuelve más verdadero y trascendente que la realidad misma del presente, como es el caso de "Le Rideau cramoisi". Al respecto, es curioso comprobar que "les plus belles et les plus profondes pages écrites sur Barbey le furent par Proust"². Para Barbey escribir era una tentativa de resucitar el pasado por medio de la magia del estilo, pues ese pasado es ya una búsqueda del tiempo perdido.³ La pintura de la vida provincial es un tema que conviene para ese propósito.

Un momento de transición que marca un paso de la madurez de la obra del escritor

¹ Jacques Petit, Préface, p. XII, Barbey d'Aurevilly, *Oeuvres complètes romanesques*, Tome 1, La Pléiade.

² Jacques Petit, Op. Cit., p. XVIII.

³ Cf. Albert Béguin: "la sensation extraordinairement intense du temps écoulé, du passé mort et ressuscité", cité par J. Petit, Op. Cit., p. XIX.

es aquél en el que sus personajes se vuelven más verdaderos, en un ambiente realista y fantástico a la vez, y marcadamente impregnados de un espíritu romántico, a partir de *Une vieille maîtresse*. Antes de este texto, todas las novelas del escritor tienen un corte realista. En *L'ensorcelée* lo fantástico juega un papel más importante: son los mismos personajes los que creen en sortilegios, suertes echadas, en un universo sobrenatural que los rodea. De esta manera, el novelista ha encontrado un cuadro propicio a sus pasiones extremas, una trama prolongada en una atmósfera que roza lo sobrenatural. Se trata de un tipo de fantástico vivido por los personajes, y que constituye una realidad nueva.

El origen de toda la obra de Barbey se apega a la fórmula siguiente: "...il n'y avait que des points de souvenir entre lesquels j'avais tissé une trame de suppositions pathétiques..."⁴. Añade a la realidad, muchas veces personal, elementos creados por su imaginación, de tal manera que sus novelas se convierten en "la otra realidad", algo que consuela de la mediocridad de la vida de todos los días.

En lo que respecta al lado histórico, podemos encontrar a todo lo largo de la obra de Barbey elementos históricos reales, pero cuya naturaleza realista es inmediatamente rebasada por los elementos creados por el autor. Si el novelista usa ese tipo de elementos reales, no es con fines de objetividad o de precisión deliberadas, sino simplemente porque Barbey gusta de novelar su vida, como el autor de *Le rouge et le noir*, embelleciendo y poetizando sus recuerdos. De otra manera, ¿cómo habría podido ser fiel a la realidad de los hechos, él, un disidente empedernido que detestaba su época? "Un pauvre siècle en somme", decía Barbey en 1836.⁵ Pero si Barbey se declaró a favor de una estética realista a ultranza, es también porque tuvo necesidad de equilibrar episodios a veces demasiado novelescos. Pero su deseo de ser "real" es una pretensión, una máscara, o mejor aún, una justificación, de todo lo cual él mismo es engañado. Barbey no se interesa en la realidad tal cual, y en este sentido, esa realidad que refleja no sería más que un punto de partida.

La obra de Barbey está lejos de ser un repertorio de estudios psicológicos, como él mismo lo creía cuando escribía *Germaine* y el *Amour impossible*. Si Barbey definió sus novelas como una obra psicológica o histórica es porque se vio fuertemente influido por las tendencias de la época que cultivaban esas posibilidades (Balzac, Stendhal, George Sand, Walter Scott, Byron...). En las primeras obras, Barbey no utiliza ese elemento, sino que lo sustituye por un desenlace de efectos de horror, o por sentimientos exagerados (*Le Châchet d'onyx*, *Léa*, *Germaine*); en las obras posteriores, lo fantástico comienza a aflorar y a jugar un papel muy importante (*Une vieille maîtresse*, *L'ensorcelée*, *Un prêtre marié*).

Pero no es sino más tarde, en *Les Diaboliques*, y en "Une histoire sans nom", que el novelista hace uso de un "fantástico psicológico", manifestándose a través de los desórdenes nerviosos, de largos silencios anormales, de las miradas lánguidas en las que la locura se insinúa, de los sonambulismos, y en fin, de los comportamientos mentales extraños y siniestros. Podemos pensar aquí sin lugar a

⁴ Citado por J. Petit, Op. cit., p. XXIV

⁵ Idem., p. XXV.

dudas en la influencia de Poe a quien Francia comenzaba a descubrir durante esa época.

Como quiera que sea, este "fantástico psicológico" fue para Barbey una fórmula de trabajo efectiva, entre otras, para desarrollar el tema fundamental en su obra: el discernimiento del drama de la condición humana, a través de una exposición más bien pesimista de los vericuetos de su lastimosa trayectoria.

Para los estudios modernos del campo de la psicología, la aproximación psicoanalítica de los textos literarios gira alrededor de un problema epistemológico: ¿el objeto que se quiere conocer es la verdad analítica, el poseedor inconsciente de la obra, o la verdad literaria, la cualidad estética de la escritura? Actualmente el psicoanálisis se ha afirmado como instrumento de acceso a la obra literaria, aunque su utilización suscite dudas en cuanto a su capacidad de develar otra cosa que contenidos desprovistos de dimensión estética.

Es interesante mencionar aquí el análisis realizado por Antonia Fonyi,⁶ que propone una lectura de "Une histoire sans nom" desde una perspectiva psicoanalítica, pues este texto constituiría un corpus bastante rico del que se desprende la temática del vacío, de lo blanco y de lo negativo, y que puede dar luz sobre la visión trágica del autor. Si se trata de encontrar la particularidad literaria aureviliana, conviene examinar un fenómeno ligado a esta problemática psíquica: el de la escritura "lacunaire", elemento análogo al yo roto. Según sus conclusiones, el objeto particular que Barbey trata de recrear constantemente en la "historia imposible" es posible definirlo sólo por el medio negativo, en oposición a lo reprimido; su recuerdo no se inscribe en la personalidad más que por una huella vacía que testimonia su existencia y su desaparición. En el título mismo del texto, *Une histoire sans nom*, el autor pone en evidencia esta preocupación que marcará toda su obra: no aquello que él no puede nombrar, sino la imposibilidad misma de nombrar. Además, el relato mismo estaría construido alrededor de un centro vacío. Hay una laguna central, un hiato narrativo: la omisión del relato de la violación en el momento en que se inserta en la cronología de la intriga. Esta omisión es llenada ulteriormente, procedimiento raro en el caso de este autor. Pero la explicación no hace sino agrandar el misterio, ya que el sonambulismo, según el autor mismo, es un fenómeno aún no explicado por la ciencia.

Esta sustitución es premeditada. En "Le Rideau cramoisi" la muerte de la heroína es provocada por una causa que permanecerá ignorada para siempre, y al final del "Dessous de cartes d'une partie de whist", para explicar la muerte de una madre y de una niña, el lector se ve obligado a escoger entre las diferentes hipótesis prudentemente sugeridas por el narrador: enfermedad, suicidio, asesinato... El desdoblamiento del misterio en "Une histoire sans nom" es, por el contrario, una ironía narrativa, una ilustración de la inutilidad de las explicaciones. Esta solución, negativa, priva de su sentido la vida de Mme de Ferjol. "Ce qu'on ne sait pas centuple l'impression de ce qu'on sait", nos dice el narrador de "Le Dessous de

⁶ "Incidences littéraires d'une problématique psychique: La construction lacunaire comme expression de l'identification négative dans "Une histoire sans nom", de Barbey d'Aurevilly", Antonia Fonyi, in Bulletin de Psychologie, tome XLVI, No. 410.

cartes".⁷ Explicar un misterio por otro es una invitación a aceptar el conocimiento fragmentado para gozar del efecto de lo "fantastique de la réalité",⁸ estrategia discursiva elaborada por Barbey: " (il) en est également de la musique et de la vie. Ce qui fait l'expression de l'une et de l'autre, ce sont les silences bien plus que les accords".⁹ Llenar la laguna sería entonces destruir la belleza de la obra, según la convicción de algunos críticos. Pero no solamente se trata de gozar del valor estético que la música confiere al silencio, o la escritura al vacío; no se trata de gozar de lo que no existe, sino de lo que existe por un modo negativo, de donde el interés de aclarar el estatus de lo negativo de lo aureviliano: el vacío, su sentido, su resolución, su génesis.¹⁰ Haciendo un llamado al psicoanálisis para reconstituir el objeto ausente, de lo cual el vacío aureviliano es la impronta, se impone un análisis del reverso de esa obsesión que asegura la coherencia del relato: el análisis de los elementos que, desgarrando la trama perversa, se asocian directamente a los hiatos narrativos, a las rupturas lógicas, luego entonces a lo negativo.¹¹ Es, en última instancia, el complejo de la madre muerta lo que está en el origen de lo fantasmático aureviliano. Aunque estén colocadas en el primer plano, las representaciones perversas no son más que piezas referidas que el escombro analítico debe despejar con el fin de tener acceso a las capas profundas en donde se dibuja la impronta del objeto desaparecido:

Esta interpretación analítica permitiría así colmar la laguna, nombrar la cosa sin nombre. Pero ni el complejo de la madre muerta, ni la fantasmática perversa son literatura; proporcionan en todo caso material para el relato. Es literatura, al contrario, la escritura rota elaborada por Barbey, cuya lógica se aclara a la luz de la interpretación psicoanalítica. La laguna, anunciada por el título de "Une histoire sans nom", es el centro del relato que, construido alrededor de un acontecimiento ignorado, no puede sino explicar una ignorancia. Una doble ignorancia: la de Lasthénie que ignora la experiencia que ha vivido, y la de Mme de Farjol que ignora la ignorancia de su hija. Es de ahí que nace una "historia imposible", de lo cual nacen a su vez dos dolores extremos, alimentándose el uno del otro. Y lo mismo que su origen desconocido, el paroxismo de este doble dolor escapa también al relato. De hecho el narrador no puede más que describir los signos exteriores del sufrimiento. En suma, no solamente la intriga rota de la "historia imposible" se explica a través del complejo de la madre muerta, sino también el modo de narración que le corresponde. La construcción de la obra está determinada también

⁷ Op. Cit., t. II, pp. 152-153.

⁸ *Ibid.*, p. 170.

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ Cf. Jean-François Rabain, "Lasthénie de Ferjol ou l'objet fantôme", in *Revue française de psychanalyse*, 3/1990, pp. 735-760.

¹¹ Este reverso del fantasma en Barbey se define como el "complejo de la madre muerta", descrito por André Green en "La mère morte", in *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Minuit, 1983, pp. 222-253, y cuyo estudio detallado es desarrollado en "Construction dans l'analyse littéraire. La mère morte dans l'oeuvre et la vie de Barbey d'Aureville", *Revue Française de Psychanalyse*, 1988/1. 214-225.

por este complejo. Los dos pilares sobre los cuales reposa el arco del relato son la laguna y la presentación ulterior del acontecimiento que lo llena, el enigma de su explicación. Pero esta explicación no hace sino sustituir un misterio a otro: es lo negativo que se repite en los dos momentos cruciales, y es esta simetría la que asegura la unidad y el equilibrio de la construcción.

Lo negativo, sin embargo, sólo da nacimiento a una "historia imposible", a un discurso sobre lo ignorado y sobre la ignorancia, insuficientes para alimentar el relato ni para asegurar su dinamismo. A la historia de la madre muerta se superpone entonces la historia perversa, que puede ser contada, rica en incidentes y fundada sobre un conflicto dinámico. Sobre el plano literario, es el intrincamiento de las dos historias lo que importa: la trama perversa, legible, constituida por elementos positivos, se interrumpe a ratos para dejar surgir un elemento negativo del complejo de la madre muerta.

Este esbozo sólo plantearía las marcas de un análisis de las incidencias literarias del complejo de la madre muerta en la escritura de Barbey. A término de este recorrido, se podría estar en condiciones de aprehender una definición de esta belleza particular que Barbey designa como "le fantastique dans la réalité": la escritura aurevilliana agota su tensión en el contraste entre su dimensión "diabólica", una incautación agresiva de la "realidad", de lo que el escritor puede nombrar y que forma parte por consiguiente de lo positivo de la obra, y una dimensión trágica que le confieren sus lagunas obsesivas de una ausencia llena de amor que se inscribe en la obra, "sin nombre", inaccesible, fantástica, y sin embargo real, sobre un modo negativo. Esta dimensión es trágica porque lo negativo conlleva a una muerte perdida. Pero la pérdida y la muerte se refieren a aquélla que estaba viva, y queda como el objeto desconocido del deseo al cual el escritor no puede dar otra salida que la creación.

Este tema central no sería psicológico, sino más bien metafísico o espiritual, tanto más cuanto que compete a la imposibilidad del amor y a los obstáculos infranqueables para su realización. Pero en el caso de Alberte no hay solamente una indiferencia para todo aquello que concierne al amor y sus delicadezas, sino también una suerte de desdén que se traduce en una actitud de superioridad frente a esas debilidades mundanas, a la realidad prosaica y sus frivolidades, se diría, y cuya prueba sería una búsqueda *contra natura* de sí misma más allá de la vida. En efecto, si en principio todas las novelas aurevillianas vuelven inevitablemente al tema único del amor imposible, lo que comporta ya una visión hartamente pesimista de la condición humana, esta preocupación esencial desemboca en otra dimensión, peor todavía, la de la soledad del hombre y su revuelta.

Barbey trata siempre de ocultar y disfrazar la debilidad que siente por sus personajes; prueba de ello es que cada vez que la ocasión se presenta, el escritor se traiciona a sí mismo a través de una frase o de una palabra significativas que ponen en evidencia su complicidad:

... des criminels seulement il pouvait être le complice, car ils ont, comme il le dit du Satan d'Elza, 'la beauté attristée, la suavité du mal et

la de la nuit, l'attrait des coupables mystères.¹²

Según la estructura aurevilliana, la complicidad del escritor con sus personajes, dentro de un marco de atracción del pecado y del infierno, en proporción con la pasión y la inevitable condena, es más marcada en *Les Diaboliques*.

Para J. Petit, el satanismo aureviliano tendría dos fuentes: Byron et Maistre. Lo que interesa al escritor es el lado oscuro de la pasión, sus turbulencias y sus misterios. Este aspecto de su obra posee una gran influencia de Byron, cuyo sentido es expresado por Baudelaire como "la partie blasphématoire de la passion". El orgullo y la altivez de Gilberte son la prueba no solamente de un gusto por el mal, sino también de una verdadera obsesión del infierno, como el Padre Riculf, el personaje principal de "Une histoire sans nom", quien también escoge voluntariamente y de buen grado el camino de la condenación. Sin embargo, la búsqueda de los personajes aurevilianos permanece incomprensible debido al sentido profundo de sus crímenes.

En cuanto a la influencia de Maistre, lo que seduce al escritor de la imagen de Satán es su rebelión. Joseph de Maistre es para él el "métaphysicien de l'univers satanique", concepto en el que el hombre es culpable a causa del pecado original. De ello, Byron sería el poeta, quien aborda profundamente el tema de esta maldición. Es por lo que todos los personajes aurevilianos están marcados con el sello de la fatalidad y la condena. Barbey ha sabido encontrar en el Satán romántico un modelo ideal de inspiración, pero ha preferido, en lugar de la reconciliación romántica del mal con el bien, lo cual significa creer en la efectividad del amor, una visión más bien trágica de la condición humana que consiste fundamentalmente en la convicción de un mundo en donde el amor no existe y en el que el amor y sus virtudes son completamente inútiles, pues nada pueden contra la soledad irremediable del hombre. Según esta visión, en lugar de salvar al hombre de su irremediable condición, el amor lo conduce a su propia destrucción. El hombre, así pues, está solo y sus posibilidades oscilan entre la sumisión y la rebelión, cuyo gran maestro es Satán, tema de estudio del siguiente capítulo.

¹² Citado por J. Petit, Op. Cit., p. XXVIII.

Capítulo 3. Historia del Diablo

3. 1. Orígenes del Diablo

Dado que la naturaleza de los personajes femeninos aurevilianos es esencialmente diabólica, se impone una semblanza más o menos general de la figura del Diablo, con el fin de establecer los puntos de influencia sobre Alberte.

Se puede apreciar una plural persistencia del Diablo a través de los tiempos y de las culturas.¹ En efecto, el Diablo, siempre presente en toda civilización, ha acompañado al hombre desde los albores de la conciencia humana. Su aspecto físico ha variado de acuerdo con las circunstancias y los lugares. Fuera de las interpretaciones maniqueas de una gran simplicidad, el Diablo es una criatura más de Dios, como cualquier hombre o ángel, y forma parte del repertorio de seres terrenales o de entidades divinas. Debemos presuponer la existencia estética, filosófica, simbólica e histórica del Diablo, como punto de partida de este breve estudio que pretende cercarlo y mirarlo acaso más de cerca desde diferentes ángulos.

Para Jean-Paul Sartre, el Diablo y su Infierno son el Otro y el mundo. Una interpretación moderna de corte psicologista equipara la mancuerna Dios-Diablo a la lucha que se lleva a cabo en la conciencia del hombre entre el bien y el mal. En una carta de finales de 1896, Paul Valéry dice:

Yo creo que Dios existe y el Diablo también, pero en nosotros. El culto que debemos a estas divinidades latentes, no es otra cosa sino el respeto que nos debemos a nosotros mismos.

Como quiera que sea, el Diablo ha sabido motivar, a lo largo de toda la historia de la humanidad, sólo situaciones límite; nadie como él, también, ha sabido permanecer a su lado, con tanta fidelidad, durante su penoso y efímero recorrido sobre la tierra.

Si bien es cierto que el Diablo acompaña al género humano desde sus orígenes, también es cierto que debe al cristianismo su definitiva relevancia histórica, ya que ninguna otra religión anterior le asigna una intimidad tan inquietante en relación con su protagonista como la que tiene con Jesús. Hay entre las dos entidades una fraternidad preconcebida; es como si ambos representasen, en los evangelios, el papel que les ha sido asignado en el drama cosmogónico, y del cual no pueden sustraerse: "no hay inquina ni enemistad entre ellos, sino el mutuo reconocimiento de que cada uno cumple con su deber"². En realidad la tradición horripilante del

¹ Para mayores referencias sobre la trayectoria histórica del Diablo, consultar: *El diablo, su vida y su poder*, Rafael Urbano; Hervé Masson, *Manual-diccionario de esoterismo*; Giovanni Papini, *El Diablo*; Alfonso M. di Nola, *Historia del Diablo*; Jeffrey Burton Russell, *El Príncipe de las tinieblas*; Alfonso M. di Nola, *Historia del Diablo*.

² Alberto Cousté, *Biografía del Diablo*, p. 197.

Diablo es herencia de las versiones de los padres del desierto, encabezados por san Antonio Abad, patriarca de los cenobitas, célebre por la desmesura de sus tentaciones. Este arquetipo, sumamente simplificado, está despojado de los atributos de sabiduría, belleza y poder que los evangelios confirman. Los evangelios nos dan en todo caso un retrato polifacético del Diablo que supera con mucho en complejidad e interés al espantajo de los ermitaños, o al tenaz embaucador de las consejas medievales.

Nacido en Palestina, difundido por Alejandría, consagrado en Bizancio y establecido en Roma, el cristianismo hará en los primeros cuatro siglos de nuestra era una carrera fulgurante y una metamorfosis sorprendente. De secta menor, sostenida por el ardor de escasos y menesterosos catecúmenos, pasará a convertirse en la religión más vivamente extendida que haya existido jamás. Y el Diablo, admitido como antagonista del drama de la Pasión, como personaje indispensable de la cristología, ya no será posible librarse nunca más de él. La Iglesia triunfante lo hará remontar en vuelo a su lado; preparará, sin saberlo, mientras se consolida, los siglos de apogeo del Diablo, y su definitiva instalación en la cultura: "Desvirtuándolo, atacándolo, negando muchos de sus atributos, la Iglesia no podrá evitar que el Diablo crezca hasta ser su propia sombra, el contexto de su discurso, la angustia tenaz de su teología".³

3. 2. Semblanza histórica del Diablo

El dogma de la existencia del Diablo fue claramente establecido por el IV concilio lateranense, en 1215. A lo largo de los siglos, tendencia que cristaliza durante la Edad Media, y que empieza a partir de las terribles tentaciones que padeció el anacoreta abad Antonio, el Diablo sufrió un proceso de degradación física que hay que atribuir sobre todo a la imaginaria popular. De hecho, la gran mayoría del material del que se dispone sobre el Diablo es posterior al triunfo y a la entronización del cristianismo en Occidente, de tal manera que un criterio parcial predominante lo ha condenado al lugar específico que le han asignado los padres de la Iglesia, las Escrituras o los concilios en los que se ha hecho mención de su presencia. De esta manera, poco a poco, el Diablo irá siendo despojado de sus atributos sagrados primordiales, para quedar reducido a la representación maniquea del puro mal bajo la cual se le conoce ahora.

En Francia, durante los siglos XVII y XVIII, tiene lugar el mayor apogeo de las prácticas y ritos satánicos y orgiásticos. El período neurálgico de la práctica de la misa negra puede situarse bajo el reinado de Luis XIV, protagonizado por varias de las favoritas y protegidos del rey.

La más importante cofradía de adoradores del Diablo, dentro de la gran cantidad de sectas que le rendían culto durante el imperio romano de Oriente, es la de los euquetos, originarios de Tracia, que consideraban a Lucifer como hijo primogénito del Padre, y rendían culto a la materia, obra fundamental del Lucero del Alba (Miguel Psellos, 1018 circa- 1080, cronológicamente uno de los primeros demonólogos). Sus ceremonias, comunitarias, tenían por meta el éxtasis sexual.

³ Ibid, p. 201.

La Iglesia, en su encarnizada batalla contra el Maligno, no había hecho hasta entonces más que abonar el más fértil de los terrenos de su rival: el de la superstición, en el cual podía cosechar triunfos sin esfuerzo. Fue, sin embargo, una época aburrida para el Diablo, que culminaría en el macabro y monótono tribunal del Santo Oficio.

La belleza maldita es un atributo esencialmente diabólico. Después del período medieval, el Diablo adquiere grandes esplendores poéticos, proceso que culminará en el siglo XIX con el culto de los románticos a la Belleza sombría, su atributo original. En efecto, El Diablo le debe a John Milton, sin olvidar a Dante, uno de sus retratos más nobles y logrados. Según Milton, el Maligno, más bien de carácter desolado y sombrío, es el más bello y perfecto de los ángeles, que se consume eternamente en el terrible fracaso de su poder:

O prince, O chief of many throned powers
That led the embattled seraphim to war
Under the conduct, and in dreadful deeds
Fearless, endangered heaven's perpetual King;
And put to proof his high supremacy,
Whether up held by strength, or chance, or fate (...)⁴

En 1658 John Milton publica su *Paraíso perdido*. En este vasto poema -que es al renacimiento lo que *La Divina Comedia* a la época medieval-, Milton da otra vuelta de tuerca a la reflexión sobre el Diablo, al presentarlo como el gran atormentado, que no ha perdido su majestad, pero ha agregado a ésta la más infinita de las tristezas; es éste el príncipe taciturno y sombrío, señor del imperio frío y desértico donde nunca ocurre nada, el que presidirá siglos más tarde la especulación demonológica de los románticos. También se debe mencionar la *Historia política del Diablo*, de Daniel Defoe (1720). A lo largo del siglo XVIII, la exaltación de una moral demoníaca y liberadora irá en continuo aumento, hasta la gran explosión atea del iluminismo: al rechazar a Dios por su larga defensa del oscurantismo, poetas y filósofos verán en el Diablo la imagen de la vitalidad, la inteligencia y la cultura, además del paladín de una nueva aristocracia del pensamiento.

Una de las figuras que fascinó al siglo XIX fue Satán y su eterna rebelión y desobediencia. Es así como lo concibe el romanticismo en Francia, al lado de sus atributos naturales de la noche, las tinieblas, el misterio...: "Vigny, Hugo, Balzac, G. Sand, Musset lui-même, tous, de Chateaubriand à Baudelaire, ont été tourmentés par Satan".⁵ A partir de Baudelaire, Satán ya no es el héroe romántico que se rebela y que pugna por el progreso, tan comprometido con las miserias humanas. Muy al contrario, es asimilado a una teoría más o completamente ortodoxa.

⁴ John Milton, *El Paraíso perdido*, Libro primero, ed. bilingüe, traducción, introducción y notas de Francisco Arcos García, Edición 29, Barcelona, 1986, pp. 74-75.

⁵ Jasinski, citado por Tadié, p. 125. Cf. Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, Corti, 2 vol., 1960.

A grandes rasgos, durante el periodo romántico la figura del Diablo tiene una buena acogida. Con tintes más bien anticlericales, cuando los románticos convocan al Diablo, convocan a los demonios, en tanto fuerzas del mal, es decir, a los disidentes reñidos con la sociedad. Las respuestas de Nerval, Petrus Borel, Théophile Gautier, Thomas de Quincey, Poe, Baudelaire, Bécquer, Giosue Carducci, Hoffmann, Verlaine, Rimbaud, son el reflejo del hastío provocado por el mundo, la hipocresía reinante, la injusticia y a la sospecha de la inutilidad de todo esfuerzo. En cuanto a la etapa satánica de Huymans, en *Là-bas* (1891), obra en la que se entrelazan ocultismo y sensualidad, con convicciones profundamente religiosas, la búsqueda del personaje Durtal marca un satanismo romántico de fin de siglo.

Si bien es cierto que prolifera el demonismo, es un demonismo que escapa a las estrategias del Diablo, pues el Diablo es ante todo monoteísta, más aún, el monoteísta por excelencia. El Diablo encuentra su apogeo durante la Reforma porque para la certeza de su identidad es imprescindible la severa y estricta idea de Dios.

De esta manera, el Diablo del XIX es básicamente un gran personaje literario, que estimula a la reflexión y a la rebelión. Se trata de la mayor estratagema concebida por Satán: convertirse en un personaje de ficción, y "convencernos de que no existe", según las palabras de Baudelaire.

Hacia finales de este siglo, la especulación sobre el enemigo de Dios adquiere una renovada preocupación metafísica. El Diablo recupera aquí sus rasgos de demiurgo instigador antes que redentorista, enemigo de los conceptos de la culpa y expiación y, en consecuencia, de la moral de la derrota y el sometimiento. Prepara, como tantas otras veces, una metamorfosis, que esta vez llevará hasta la radicalización más absoluta: la progresiva pérdida de identidad formal con la que aparece en el pensamiento contemporáneo, argucia por la cual ha conseguido convertirse en la pura idea del mal.

Ya Dostoievski, al final de su vida, en *Los hermanos Karamazov*, presenta al Diablo como un pulcro y atildado caballero, vagamente escéptico. Thomas Mann minimiza el aspecto físico del Diablo, precisamente porque acentúa la trascendencia de su peso en la aventura humana. La filosofía existencialista acota aún más el campo con su concepción del "hombre para la muerte", y Sigmund Freud, en *El malestar en la cultura*, acepta la inevitabilidad de la represión. El mal es inevitable; el hombre debe morir; su única patria es la tierra, y su única posibilidad de trascendencia es el conocimiento; el Diablo no existe porque Dios no existe: el hombre está solo.

Pero antes de conseguir esta suprema metamorfosis que consiste en el abandono de toda forma, nuestro protagonista atravesó un siglo de dificultades. Es ignorado por Hegel y por Marx, aniquilado por el positivismo, desplazado por las ciencias.

Capítulo 4. El Rebelde

Por su naturaleza polivalente, no es fácil establecer un punto de partida sobre la entidad del Diablo. Tradicionalmente se le ha identificado con lo negativo, lo devastador y con la muerte. Si se trata de rastrear sus orígenes en la difusión que le debe al cristianismo en Occidente, su trayectoria sobrepasa con mucho esos antecedentes, pues no pertenece a ninguna hermenéutica en particular, y su presencia entre los hombres se remonta a épocas anteriores al monoteísmo y al consiguiente asentamiento de las religiones mosaicas.

De acuerdo con la exégesis cristiana del converso Giovanni Papini¹, el Diablo, imitando a su creador, habría desarrollado una trinidad infernal: es el *Rebelde* porque ha querido suplantar al Padre; es el *Tentador* porque invita al hombre a seguir el ejemplo de Dios, como lo hará algún día el Hijo; y, en fin, es el *Colaborador*, porque atormenta a los hombres sobre la tierra y en el infierno, con el divino consentimiento, lo que lo convierte en la antítesis del Espíritu Santo, esto es, el *Consolador*.

A pesar de todas estas cualidades consideradas como "negativas" desde siempre, esta interpretación redime a la figura del Diablo. Ciertamente, si se rebela contra Dios, es porque quiere acercarse a los hombres, y acompañarlos en su corto peregrinar en la tierra; si los motiva a que lo imiten, es porque quiere liberarlos del sometimiento al que están sujetos; si los atormenta es para que no cejen en su tarea de "ser como dioses", lugar que el propio Creador les reconoce en el Génesis. De esta manera, esta imagen ya no corresponde a la tradicional del Enemigo, sino a la de aquél que se ha equivocado por amor. Pero ¿qué razones pueden haber inducido al más bello de los ángeles a perder sus privilegios por un aparente sacrificio en beneficio de los hombres?

Según una tradición bastante extendida, el Diablo habría sido seducido por la soberbia, al desarrollar una profunda conciencia de sí mismo. En efecto, Lucifer, el ángel más bello, poderoso e inteligente, sólo a Dios debía sumisión y respeto; pero ésta es precisamente la causa de su ruina, ya que la conciencia de su superioridad le hace concebir la posibilidad de una desobediencia de las decisiones tomadas por Dios.

El Golem, de Gustav Meyrinck (1915), recupera al más célebre taumaturgo, el rabí Judá Löw ben Bezabel (Judá León), cuya obra osada le produce tanto espanto por lo que termina destruyéndola. Si una característica diabólica por definición es la de imitar a Dios, seguida por el inevitable fracaso que se traduce en la obtención de una caricatura divina, no hay mejores ejemplos para ilustrarla que el Golem y el Frankenstein.

Según otra interpretación que se remonta a los orígenes del cristianismo, el Diablo quiso igualarse a Cristo, al querer ser un puente de unión entre Dios y los hombres, y al no poder realizar ese proyecto que evidentemente los favorecería, frustrado, se rebelaría contra Dios. Al respecto, Cousté afirma que

¹ Cf. Giovanni Papini, *El diablo*, Capítulo 2, Editorial Epoca, México, 4ª edición.

Como intermediario nato, como puente natural entre Dios y su criatura, el Diablo reaparece de continuo con una doble singularidad: en su intento de imitar al Creador, acaba por parecerse siempre a los hombres.²

Dios y el Diablo están ligados por un conflicto eterno: el Diablo representa el dolor de Dios en la medida en que lo amó a tal grado, que hizo de él la más bella de las criaturas, y que no impidió su caída, a pesar de haberlo dotado de libre albedrío. Con todo y su perfección, el Diablo es condenado a la peor las torturas: la incapacidad de amar. Para resolver su pleito, ambos necesitaron de un tercero. Pero el hombre, creado para reivindicar al Diablo, tampoco pudo hacer nada. La complicidad del Diablo y el hombre degenera poco después en una esclavitud, y desde entonces, el Diablo,

... sin la ayuda de nadie, urde sus trampas y sus embelecios; con incansable rutina se esmera en su trabajo que desprecia: rumia, desconsolado e impotente, su nostalgia del cielo.³

Otra interpretación sobre la identidad de Diablo es aquella que lo presenta como el *Demiurgo* por antonomasia. Esta palabra-concepto, del griego *dēmiourgós*, que significa "artífice" o "arquitecto", es introducida en la filosofía a través de Platón, desarrollándose más tarde entre los gnósticos, quienes le atribuyeron el papel de intermediario entre Dios y los hombres.

La soberbia inherente a la figura del Diablo no es tanto un defecto de su naturaleza proterva, como un rasgo producto de la creación de Dios, que comparte con todo el género humano; su soberbia es "una huella de la omnipotencia de Dios en la esencia de sus criaturas".⁴ El hombre y el Diablo son alejados de la presencia de su Creador por la misma razón: el delito que consiste en haber querido imitarlo. Efectivamente, la soberbia de ambos se ha constituido tradicionalmente como uno de los lugares comunes de la teología, fuente de las más constantes disquisiciones. La condena atroz por este pecado compartido entre el Diablo y los hombres crea entre ambos no sólo una analogía, sino además una complicidad perenne. El teólogo y filósofo San Anselmo de Canterbury, en *De Casu Diaboli*, atribuye la rebelión de Satán al deseo de tener una voluntad propia, es decir, a su vocación por la libertad.⁵

Pero el hecho es que a Satán se le acusa repetidas veces de haber osado ejercer la libertad de la que había sido dotado originalmente, la razón de su caída. El problema consiste en que si no se pone en entredicho la libertad primordial del Diablo, los hombres podrían pretender ser libres también: tanto los ángeles como

² Alberto Cousté, *Biografía del Diablo*, Argos Vergara, Barcelona, 1978. p. 76.

³ Ibid, p. 23.

⁴ Alberto Cousté, Op. cit., p. 117.

los hombres han sido dotados originalmente de libre albedrío. Y el ejercicio de este privilegio primordial ha sido una razón más que suficiente para haber irritado históricamente al poder, bajo cualquiera de sus formas, incluso la eclesiástica.

Una de las máximas aspiraciones del género humano ha sido la conquista de la libertad; en el largo camino de esta eterna búsqueda, el hombre ha caído en la cuenta de que el Diabolo lo ha acompañado fielmente. Esta complicidad representa evidentemente una amenaza al poder y la represión institucionalizados. Si esta complicidad se consumiera, volviéndose una franca alianza,

(...) el Gran Rebelde culminaría finalmente la obra de su incansable paciencia: la libertad del individuo por sobre toda reflexión que lo limite; la disolución de las formas en el caos".⁶

Papini defiende la teoría de la redención del Diabolo en el "Diabolo y el pan sin sudor".⁷ Se trata de la versión del Tentador que lo concibe como un "... liberador, como un rescatador del hombre". En efecto, aun contradiciendo las leyes divinas, Satanás quisiera liberar al hombre de la carga que significa "comer el pan con el sudor de su frente". En ese sentido, la figura del Mal por antonomasia se convierte en un colaborador de la obra divina, un elemento de equilibrio, pues es de una lógica irreductible suponer que para aspirar a la santidad, una camino que implica grandes y difíciles pruebas, hay que vencer precisamente al Tentador en su intento de alejarnos del Bien: un triunfo conlleva una batalla, y sin parámetros de virtudes y pecados, el hombre se ve reducido a una figura más que pusilánime: "Si el mal no existiese, no existirían los santos. Y en este sentido puede afirmarse que el Diabolo es un coadjutor de Dios."⁸ Otro de los argumentos esgrimidos por Papini para redimir al Diabolo es el hecho de que sea usado por el hombre como chivo expiatorio de sus propias imperfecciones y flaquezas. Este es un argumento de peso, en la medida en que al escudarse en las tentaciones del Corruptor, el hombre ha justificado sus limitaciones. Según ello, Satanás es un destructor, no un creador. Si ha corrompido al hombre, también es cierto que no lo ha creado con sus manos.

He aquí algunos de los nombres con los que mejor se conoce al Diabolo: *Satán* (o Satanás). Su nombre, en hebreo, significa 'el enemigo', y para muchos autores, es El Diabolo por antonomasia, por lo que se le conceden todos sus atributos. Milton lo describe alto e imponente como una torre. También es conocido como *Mefistófeles*, nombre de origen griego, que significa "el que no ama la luz", Demonio de la literatura medieval que asiste a Fausto. Su nombre "Demonio", a secas, nos remite a la demonología cristiana, que concibe a los demonios como ángeles que han traicionado su naturaleza.

Luego de la adaptación del mito fáustico hecha por Thomas Mann, se tiende a considerarlo como el gran arrepentido, condenado a hacer el mal contra su voluntad, sin conseguir por ello superar su orgullo y su incapacidad de amar. En

⁶ Alberto Cousté, Op. cit., p. 119.

⁷ Giovanni Papini, Op. Cit., Capítulo XIII, pp. 260-261.

⁸ Cousté, Op. cit., p. 121.

este sentido se lo tiene por el cabal representante de "la tristeza del Diablo". Otro de sus nombres más conocido es *Lucifer*, Príncipe de los demonios, cuya significación es "lucero de la mañana", sin duda por el esplendor de su presencia. Es uno de los más bellos entre los ángeles caídos, y su hermosura es especialmente melancólica, con un estigma de dolor que ensombrece su rostro. Se dice que en esta particularidad reside la clave de su poder de seducción, ya que no hay nada más irresistible para el corazón humano que el sufrimiento unido a la belleza. El "bello melancólico", como suele también llamársele, ejerce su potestad geográfica en toda Europa.

Capítulo 5. El Seductor

5. 1. El Diablo de la razón

Tradicionalmente, el Tentador ha seducido al hombre, con el anhelo de perderlo, valiéndose de sus propias debilidades, esto es, el placer bajo cualquiera de sus formas, y la seducción del conocimiento. Nunca ha escatimado estratagemas, ni engaños, de una u otra forma, para hacerse de las almas de los mortales. El modelo arquetípico del pacto diabólico de alcances universales es el celebrado entre el doctor Johannes Fausto y Mefistófeles. El motivo que pierde a Fausto es su enorme necesidad de conocimiento. A pesar de esta cercanía, por su espíritu renacentista, Fausto lleva a cabo una aventura ante todo individualista de carácter ontológico.

Originador de uno de los mitos más fértiles de los últimos siglos (de Chistopher Marlowe a Thomas Mann, pasando por Goethe), Fausto reúne en su persona todo cuanto sabemos o sospechamos del Diablo: su historia y su leyenda -sin que se sepa con claridad dónde termina una y dónde comienza la otra-, producen la vaga inquietud de lo relacionado en grado sumo con el Tentador; esa imagen turbadora y terrible que la conciencia prefiere evadir.

Madame de Staël, según cita Gérard de Nerval en el prefacio de su traducción del *Fausto* de Goethe, de 1840, suscribe un comentario sobre la peripecia de Fausto: "Nos hace reflexionar sobre todo, y sobre algo más que todo". En ese "algo más" hay que ir a buscar la singularidad de la aventura fáustica y la desmesura de su propuesta; su fracaso, incluido en el punto de partida, importa menos que el asombro de que ese planteo haya sido soñado por un hombre. En la tradición de los cultos místéricos - como Hércules, Teseo, Osiris, Orfeo, Cristo-, Fausto desciende a los infiernos para arrebatar el saber; no funda, ni pretende hacerlo, religión o culto satánico alguno: su proyecto es una exasperación de lo individual, una suprema tensión entre el hombre y su destino. Fausto no pacta para alcanzar el olvido o el placer, sino para acercarse a las fuentes de la vida, pues darse una vez por satisfecho significa haber perdido, esto es, la muerte.

El período que va de 1450 a 1550 puede ser considerado el ciclo fáustico. Si hay que atenerse a la tradición popular, el Diablo es un buen pagador y además tiene con qué pagar. Su morada es el conocimiento, único camino que señala a los hombres cómo librarse del temor, la reverencia y el sometimiento a un Dios que es con ellos del todo indiferente. El *leitmotiv* de la tentación de la gnosis predomina siempre en el acto de la seducción de Tentador; es la tortura del conocimiento que le permite al hombre cuestionarse a sí mismo, así como a las relaciones que tiene con el universo. La tradición esotérica nos dice que el cáliz usado en la Última Cena habría sido tallado en una esmeralda desprendida de la diadema real del Diablo durante su caída. Esta anécdota perfila el indudable papel del Diablo al lado de los hombres; y la esmeralda, como el fruto en el Arbol del Bien y del Mal, es la piedra del conocimiento, pues su color verde simboliza la "ciencia maldita".

La importancia gnóstica del Diablo es una de las más antiguas tradiciones de la humanidad. Desde la *Epopéya de Gilgamesh* asiriobabilónica, hasta el Prometeo griego, cuyo hígado es devorado eternamente, se ha forjado la presencia de un

héroe que cae en desgracia por la misma falta: el ansia de conocimiento (el árbol del conocimiento, el fuego, etcétera), el gran secreto de la vida y de la muerte que roba a los dioses para compartirlo con los hombres. El mito es universal, y es asociado al Diablo de las culturas mosaicas. Satán, bajo otros nombres y otras formas, destinatario del horror o de la resignación, ha estado siempre presente en la aventura del hombre. Estos son sus dos atributos principales, causas que aseguran la permanencia de este protagonismo: su amor al conocimiento por sobre todas las cosas y, enfrentándose a Dios, su estima por los hombres, al estar siempre de su parte.

Dentro de la línea interpretativa sobre la naturaleza gnóstica del Diablo, apegado a un estricto esquema lógico de razonamiento, Jorge Cuesta¹ redonda sobre la relación que toda forma de conocimiento guarda con el pecado y la obra del Demonio. Esta necesidad de conocimiento, esencialmente disidente, se opone a todo aquello que va contra la naturaleza, contra la tradición y contra la costumbre, entendiéndose aquí por "naturaleza" como lo conforme, lo inmutable, lo que permanece de acuerdo con un origen, la costumbre y la tradición. De ahí que lo que es natural sea un conformismo, y su representante, la iglesia católica, un organismo "natural", según los planteamientos de Cuesta, que se ajusta a una visión judeocristiana que lucha en contra del demonio.

Una vez más, el paradigma de lo diabólico es Fausto, un espíritu revolucionario que representa el espíritu del artista. Jean Genet, en el "Avertissement" a *Le Balcon*, haciendo referencia a los alcances del conocimiento, señala que la tarea del artista y del poeta es "trouver la solution pratique des problèmes du mal", y que "le mal sur la scène explose, nous montre nus, nous laisse hagards s'il se peut et n'ayant de recours qu'en nous".² De acuerdo con esta posición, Cuesta cita a André Gide, quien afirma que no hay obra de arte sin la colaboración del demonio y que hay que circunscribir todo acto diabólico al ámbito del arte: "el demonio es la tentación, y el arte es la acción del hechizo".³ De esta manera, el arte y el demonio, en una interrelación indisoluble, representan la tentación y la fascinación, que no es otra cosa que la belleza. Además, como no hay fascinación virtuosa, no hay belleza virtuosa; luego entonces, hay una imposibilidad de un arte moral, de un arte apegado a la costumbre, ya que "lo extraordinario es lo único que fascina". Según esto, en el Renacimiento, por ejemplo, no sería posible concebir una belleza religiosa sin un dejo de depravación, en la medida en que lo que deprava es lo fascinante. Nietzsche, al respecto afirma que el arte incurre necesariamente en el pecado; de otra manera, se trata de una falsificación del arte. De todo ello se desprende que "una poesía que no fascina es una poesía sin belleza, y no hay belleza sin perversidad".⁴

El acto poético, en tanto acto revolucionario, es un acto necesariamente diabólico.

¹ V. Jorge Cuesta, "El Diablo en la poesía", en *Poemas y ensayos II*.

² Jean Genet, "Avertissement", in *Le Balcon*.

³ Jorge Cuesta, Op. cit., pp. 166-167.

⁴ Ibidem.

Este acto es el trazo inicial que va a venir a depravar -un pecado- la pureza del lienzo en blanco. Los poetas, seres malditos, poseen una tendencia natural a pervertir y depravar una conformidad, una pureza. Con Baudelaire se inicia una nueva poesía. Lo cierto es que a partir de este poeta, "la poesía adquiere una conciencia de sí misma"; nunca antes la poesía había sido de una forma tan clara y tan libre; en ese sentido, *Les Fleurs du Mal* son la "flor de la perversidad": la poesía se vuelve aquí "una pura fascinación, un puro diabolismo". Baudelaire ve en la poesía lo absoluto. Poe es llamado "el ingeniero de la poesía" por Valéry; pero es Baudelaire quien eleva la poesía al rango de "ingeniería diabólica", por su perfección: esto es, "la poesía como ciencia". Baudelaire hizo de la poesía una "acción científica del Diablo", ya que a la luz de este concepto, cualquier cosa es sometida al análisis más implacable, volviéndola problemática y "un puro objeto intelectual". Lo banal improvisado no cabe en la poesía: "Lo que está próximo, o que es fácilmente accesible es incapaz de fascinar, de poseer el atractivo del demonio".⁵

Así pues, seductor por antonomasia, el Diablo ejerce la irresistible tentación del conocimiento por las diferentes vías de la Belleza, la fascinación, la depravación y la perversidad, etcétera, a través de dos puertas de acceso aparentemente opuestas: la razón y la sensualidad.

Respecto a la fascinación diabólica que tiene lugar en el terreno de lo sensual, Alberte se convierte en un paradigma de las fuerzas irresistibles de la tentación. Efectivamente, mientras que la poesía, en tanto puerta de acceso a un conocimiento superior, poseyendo un atractivo irresistible, es algo que "solicita desde lejos"⁶ la sensualidad en D'Aureville, también perversa, deprava el amor, haciéndolo sensible al pecado, con el fin de hacerlo fascinante, extremo, absoluto. En este sentido, el Diablo puede tentar a través del intelecto, sirviéndose de la razón para llegar al conocimiento, así como por medio de los sentidos, con idéntica finalidad. En ambos casos "la belleza no está en lo que complace, sino en lo que fascina y se hace perseguir más allá de los sentidos, más allá de la satisfacción, a donde sólo la fantasía puede probar el alcance y la precisión de su poder".⁷

Lejos de haberse quedado en la Edad Media, el Diablo sigue entre nosotros. Su apogeo durante la segunda mitad del siglo XIX en Francia no es, como podría creerse, producto de una moda. El diabolismo aureviliano es la consecuencia de un deseo de relajación de la represión de las costumbres de la sociedad, que responde a la necesidad de una historia contada que busca nuevos accesos al conocimiento de las pasiones extremas. La mojigatería tradicional ha sido un obstáculo para dilucidar los misterios de las debilidades humanas. Para ello, ha sido necesaria la resurrección del Diablo, pues sólo a él compete el dominio de las fuerzas del inconsciente. D'Aureville, al igual que Alberte, se ha atrevido a atentar contra la represión, para hacerla menos asfixiante, y así, imitando al Diablo y adoptando sus preceptos, se ha rebelado contra la tradición impuesta, al negarse al sometimiento entendido como una fatalidad inmutable, conocer en lugar de repetir, ser consciente

⁵ Jorge Cuesta, Op. cit., p. 169.

⁶ Idem.

⁷ Ibid., p. 170

del valor de la individualidad, y en fin, gozar de los sentidos.

5. 2. El Diablo de la carne

Históricamente, el Diablo se ha complacido en las posesiones, en los hechizos individuales o colectivos o en la compra formal de algunas almas. Una de sus más grandes debilidades es aquélla de tentar a sus víctimas. Dentro de la literatura francesa, un antecedente remoto del juego de la tentación del Diablo es *Le jeu de Robin et Marion*, de Adam de la Halle, compuesto para la corte de Carlos de Anjou, hacia 1283. En esta divertida pastorela dramática, Marion es cortejada por un Caballero; sus estratagemas para embaucar a la humilde pastora recrean el mito de la seducción de Eva, su victoria más espectacular:

Le Chevalier: "Dites-moi, douce bergerette, aimeriez-vous un chevalier?"

Marion: "Cher seigneur, retirez-vous. Je ne sais pas ce que c'est un chevalier. Plus que tout homme au monde, j'aime Robin et ne saurais aimer que lui (...)"⁸

Amo y señor de todos los excesos, el Diablo es frenéticamente voluptuoso. Y ya que quiere que el hombre sea a su imagen y semejanza, imitando al creador, lo estimula a que busque una iniciación de lo absoluto en la experiencia de los mayores excesos y del placer de los sentidos. De esta manera,

(...) frustrado unigénito, despechado creador, el Diablo trisca por las camas de la historia, dando y recibiendo aquello que lo halaga y excita; que le disimula su fracaso, que le hace olvidar su soledad.⁹

El numeroso grupo de adeptos del más perfecto de los ángeles está conformado por magos y brujas, satanistas y demonólogos, videntes y demiurgos, siendo Lilith la encarnación primordial del Diablo femenino. Todos ellos lo convocan, creen en él o simplemente le temen; en este sentido estrictamente carnal, su comercio sexual con el Diablo no parece tener otra razón sino la degradación, el envilecimiento y la corrupción de la conciencia. La suprema manifestación diabólica tiene lugar a través de la carne, pues como se sabe por la Iglesia, es la carne la morada de Satán, y llevarla a su frenesí ha sido el mayor de los homenajes que haya podido ofrecérsele, a través de ritos dionisiacos.

Se ha querido ver también el auge de Satán desde mediados del siglo XVII, en la época de los iluminados, visionarios que pulularon recuperando las viejas tradiciones proféticas, y que la Iglesia se apresuró a descalificar como satanistas de cuidado.

⁸ Adam Le Bossu, *Le jeu de Robin et Marion*, p. 14.

⁹ Cousté, Op. cit. p. 44.

Tres ejemplos (mítico, real, literario), sintetizan, en el pasaje del Renacimiento al iluminismo, una de las facetas menos exploradas, pero no por ello menos significativas de nuestro personaje: sus dotes de seductor y libertino, las aventuras y los métodos del Diablo galante. El mito, que alcanzará su definitiva universalidad a través del Tenorio de Zorrilla, en la segunda mitad del XIX, no es otro sino Don Juan, amante y satanista, protoincubo de la dramaturgia de Occidente.

El hombre que fue el mito en la vida real, una de las personalidades más fascinantes del siglo XVIII, fue Giacomo Casanova. Si hubiera que elegir un solo ejemplo de la polivalente presencia del Diablo en el XVIII, la obra de Casanova, reflejo fiel de su vida, según ha podido demostrarse, sería sin duda la que podría representarla:

Casanova es la síntesis por antonomasia del Príncipe de este mundo. Casanova reúne con grandes honores todos los atributos naturales del Diablo: es ambiguo y equívoco, vital y astuto, seductor y apasionado. Además, no ofreciendo nada más allá de la carne perecedera, contrapone a la condición irremediabilmente efímera de la vida el goce y el disfrute de los sentidos, elevados a un rango de rito iniciático, una vía de acceso a la exaltación máxima de los sentidos.

Hay que mencionar aquí, dentro de las múltiples facetas del Diablo, la obra de Jacques Cazotte, *El Diablo enamorado*, cuya primera edición es de 1772. La absoluta novedad de la novela, a la que un epílogo un tanto forzado no quita nada de su concepción maravillosa, merece un lugar aparte, pues sería ésta la primera y única obra literaria -desde su título- que aborda la capacidad de amor de Satanás. Cazotte prefigura, con la propuesta de rebeldía y pasión de su versión insólita sobre el lado amable del Diablo, la concepción romántica del XIX.

Entre otros atributos, siempre ha sido el Diablo un buen conversador amable y galante que sabe escuchar, si nos atenemos a la tradición medieval trovadoresca. Y esta particularidad no sería extraña desde el momento en que, seducido por el modelo del hombre, quiera gozar de uno de sus grandes privilegios: el arte de la conversación. De naturaleza especulativa, parece regodearse en el uso de la palabra, para encontrar ahí su propia imagen nostálgica.

La elocución de demonio Fénix, Gran Marqués de los Infiernos, según la "*Pseudomonarchia doemunius*" establecida por Wierus,¹⁰ es clara y seductoramente melodiosa. Es un excelente poeta y lingüista; contesta siempre en verso y en cualquier lengua en la que se le convoque. La finura de su espíritu hace que sus oráculos sean profundos y precisos, aunque con frecuencia oscuros por la abundancia de metáforas y por su barroquismo en el hipérbaton.

¹⁰ Jean Wierus, *Cinq livres de l'imposture et tromperies des diables, des enchantements et sorcelleries*.

Capítulo 6. La mujer y el Diablo

6. 1. Una complicidad ancestral

Uno de los rasgos más reconocibles de la figura del Diablo es su enorme capacidad para regodearse en la ambigüedad. El estigma de lo indefinido está presente en todos sus actos. Señor de las poderosas fuerzas que enturbian, ensombrecen y trastornan la conciencia, el Maligno gusta de hacer caer a sus víctimas en las regresiones que conducen a lo indeterminado y lo ambivalente, hecho que sintetiza la desintegración de la personalidad. En su trato con los hombres, se sirve invariablemente de la amenaza o la lisonja, del horror o de la simple seducción. A lo largo de toda su historia, con su belleza irresistible y su infinita tristeza el Diablo se ha hecho presente bajo la forma de un hombre enigmático e inquietante, la de un joven apuesto y melancólico o, cuando así lo prefiere, bajo la forma de una mujer. Satán ha tenido una preferencia histórica por la complicidad de la mujer con las fuerzas del Mal. Desde los cultos diánicos de carácter silvícola, consagrados a la hija de Júpiter y Latona (que se continuará en la más elaborada ritualización de las ménades y las bacantes) hasta el satanismo contemporáneo, pasando por el largo apogeo de las brujas o las misas negras de la Montespán, las mujeres han sido las sacerdotisas por excelencia del Diablo, como obedeciendo a una respuesta a la preponderancia masculina en la liturgia de la luz. Responsable de la pérdida del Paraíso, su interminable culpa es duramente señalada en las religiones mosaicas. La explicación más coherente de esta alianza de lo demoníaco con el principio femenino, hay que buscarla por el lado antropológico. Casi ya no hay duda de que los cultos de la Magna Mater configuraron las experiencias más antiguas de la humanidad.¹ La profunda huella del papel femenino como elemento heterodoxo dentro del poder y la religión organizada, se remonta inclusive a los Vedas. En las tradiciones de la Europa occidental, la mujer ha heredado un papel preponderante en la divinización de los elementos naturales ligados a la Tierra y sus procesos cíclicos de renovación.

En la antigüedad clásica, diversas mujeres fueron asimiladas al Diablo, o crearon la leyenda de ser sus representantes. Así, por ejemplo, Aspasia de Mileto, célebre amante de Pericles; Aspasi, llamada la 'joven'; Hipatía (380-415).

No sólo filósofas y cortesanas, sino mujeres que estuvieron en el poder, o que lo ejercieron detrás del trono, fueron identificadas con el Diablo a lo largo de la historia. como son los casos de Teodora de Bizancio, 500-548; Lucrecia Borgia; Catalina de Médicis; o de Catalina II de Rusia, a quien se atribuyen las célebres *Memorias de una princesa rusa*. Pero acaso la figura femenina relacionada a mayor altura con el Diablo sea Juana de Arco (1412-1431), procesada y muerta en condiciones harto sospechosas. Según los estudios de Margaret Murray, Juana habría sido el último bastión de la antigua religión silvícola de las hadas; su derrota habría significado el fin histórico de estos cultos, su irremediable avasallamiento a manos del cristianismo triunfante.

¹ V. Frank Donovan, *Historia de la brujería*; y también: Jules Michelet, *La Sorcière*.

6. 2. Mujeres diabólicas en la literatura

En el siglo XIX el tema de la mujer fatal en literatura cobra una gran fuerza bajo múltiples formas. Así por ejemplo, para Nodier, como para muchos escritores románticos de la época, el vampirismo es fuente de inspiración. En general, todo tipo de supersticiones y creencias son favorables a la poesía y la literatura. En efecto, los escritores románticos gustan de explorar lo extraño y lo siniestro, muchas veces como un reflejo del infierno interior que habita las regiones del psiquismo. Estas inquietudes estéticas ya habían sido preparadas, a finales del anterior, por el horror de la novela gótica y las andanzas metafísicas de los románticos alemanes. El nuevo escenario lo ocupa lo manifiestamente horripilante, desplazando a las nociones ya caducas de la belleza racional del neoclasicismo. Ahora bien, la belleza compete enteramente al Diablo en la medida en que es sensual y obnubila la razón. En el siglo XIX la rebeldía del Ángel Caído, después de Milton, se reivindica al recuperar su heroísmo y convertirse en objeto de culto. Así, *El Paraíso perdido* introduce un nuevo arquetipo de la belleza satánica.

Durante la primera mitad del siglo XIX la figura que predomina en la novela es un amante fatal masculino, configurado por lord Byron, quien encarna tal modelo hasta el punto de hacer de su vida real una leyenda.² El halo femenino, evidentemente presente desde los primeros momentos del romanticismo, se irá reafirmando paulatinamente con una presencia cada vez más marcada, vestida con sus mejores atributos sensuales y voluptuosos, mágicos y diabólicos, y consagrada a su relación inequívoca con la muerte, para instalarse definitivamente en los mejores escenarios literarios de las épocas modernas posteriores. Nada como su círculo mágico contendrá todos los ingredientes necesarios del "amor maldito": el placer, la crueldad, la seducción, el éxtasis y el dolor. Romuald aconseja al lector de sus confidencias:

O frère, méditez bien ceci! Pour avoir levé une seule fois le regard sur une femme, pour une faute en apparence si légère, j'ai éprouvé pendant plusieurs années les plus misérables agitations: ma vie a été troublée à tout jamais".³

Hacia finales del siglo XIX, la doble actitud de atracción y repulsión será un tema obsesivo para los decadentes. Es a través de los atributos diabólicos de la figura femenina que estos poetas podrán representar libremente los miedos arquetípicos íntimamente ligados a Eros y Tanatos. De acuerdo con la taxonomía vampírica de Christopher Frayling⁴, la mujer fatal correspondería a una cuarta categoría del *genus vampiricus* en la literatura del siglo XIX.

Ahora bien, consideramos que una muestra de la "mujer fatal" en la literatura de

² Para un panorama bastante completo del papel del Diablo en la literatura francesa, ver Max Mitner, *Le Diable dans la littérature française*, 2 tomes.

³ Théophile Gautier, *La morte amoureuse*, p. 92.

⁴ Christopher Frayling, *Vampires. Lord Byron to Count Dracula*.

este período, bajo todas sus apariencias, no solamente sería pertinente en este espacio, sino además necesaria para una visión panorámica de su trayectoria.⁵ Basten sólo algunos ejemplos de la enorme producción literaria que versa sobre la mujer fatal para dar cuenta de su importancia en la Historia de las Letras. Como todas las relaciones, la nuestra también es arbitraria, y no pretende ser de ninguna manera exhaustiva. Esta galería de la mujer diabólica es producto de nuestro recorrido por la literatura que se ocupa del tema de la mujer diabólica, muy parecida a las mujeres de las que se habla en *Bajo el Sol jaguar*, esas monjas de los claustros conventuales del antiguo Tepetzotlán y sus recetas de cocina, esas hijas de familias nobles con su séquito de criadas, dedicadas a satisfacer el único placer que les estaba permitido, el placer del paladar, pasando su tiempo en

(...) idear y preparar y comprar y corregir recetas que expresaran sus fantasías encerradas entre aquellos muros, fantasías, además de mujeres refinadas, y ardientes, e introvertidas y complicadas, mujeres con necesidades de absoluto, con lecturas que hablaban de éxtasis y transfiguraciones y martirios y suplicios, mujeres con exigencias contradictorias en la sangre...⁶

Ya en la época de la Hungría salvaje del siglo XVI tenemos el caso de la condesa Erzsébet Báthory, la "alimaña de Csejthe", un Gilles de Rais en versión femenina, asesina a 650 mujeres, todas ellas jóvenes, para bañarse en sus sangre, y así robarles su juventud y su belleza, como lo testimonian sus solitarias reflexiones:

Su sangre no las llevará más allá; la que va a vivir ahora de ella soy yo, otra yo; seguiré su camino, su camino de juventud que las conducía a la maravillosa libertad de gustar. Por su camino, que yo hago mío con trampas, llegaré al amor.⁷

En la "Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut" (1731)⁸, de Marcel Prévost, des Grieux es la víctima prototipo de una pasión fatal provocada por Manon, quien lo domina y lo pierde con su poder sensual. Tierna e infiel, apasionada y calculadora, desinteresada y venal, la bella prostituta estará marcada por uno de los signos que la identifican con las fuerzas oscuras de lo diabólico: la ambigüedad. Manon está muy cerca, cronológicamente, *Moll Flanders*, de Daniel Defoe.

En *Le Diable amoureux*, de J. Cazotte, de la rica veta de la literatura demoníaca del

⁵ Para un estudio casuístico formal sobre la evolución de la mujer fatal en la literatura durante el período del Romanticismo, ver Mario Praz, *La carne, la muerte y el Diabolo en la literatura romántica*.

⁶ Italo Calvino, *Bajo el Sol jaguar*, p. 41.

⁷ Valentine Penrose, *La condesa sangrienta*, p. 73. Una suerte de biografía novelada, escrita en prosa poética, con una lista exhaustiva de documentos y relaciones sobre la siniestra vida de la condesa.

⁸ Abbé Prévost, *Manon Lescaut*.

siglo XVIII, y para Castex, "le véritable initiateur du fantastique moderne" ⁹, el joven Alvaro sabrá sustraerse, en una atmósfera onírica de magia y misterio, a las trampas de la seductora Biondetta, arquetipo de la belleza demoníaca. La influencia de esta obra es determinante en el "roman noir" inglés y en toda la literatura fantástica del siglo XIX. La historia del monje capuchino Medardo, en *Los elixires del Diablo* (1816), de E.T.A. Hoffmann, es una historia romántica, sólo equiparable a la novela gótica de Lewis, *El monje* (1796), al trascender sus límites contextuales. Al igual que su homólogo español Ambrosio, quien es arrebatado de su virtuosa vida de monje por el Demonio, bajo la bella apariencia de Matilde, Medardo debe enfrentar a su vez los suplicios de la tentación diabólica encarnada aquí en la sensual Aurelia.¹⁰

Dentro de la misma red temática de los sacerdotes tentados por el Mal, la implacable Clarimonde, de la raza de los súcubos, personaje central de *La morte amoureuse* (1836), es la encarnación femenina del príncipe luciferino, cuyo empeño es también la perdición de las almas de los hombres virtuosos de sotana:

La pauvre enfant! malgré tout ce que j'en ai vu, j'ai peine à croire encore que ce fût un démon; du moins elle n'en avait pas l'air, et jamais Satan n'a mieux caché ses griffes et ses cornes; ¹¹

la belleza letal de la Clarimonde hará del joven sacerdote Romuald la víctima ideal de la fascinación femenina, de los placeres y tormentos, oscilando de la noche al día, de la pasión y del deseo:

Voilà, mon frère, l'histoire de ma jeunesse. Ne regardez jamais une femme, et marchez toujours les yeux fixés en terre, car, si calme et si chaste que vous soyez, il suffit d'une minute pour vous faire perdre l'éternité.¹²

La "*Histoire du démoniaque Pacheco*", del *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1805), del conde polaco Jan Potocki, prefigura el siglo de Hoffmann y de Poe. Son los inicios de un nuevo género en el que lo fantástico será la exploración de las fuerzas oscuras del deseo y la muerte. En este relato se dan cita todos los ingredientes del romanticismo visionario: lo erótico, lo perverso, lo demoníaco, lo vampiresco y lo macabro. Estamos en la Segunda jornada, y Alphonse van Worden, un oficial del ejército napoleónico, quien se encuentra en España, se ve envuelto en una extraña aventura con dos bellísimas hermanas árabes y dos ahorcados.

Perteneciente a la prolífica vena literaria de las mujeres vampiro, tenemos a la

⁹ Pierre -G. Castex, *Anthologie du conte fantastique français*, p. 9.

¹⁰ Esta línea interpretativa no excluye otra, que considera tanto al demonio de Cazotte, como al de Lewis, entidades más bien andróginas.

¹¹ Théophile Gautier, *La Morte amoureuse*, p. 103.

¹² Théophile Gautier, *Op. Cit.* p. 116.

encantadora Carmilla,¹³ otrora Mircalla, condesa de Karnstein, cuya debilidad es la garganta de las jóvenes y cándidas doncellas.

Otro caso impercedero del arquetipo de la mujer fatal es la caprichosa y arrebatada Carmen, quien subyuga con implacable crueldad, gracias a su belleza y sensualidad, al brigadier Don José, hasta convertirlo en contrabandista, bandolero y luego asesino, con la promesa incumplida del goce de sus encantos. Mérimée nos da con todo ello una de las muestras literarias por excelencia del relato de pasión y muerte. Siguiendo la misma línea temática, en *La Dame aux Camélias*, Marguerite Gautier, enamorada de Armand Duval, se convierte en una *femme-fatale*, víctima y a la vez victimaria de sus propias pasiones.

De atributos más bien venales es el caso notable de Nana¹⁴, dentro del ciclo de los Rougon-Macquart, quien encuentra un oscuro placer en suscitar implacablemente los apetitos, las ansias y la codicia de los hombres por su belleza sensual, envileciéndolos hasta su hundimiento y la ruina total. Las implicaciones sociales de esta cortesana hacen que sea también un símbolo sexual que de alguna manera reivindicada, con la venganza sobre las clases poderosas, a las clases necesitadas.

Dos temas conciernen directamente la mujer en *Les Fleurs du Mal*: el doble tema del amor sensual y del amor espiritual, y el tema de la belleza femenina insaciable y sus estragos. Tal vez nada sea más oscuro en la obra de Baudelaire que sus actitudes ambiguas hacia la figura femenina. La fascinación intensa que el poeta vive ante el enigma femenino es puesta en evidencia por esas dobles actitudes: algunas veces extasiado por el misterio de la belleza cautivadora:

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.¹⁵

y otras, despreciativo e insultante: "Ce monstre est un de ces animaux qu'on appelle "mon ange! c'est-à-dire" une femme".¹⁶ Con Baudelaire, la Belleza, cuya fuente de inspiración es diabólica por antonomasia, alcanza su más alto grado de perfección.

Si consideramos el contexto de auténtica efervescencia de mujeres fatales pertenecientes a la segunda mitad del siglo en el que ven la luz *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly (1874), así como la larga tradición que existe sobre este tema, podemos suponer que los estragos de los encantos de Alberte que marcan el ánimo de su joven víctima, el *sous-lieutenant* Brassard, no son de ninguna manera un caso aislado. En realidad, la pasión extraña e inquietante de Alberte se integra en la trayectoria de una identidad ancestral.¹⁷

¹³ Sheridan LeFanu, *Carmilla*.

¹⁴ Emile Zola, *Nana*.

¹⁵ "A une passante", in *Les Fleurs du Mal*, p. 29.

¹⁶ "La femme sauvage et la petite-maitresse", in *Petits poèmes en prose*, p. 57.

¹⁷ El análisis de los rasgos diabólicos de la inquietante Alberte será desarrollado en la tercera parte de este estudio.

Figuras posteriores de principios de siglo, dignas de ser mencionadas aquí por su semejanza con la Alberte de d'Aurevilly, son la enigmática Alraune, una encarnación del lado oscuro del comportamiento humano, de la perversión sexual y de la demencia, resultado de la inseminación artificial de dos perversiones: una prostituta en la que no hubiera siquiera "un último resto de honradez burguesa, una instintiva reminiscencia de haber pertenecido en cualquier forma a la sociedad"¹⁸, y un ahorcado, de acuerdo a la leyenda de la Mandrágora, ha sabido ganarse con grandes méritos un lugar privilegiado en la literatura de las "mujeres fatales".

Otro caso de la época moderna es "El guardia del cementerio"¹⁹, una historia negra vertida en el diario del noveno guardia, superviviente de los espantosos hechos acaecidos en el cementerio de Saint-Guitton, una necrópolis abandonada, tierra de nadie desde hacia 20 años. Es la riquísima duquesa de Opoltchenka, de incierto origen búlgaro o ruso, quien compra ese viejo cementerio por una suma enorme, con el fin de hacer de él su última morada. Las condiciones son que debe ser vigilado día y noche por tres guardianes, de los cuales dos son sus fieles criados Velitcho y Ossip, y el tercero, la víctima cebada con paciencia para regocijo de la duquesa-vampiro.

De la misma colección, pero esta vez siguiendo la línea de un finísimo humor negro británico de las historias disparatadas con las que Harry Purvis asombra a la concurrida taberna del "Ciervo Blanco"²⁰, "Dientes de oro" nos reitera la versión de que todo conflicto entre los hombres en realidad tiene lugar entre mujeres, pues estos últimos no son sino simples espectadores de las lides femeninas. No es casual que el protagonista masculino de la historia, el ávido recolector de dentaduras de oro macizo de difuntos veleidosos, Abel Teal, hábil profanador de profesión, lleve ese curioso apellido ("cerceta", un plumífero del tamaño de una paloma cuya carne es muy apreciada). Aquí, el destino de todos los personajes está en manos de Elsa Conklin, quien además de perfeccionar los métodos de profanación, es "una mujer que tiene la cabeza bien sentada sobre los hombros: lee a los clásicos latinos, a Chauser y a Shakespeare y, lo que es más interesante, los comprende".²¹

¹⁸ H. H. Ewers, *La Mandrágora*, p. 61.

¹⁹ Jean Ray, "El guardia del cementerio", in *Las 25 mejores historias negras y fantásticas*.

²⁰ Arthur C. Clarke, *Cuentos de la taberna del Ciervo Blanco*.

²¹ Op. Cit., p. 459.

Capítulo 7. La composición

Para poner en escena en "Le Rideau cramoisi" el tema de la exaltación extrema de los sentidos, el autor se sirve de ciertas estrategias que sean compatibles con los atributos escurridizos e imprecisos de la subjetividad. Así, los temas de la pasión exacerbada, sus torturas, el misterio, la sensualidad, el erotismo, el más allá y la muerte, etcétera, que conforman la estructura temática del texto que compete a lo subjetivo, son desarrollados a través de ciertas estructuras intrincadas que obedecen por una parte a la necesidad de expresar lo inefable, lo cual corresponde al acto de sugerir; y por otra, al gusto personal del autor por lo grotesco, que corresponde al acto de sorprender, y que resuelve además otro tipo de problemas formales, como son el ritmo de la narración y la dosificación de la historia.

Edgar Allan Poe, en su *Filosofía de la composición*, editada en 1846, describe con una gradual "precisión y la consecuencia rígida de un problema matemático" ¹ el *modus operandi* que hace posible el poema "The Raven". No es el caso disertar acerca de si d'Aurevilly pudo o no haber tenido acceso a este notable tratado de composición, sino más bien lo interesante aquí es comprobar cómo la estética que se desprende de la génesis de "The Raven", cuyo contenido se condensa en lo que hemos llamado un "símbolo del recuerdo", coincide con las estrategias narrativas utilizadas en el "Rideau cramoisi", y que conforman dos estéticas: la estética de la sugerencia y la estética de lo grotesco.

Poe explica con detalle que todo el principio de "The Raven" está planteado dentro de los límites de lo real, de lo que puede ser explicado. Esta etapa, "fase primera o evidente", debe ser equilibrada con el recurso de la sugerencia, "algo así como una corriente profunda, aun cuando indefinida, de significado" ². Es en esta "corriente profunda del significado" en donde radica la riqueza del poema; sin embargo, no hay que confundirla con un exceso de significado sugerido sobre la corriente superficial del tema. Es a través de esa sugerencia subterránea que "The Raven" trasciende hacia el nivel del símbolo, el "símbolo del recuerdo":

Take thy beak from out my heart, and
take thy form from off my door;"
Quoth the Raven "Nevermore;" ³

La acción de "Le Rideau cramoisi" se desenvuelve en una atmósfera de misterio, dados los rasgos por demás extraños del personaje femenino que desencadena los conflictos. Baste citar aquí, a manera de ejemplo, la vía a la imaginación y la ensoñación que deja abierta la sombra que se dibuja detrás de la cortina, en el momento en que el viejo dandy da término a su relato, y cuyas implicaciones dentro del terreno de lo fantástico son analizadas en la tercera parte de este trabajo.

¹ Op. cit., p. 12.

² Idem., p. 26.

³ Idem., p. 27.

Siendo el título original de *Les Diaboliques* "Ricochets de conversation", el texto guardaría, según la opinión del autor, una unidad sobre el plano de la técnica, y aun sobre el plano de su sentido, partiendo de la base de una estructura precisa: la conversación,

(...) cette fille expirante des aristocraties oisives et des monarchies absolues... la dernière gloire de l'esprit français, forcée d'émigrer devant les moeurs utilitaires et occupées de notre temps.⁴

En efecto, la fórmula de la *causerie* es fundamental no sólo en el caso de "Le Rideau", sino en el conjunto de las *Nouvelles*. La convicción de d'Aureville en lo que se podría denominar "arte de la conversación", es evidente, pues considera al *causeur* ideal como alguien cuya palabra es digna de ser guardada por escrito. Hay que considerar que tanto el que cuenta la historia, como el que la escucha, poseen el mismo estatus, en la medida en que una suerte de simbiosis, una interdependencia de los dos actantes, hacen que la relación de la historia sea posible. Además, bajo estas condiciones, el relato central, con interrupciones a veces cortas, a veces más considerables, se presenta contenido, por decirlo de alguna manera, en la estructura de un diálogo. La metáfora de la que se sirve el propio interlocutor sintetiza este *va-et-vient*, cuya responsabilidad recae evidentemente sobre el narrador:

-Mais, -fis-je, preste comme un coup de raquette, -c'était, peut-être, tout de même, pour l'imiter? Il me renvoya mon volant.⁵

El escritor "cuenta sus historias" colocando al lector en la situación de aquél que escucha una historia, ya sea dicha dentro de un marco confidencial en una calesa, o bajo la forma dialogada por varios interlocutores en el transcurso de una cena, o de una reunión mundana. De esta manera, el lector se ve comprometido a participar, integrándose a esa estructura de réplicas, reconstruyendo, junto a los personajes, por medio de las mímicas, los timbres de voz, los matices y los silencios, los vericuetos de la trama. Esta técnica permite una historia cuya naturaleza es completamente diferente de aquélla de un relato propiamente dicho. El que cuenta la historia determina, de alguna manera, un auditorio, o al menos un interlocutor, de tal manera que las emociones que ahí tienen lugar no llegan directamente a su destinatario, sino más bien amplificadas, refractadas, empequeñecidas, agrandadas, como sucede a menudo en la escena teatral. No es casual que el mismo autor haya llamado a sus *Ricochets de conversation*, en algún lugar de sus notas, "*Sonates de la conversation*", y "*Sonates à quatre mains*". La *causerie*, además, da lugar a un suspenso convenientemente dosificado, con la libertad con la que alguien que cuenta algo puede darse.

⁴ "Le Dessous des cartes".

⁵ "Le Rideau cramoisí", p. 23.

El hecho de relatar algo con toda precisión conlleva el acto de recordar lo vivido, de recuperar, de alguna manera el tiempo perdido, rememorándolo y viviéndolo de nuevo a través del tiempo y el espacio. La "sugerencia subterránea" a la que alude Poe en su análisis, operando en un nivel poético, alcanza las dimensiones de un "símbolo del recuerdo"; en "Le Rideau cramoisi", en un plano narrativo, hay un efecto semejante; al terminar de contar la historia, la alquimia se lleva a cabo: el recuerdo revivido resucita el pasado en el instante en que la silueta femenina se insinúa detrás de la cortina.

En d'Aurevilly hay una necesidad de sorprender por demás evidente, cuyas estrategias conforman una estética. J. Petit define esta estructura como una "esthétique de l'étonnement" ⁶, que nace del gusto personal del autor por lo grotesco, además del hecho de evitar que la acción caiga en la monotonía y la repetición, puesto que la tarea que d'Aurevilly se impone a través de su narrador es aquélla de mantener despierta la atención del lector a todo lo largo de la historia, utilizando también la fusión de lo real con lo irreal. De esta manera, la estructura de sus relatos descansa sobre un ritmo adecuado de los hechos y de una progresión, cuya finalidad es la de producir un efecto inesperado:

L'art du romancier, dans *Les Diaboliques*, en particulier (...) est dans "la progression du récit", dans une "psychose de l'attente"; le dénouement, toujours inattendu, dépasse encore cette attente. ⁷

Para Poe, el recurso del efecto posee una importancia capital en la composición del relato. Tal es la importancia del efecto que, según esto, antes que escribir cualquier línea en el papel, todo argumento debe ser planeado, desde el comienzo hasta el desenlace:

Sólo cuando no perdemos de vista el desenlace, podemos dar al argumento la semblanza indispensable de consecuencia o causalidad, haciendo que los incidentes, y especialmente el tono, contribuyan en todo momento al desarrollo de la intención.⁸

Sin perder de vista la originalidad del tema, el efecto debe ser considerado en primera instancia. Una vez decidido este "efecto intenso", deberá decidirse si su realización será mejor mediante la acción o el tono, o bien, mediante la particularidad tanto de uno como de otro. Para ello, se deben buscar aquellas combinaciones de sucesos y de tono que sean más eficaces para la obtención del efecto. Según Poe, es por el final el momento por el que se comienza a concebir el poema, pues éste debe ser el momento climático al cual deben apuntar, gradualmente, todos los elementos que intervienen en la conformación de la obra. El "momento de mayor intensidad" debe ser establecido antes que nada con el

⁶ Barbey d'Aurevilly, *Oeuvres romanesques*, tomo 1, Préface, p. XXXIV.

⁷ Idem., p. XXXV.

⁸ Edgar Allan Poe, *Op. Cit.*, p. 10.

objeto de 'graduar' todo lo que lo precede. Para conseguir este 'efecto climático', finalidad formal (la única tesis poética auténtica concebida por el poeta es la Belleza), también se deben tomar en cuenta elementos como la originalidad, el ambiente local, la fuerza del contraste.

Ahora bien, una de las primeras consideraciones que tuvo en cuenta el poeta para la composición del poema "The Raven", fue su extensión, más bien corta, en beneficio del efecto que se deriva de la 'unidad de la impresión', que consiste en la posibilidad de una sola lectura, sin interrupciones ni interferencias del exterior (la 'integridad' o 'unidad del efecto'): Lo que llamamos un poema largo no es otra cosa que una sucesión de poemas cortos, esto es, de efectos poéticos breves".⁹ Según esta consideración, por ejemplo, el "Paraiso perdido" sería "una sucesión de exaltaciones poéticas entremezcladas. inevitablemente, con depresiones correspondientes."¹⁰

Ahora bien, la brevedad del texto debe estar en relación con la intensidad del efecto buscado, considerando que se requiere siempre cierta duración para la producción de cualquier clase de efecto. D'Aurevilly, por su parte, alcanza los efectos buscados por medio del ritmo de los hechos relatados, combinando los recursos del dandismo, de lo grotesco y de lo inesperado. A veces usa un procedimiento que consiste en ocultar detalles esenciales para el desentrañamiento de la trama, para que la sorpresa sea más efectiva en el desenlace. Este ritmo permite insertar, estratégicamente colocados, elementos reiterativos, repeticiones, disminuciones de velocidad, preparaciones, etcétera. Esta estructura es muy adecuada para la progresión de la acción, según los efectos buscados, así como para la creación de un ambiente angustioso, cuya función es la de preparar las escenas clave. Lo fantástico no hará sino reforzar estos efectos. Lo procedimientos preferidos del novelista son el relato y la conversación. Aparte de los medios mencionados de los que se vale el escritor para sorprender, otros no menos importantes contribuyen a ello: la violencia de los sentimientos y el horror de las situaciones extremas que viven los personajes: "Il a poussé aussi loin qu'il était possible la recherche de l'horrible".¹¹

Y el procedimiento para alcanzar estos niveles es el de la acumulación, a tal grado que parece que el escritor nunca está satisfecho del efecto producido. *Le Chevalier des Touches*, por ejemplo, desarrolla un desenlace de conclusiones trágicas múltiples. Pero esta delectación en lo grotesco, herencia de Byron y de Walter Scott, tiene también sus riesgos. A fuerza de exponer los sentimientos exaltados, sobrehumanos, las acciones grandiosas y heroicas, las descripciones épicas, las escenas en donde la sangre tiene una fascinación cruel, y en fin, lo novelesco, el escritor ha provocado a menudo una reacción más bien de reprobación durante su época que ha sabido prolongarse hasta la actualidad. Sin embargo, creemos que ni el dandismo, ni lo novelesco, ni lo grotesco constituyen un defecto en la obra de d'Aurevilly, sino una serie de procedimientos que conforman su estética particular. Este deseo de sorprender es también reforzado por otro rasgo de la obra que es elevado hasta la categoría de una estética: lo grotesco. Muy a menudo, más que

⁹ Idem., p. 13.

¹⁰ Poe, Op. cit., p. 13.

¹¹ Jacques Pelit, Op. Cit., p. XXXVI.

sorprender al que escucha, a Barbey le gusta escandalizarlo. Los dramas de los personajes desembocan, invariablemente, en situaciones extremas. Pero esta "exageración", si acaso se trata de una exageración, no puede ser considerada como defecto de la estructura de los textos, sino como un efecto buscado y premeditado por el autor.

Tercera parte: lo fantástico

Capítulo 1. La literatura fantástica

1. 1. Génesis de la literatura fantástica

El siglo XIX se caracteriza por el auge de la corriente del realismo. Los grupos sociales desfavorecidos son representados en la literatura, lo que provoca que los contenidos literarios clásicos se vean profundamente reformados. La estructura literaria depositaria de estos cambios es la novela, por sus dimensiones y su flexibilidad.¹ Sin embargo, el artista no se limita a representar la realidad en su obra. Propone otro mundo, no solamente a la manera del siglo XVIII, sino también como una realidad subyacente, acaso una ensoñación o el presentimiento de otras dimensiones. Es a través del espíritu romántico que tiene lugar el cuestionamiento de las apariencias, como un síntoma de una enorme necesidad de poner en evidencia el secreto de las cosas, tarea que el realismo es incapaz de llevar a cabo.

En efecto, en contraposición con el conocimiento positivista, que parte de la base de la plena confianza en la objetividad de las ciencias naturales incipientes, en el escenario de las ideas en el siglo XIX tiene lugar también la búsqueda del sentido último del mito, el símbolo, la ensoñación, el universo de lo fantástico y del más allá. Dentro del marco de la literatura francesa, la gran aportación del siglo XIX no se centró tanto en los postulados de la confesión intimista, ni en las pretensiones de observación y objetividad científicas del realismo o del naturalismo, como en esta búsqueda, cuyas fuentes son fundamentalmente la poesía y el relato.

Es también durante el siglo XIX que el lenguaje, por la primera vez, proclama su autonomía: empieza y termina en sí mismo y puede ser un vehículo de acceso a verdades místicas superiores. A pesar de la profundidad de estas inquietudes, no es sino hasta que los surrealistas dan cuenta de esta estética, rastreando a sus precursores, que la crítica y la Historia literaria reconocen su importancia.

El cultivo de lo fantástico se da desde el siglo XVIII, época en la que ya se exploran las potencialidades de lo imaginario: las *féeries* de la Corte del Rey Sol, la lectura de *Las Mil y una noches* (cuya traducción es de Galland), la *gotic novel* inglesa.

Se puede afirmar con toda seguridad que los fundadores de la literatura fantástica son Chamisso, Hoffmann, Arnim y Eichendorff. El pensamiento del que se nutren los escritores románticos que cultivan lo fantástico, y que perdurará durante prácticamente todo el siglo, es aquél del auge paulatino de la filosofía idealista alemana, que se alimenta de una crisis de credibilidad en la visión de Rousseau sobre la bondad de la naturaleza por una parte, y las crisis de confianza de Voltaire en el progreso de la civilización, por otra.

De la misma manera que el relato filosófico es una expresión que tiene lugar a partir de la razón iluminista, en su sentido racionalista, el relato fantástico es concebido con base en las inquietudes y aspiraciones del idealismo filosófico. Estas son sin duda las de "... representar la realidad del mundo interior, subjetivo, dándole una dignidad igual o mayor que la del mundo de la objetividad y de los

¹ Cf. Erich Auerbach, *Mimésis, la representación de la realidad en la literatura occidental*, Paris, Gallimard, 1968.

sentidos".²

Durante el siglo XIX se cultiva lo fantástico visionario, esto es, una literatura que evoca visiones demoníacas y espectaculares, con imágenes de la vida cotidiana; además, la influencia de Edgar Allan Poe en el terreno de lo fantástico mental, lo abstracto, lo psicológico o lo cotidiano, es determinante.

El escritor de lo fantástico es un artifice literario capaz de poner la razón al servicio de la imaginación instintiva y de los impulsos del inconsciente que lo inspiran; debe saber equilibrar, con lujo de detalle, ficción y realidad, verosimilitud y miedo, fascinación y escepticismo; debe saber, en fin, construir su universo literario sobre la base de varias visiones simultáneas. La literatura fantástica se sustenta sistemáticamente en un esquema necesariamente racional, en un pensamiento que obedece a su propia lógica, en una detallada elaboración de ideas y de conceptos. A fin de cuentas, el escritor de lo fantástico no es sino un artifice que debe saber trabajar con gran destreza la materia prima de la que dispone: lo sobrenatural, lo imaginario, lo sugestivo, etcétera.

1. 2. La literatura fantástica en Francia

Para la conformación de lo fantástico, las influencias literarias son decisivas: un libro de gran influencia en escritores de la importancia de Gautier, Nodier y Baudelaire es *Le Diable amoureux*, de Cazotte, sin olvidar que las influencias más importantes son la de Hoffmann y, posteriormente, la de Poe.

En Francia la escuela de Poe echa raíces gracias a Baudelaire. Uno de sus grandes seguidores, en cuanto al cuento se refiere, es Villiers de l'Isle Adam. Charles Nodier, Balzac y Théophile Gautier se ven fuertemente influidos por Hoffmann. Balzac contribuye a enriquecer la literatura fantástica por su faceta filosófica visionaria, que concibe el acceso al absoluto a través de la experiencia mística de la muerte. Lo fantástico tiene lugar preferentemente en el poema o en el relato corto, pues la brevedad favorece su efectividad.

Los antecedentes de lo fantástico se localizan también en un resurgimiento de los valores religiosos que tiene lugar a principios del siglo XIX, como una reacción frente a un contexto general de secularización. Esta necesidad conlleva a su vez un resurgimiento de los valores de lo irracional.³ Esta convicción dogmática se ve favorecida además por el tinte religioso del movimiento romántico, aunque más que una franca adhesión a los dogmas, los autores buscan en ello, y a través de ello, "... un élan diffus, (...) une aspiration vague"⁴. Además, la decepción y el desencanto que provoca en las jóvenes generaciones el estado de cosas a principios de siglo, hace que lo sobrenatural y lo fantástico cobre un nuevo sentido⁵.

Por otra parte, el romanticismo, a principios de siglo, desplaza tanto lo maravilloso tradicional de la mitología clásica, como aquél del mundo cristiano. Ello se debe a

² Italo Calvino, "La literatura fantástica y las letras italianas", p. 41.

³ Cf. P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Corti, 1951.

⁴ Cf. P. Van Tieghem, *Le Romantisme*, "La religion", pp. 260-264.

⁵ Cf. Charles Nodier, *Du fantastique en littérature*, 1830.

que ese universo ya no responde a las nuevas necesidades expresivas de lo sobrenatural.⁶ El procedimiento esencial sobre el que se fundamenta el cuento fantástico es la integración de lo sobrenatural en la realidad misma.

Durante el periodo de 1880 a 1890, el mismo fenómeno se repite: al lado del repunte de la religiosidad o, a lo sumo, de lo espiritualista, se da un auge de lo esotérico y de lo fantástico una vez más. Los motivos son la pérdida de valores humanos, un precio muy alto que se ha tenido que pagar por la industrialización y por ende, la mecanización de la vida, gracias a los avances de la tecnología. Los progresos de la medicina, la psiquiatría y la ciencia en general, contribuyen, indirectamente, a inspirar a autores poco proclives a la religión, como es el caso de Maupassant, quien explota el realismo en sus relatos de corte sobrenatural.

A finales del siglo XIX la literatura fantástica del nuevo siglo se abre camino sobre todo en Inglaterra. Con Henry James, el relato fantástico recupera ciertos matices filosóficos de principio de siglo, y su búsqueda se concentra, dentro de un ambiente intelectual, en la realidad psíquica de la experiencia sobrenatural.

1. 3. La impronta de lo fantástico en "Le Rideau cramoisi"

En cuanto a la perspectiva filosófica, en Francia lo fantástico adquiere tintes de esoterismo iniciático, desde Nodier hasta Nerval, o también de teosofía swedenborguiana, en Balzac y en Gautier. Gérard de Nerval, por su parte, concibe un nuevo género fantástico: el cuento-sueño, dando prioridad a la densidad lírica. Respecto a Mérimée, tiene lugar un nuevo universo de lo fantástico: el exotismo.

El *leitmotiv* de la obra de todos estos autores es una "sugestión visual", puesta en un primer plano, dada su importancia estética. Este nuevo concepto estético de la literatura fantástica del siglo XIX consiste en una convicción de credibilidad en lo que se ve, esto es, sospechar y entrever, tras la apariencia de las cosas cotidianas, un universo tremendo y terrorífico, mágico y fascinante: la Otra Realidad. De la misma manera como el visionario romántico sabe rodearse de estremecimientos, presentimientos y presencias, el relato fantástico se concentra en lo sobrenatural, no tanto para verlo, sino más bien para sentirlo y presentirlo pues, invisible, permanece en las dimensiones interiores, como un estado de ánimo de languidez, gozo y miedo. En el terreno del relato fantástico, la creación de una escena insólita y siniestra tiene prioridad sobre la habilidad en el manejo del lenguaje o en la elaboración de ideas, conceptos y pensamientos. En este sentido, el rasgo que Italo Calvino define como "elemento espectáculo" es esencial para la literatura fantástica. En este contexto, cultivando lo fantástico en el terreno de lo grotesco, Barbey d'Aurevilly desarrolla varios aspectos fantásticos en sus *Diaboliques* que nos remiten inevitablemente a los escritores que gustaron de cultivar el símbolo y la ensoñación. En el caso concreto de "Le Rideau cramoisi", se trata de todo lo que compete al lado oscuro de su personaje femenino: su diabolismo, su desapego de la

⁶ Cf. Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, Corti, 1960, 2 vol., vol. I, p. 240; y P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951; y del mismo autor, *Anthologie du conte fantastique français*, José Corti.

realidad, la atmósfera misteriosa que lo envuelve, su búsqueda y su muerte incierta y misteriosa.

La búsqueda de la heroína de "Le Rideau cramoisi" es curiosamente semejante a aquélla de Nodier y Nerval. En efecto, la meta última de Alberte, en tanto personaje con tintes marcadamente románticos, se ajustaría perfectamente a los ideales de esa corriente del del siglo XIX que rechaza las apariencias del mundo y que busca un lenguaje secreto para que el individuo pueda interpretarse a sí mismo. Además, ese desapego de los asuntos terrenales que la caracteriza nos remite inevitablemente a la necesidad de la creación de una nueva realidad, ya que "la vraie vie est absente".⁷ Tanto para Nodier, como para Nerval, la fuente de lo fantástico se localiza en la ensoñación y en los estados mórbidos de la conciencia.

Sin pretender hacer aquí un trabajo comparativo exhaustivo, es interesante comprobar cómo muchos de los rasgos fantásticos que distinguen a Alberte son identificables en la obra de Charles Nodier, paradigma de la literatura fantástica de la segunda mitad del siglo XIX: mientras que el fin último de Alberte no parece ser otra cosa que un rompimiento consigo misma y con el mundo, a través de una muerte por demás ritual e iniciática, en *La Fée aux miettes*, Michel se libera de sí mismo gracias a un proceso de purificación.⁸ Y la constante de ambos casos es la ensoñación, esa especie de trance, fuente de los grandes mitos de la humanidad y de las grandes creaciones y puerta de acceso a las dimensiones divinas e infernales. Aunque Nerval se propone metas manifiestamente mucho más ambiciosas, y formalmente aún más poéticas, la semejanza de la profundización de la realidad y del franco escape de la tiranía del espacio y del tiempo hacia otras dimensiones a través de la ensoñación, manifiestas en la obra de Nerval, con la huida de Alberte hacia el más allá, o el Otro Mundo, es evidente:

Le Rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort; un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le moi, sous une autre forme, continue l'oeuvre de l'existence.⁹

Según ello, el universo de los sueños superará el mundo de la vigilia, y es entonces cuando esa *realidad* deviene la promesa del Paraíso en el que los sueños abren el acceso a la inmortalidad.

El pandeterminismo, entendido aquí como un universo en el que todo signo es profundamente significativo, es una constante que la literatura fantástica ha compartido con la estética de los simbolistas. Para los simbolistas -sin descartar los conceptos de analogía y correspondencia, caros a esta estética-, el sueño y el símbolo

⁷ Nerval, citado por Tadié, p. 112.

⁸ Charles Nodier, "La Fée aux Miettes", in *Contes*, Garnier Frères, Paris, 1961.

⁹ Nerval, *Aurélia*, Garnier-Flammarion, Paris, 1972.

poseen una doble relación: en el dominio del sueño, todo es símbolo y está regido por una pandeterminación; por medio del símbolo, las ensoñaciones poéticas transforman el mundo tangible en símbolos de otro mundo. Pero la expresión simbólica del universo y la traducción de los símbolos oníricos no son posibles sino a través del trabajo minucioso del lenguaje que, como se ha mencionado, es uno de los rasgos más innovadores del siglo XIX. De igual manera, el universo de lo fantástico también está regido por un pandeterminismo, tema que abordaremos más adelante.

Ahora bien, si los simbolistas hacen del lenguaje una religión, Barbey, por su parte, hace de la *causerie* un culto, algo que nos recuerda el *modus operandi* de Diderot en *Jacques le fataliste*, así como en la obra homónima de Kundera, obras cuya estructura parte del diálogo.

Para d'Aurevilly y los personajes de Diderot y de Kundera, el sentido auténtico de nuestra efímera permanencia en el mundo es recuperable gracias a la conversación, vale decir, el repaso y recuperación del tiempo irremediadamente perdido. Una vez más, es el lenguaje el vehículo de salvación del alma, algo tan transcendental como puede ser repasar la vida, volver a vivirla ahora por medio del lenguaje, más auténticamente tal vez, y encontrarle un significado acaso más profundo.

Ello recuerda, aunque en una versión de vacuidad infinita propia de nuestros tiempos modernos, la utilidad -o inutilidad- de contribuir a engrandecer lo absurdo de la vida, pasando el tiempo en hablar de su gran vacío, para justificar de alguna manera nuestra efímera existencia por este mundo, como es el caso de los diálogos de Vladimir y Estragon en *En attendant Godot*.

En d'Aurevilly, ni su devoción manifiesta a la razón, ni su pretendida preocupación moralizante por combatir el Mal opacan la realización de lo fantástico. De hecho, suponemos que lo que incomoda tanto a los moralistas y puritanos de la época, tanto como a los racionalistas, realistas y naturalistas incluidos, no es la aparente violación de la moral y las buenas costumbres, ni un supuesto atentado contra las reglas del "buen escribir", según los cánones estilísticos y estéticos establecidos, sino más bien ese lado oscuro de la vida interior, esa exploración de los movimientos sospechosos del inconsciente, sólo expresados a través de signos y de símbolos. En efecto, es en la dimensión simbólica en donde vive la literatura fantástica; el símbolo es ahí como una imagen de la realidad interior, de otra manera indefinible. Es el caso de la sombra perdida de Peter Schlemihl,¹⁰ de la llave de acceso a los *Viajes al Otro Mundo* de Randolph Carter,¹¹ de la armadura blanca y vacía del *Caballero inexistente*¹² y, en fin, de la silueta femenina que se se deja ver detrás de "Le Rideau cramoisí".

Al igual que los exponentes de lo fantástico, Barbey se declara en contra del realismo, pues según esta posición, esta corriente desvirtúa el significado último de las cosas. En "Le dessous des cartes", por ejemplo, el *raconteur* saca a la superficie,

¹⁰ Adelbert von Chamisso, *La merveilleuse histoire de Peter Schlemihl*.

¹¹ H. P. Lovecraft, *Viajes al otro mundo. Ciclo de aventuras oníricas de Randolph Carter*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.

¹² Italo Calvino, *El caballero inexistente*, Sinuela, Madrid, 1993.

fuera de las apariencias "... les jouissances solitaires de l'hypocrisie, de ceux qui vivent et peuvent respirer, la tête lancée dans un masque".¹³

Este mismo espíritu hace declarar a Villiers de l'Isle-Adam:

Les réalistes sont les éternels provinciaux de l'esprit humain. Ils ont raison comme le fossoyeur a raison. Ils ont beau fouetter leurs roses noires, ils n'arriveront jamais qu'au cimetière. Nous connaissons les cimetières aussi bien qu'eux, mais nous connaissons autre chose aussi, qu'ils ignorent à tout jamais.¹⁴

La exploración del más allá, despojada de toda ingerencia religiosa, es una de las aventuras más inquietantes del fin del siglo (Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, Alfred Jarry). En este sentido, Barbey es un precursor de esta tendencia.

Siguiendo la línea trazada por Byron y Joseph de Maistre, los héroes de Barbey d'Aurevilly, marcados invariablemente por el estigma de la condena eterna (*Une vieille Maîtresse*, *Un Prêtre marié*, *Les Diaboliques*), nos remiten a una "métaphysique de l'Enfer".¹⁵ El drama de las novelas de d'Aurevilly se entreteje alrededor de la dicotomía de Satán y el Ángel, un drama en el que el sacerdote es a menudo la figura central (La Croix-Jugan, en *L'Ensorcelée*; Sombreal, en *Un prêtre marié*). Esta conjunción de lo divino y de lo demoníaco anuncia a Bernanos y su drama sobrenatural del "combate de las almas", de los hombres de sotana, contra las empresas del demonio, cuyos precursores son Hoffmann¹⁶ y Lewis.

Pero la lucha de los personajes de d'Aurevilly no estriba tanto en la "salvación del alma", como en su perdición; en realidad lo que ellos persiguen es la experiencia de los límites que hace del Mal lo Absoluto, en complicidad con la Muerte. La doble seducción de lo divino y de lo diabólico constituye en la obra de Barbey d'Aurevilly, la voz primigenia y pura de los orígenes, volcada hacia el más allá y el fin del mundo.

¹³ Op. Cit., p.155.

¹⁴ Villiers de l'Isle-Adam, *Reliques*, pp. 65-66, Corti; cf. también *Contes cruels, nouveaux Contes cruels*, Garnier.

¹⁵ V. J. Petit, "Satan et la suavité du mal et de la nuit", in Barbey d'Aurevilly, *OEuvres romanesques*, t. 1, pp. XXVII-XXXIV. Pléiade.

¹⁶ Cf. E.T.A. Hoffmann, *Los alixires del Diablo*.

Capítulo 2. Propiedades de lo fantástico

2.1. Definición de lo fantástico

De acuerdo con la teoría de Todorov, lo fantástico ocupa el tiempo de una incertidumbre entre dos opciones sobre un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo convencional: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación -y las leyes siguen siendo lo que son; o bien el acontecimiento sobrenatural se ha producido realmente, como parte integrante de la realidad, y entonces esa realidad obedece también a reglas que se desconocen. En el momento en que se elige una de las dos posibilidades, se abandona el terreno de lo fantástico, para introducirse en un mundo vecino a lo fantástico, esto es, el dominio de lo extraño o de lo maravilloso:

Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.¹

Además, lo fantástico se define en relación con los conceptos de real e imaginario. Hay que especificar que el que vacila puede ser tanto el personaje como el lector, o ambos a la vez. De cualquier modo, tanto el escepticismo absoluto como la convicción total respecto al acontecimiento sobrenatural ponen fin al momento en el que se produce lo fantástico. Así, lo que hace que lo fantástico tenga lugar es ese momento de vacilación.

Por otra parte, lo fantástico implica una integración del lector con el universo de los personajes, y se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados. Según el enfoque estructuralista, puntualizado por Todorov, no se trata de un lector en particular, sino más bien de una función de lector implícita al texto, esto es, de un "lector implícito". La percepción de ese lector implícito se inscribe en el texto con la misma precisión con la que están los movimientos de los personajes.

La vacilación del lector es la primera condición de lo fantástico (...). Esta regla de la identificación es una condición facultativa de lo fantástico; éste puede existir sin cumplirla; pero la mayoría de los textos fantásticos se someten a ella.²

La mayoría de los textos fantásticos que cumplen con la condición de que el lector se identifique con un personaje en particular cumplen también con la segunda condición de que la vacilación esté "representada" dentro de la obra.

En conclusión, tres son las propiedades de lo fantástico, a saber: (a) implica no sólo la existencia de un acontecimiento extraño, (b) que provoca una vacilación, (c) sino también una manera de leer que por el momento se puede definir en términos

¹ Todorov, Op. Cit., p. 24.

² Todorov, Op. Cit., pp. 28-29.

negativos: no debe ser poética ni alegórica.

Lo fantástico exige el cumplimiento de estas tres condiciones: a) el texto debe obligar al lector a considerar el mundo de los personajes como un universo real, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos relatados; b) esta vacilación también puede ser vivida por un personaje de tal manera que el papel del lector queda confiado al del personaje, y la vacilación queda representada; c) el lector debe rechazar tanto una lectura poética como una lectura alegórica. La primera y la tercera categorías constituyen realmente el género; la segunda puede o no cumplirse.

En contraposición con el enfoque estructuralista, para Lovecraft, lo fantástico se sitúa no tanto en la obra como en la experiencia particular del lector a través del miedo, "la creación de una impresión específica".³ Por esto, trata de definir lo fantástico no tanto por las intenciones del autor y los mecanismos de la intriga, sino en función de la intensidad emocional que provoca.

Hay dos variedades de lo fantástico: a) una vacilación entre lo real y lo ilusorio, en la que se duda de la interpretación que hay que dar a los acontecimientos percibidos, no de que estos hayan sucedido (superchería, error de percepción); b) una vacilación entre lo real y lo imaginario, en la que se duda si los acontecimientos son o no un producto de la imaginación, entre el nombre que ha de darse a esos acontecimientos.

Si nos atenemos a los conceptos de "extraño" y de "maravilloso", en relación con lo fantástico, como género evanescente que no dura más que el tiempo de una vacilación entre tomar una u otra de las dos soluciones para salir de lo fantástico, "Le Rideau" sería una obra que permanecería incólume, en el sentido de que su calidad fantástica perduraría indefinidamente, aun después de su lectura. En efecto, en la escena final la sombra que se insinúa contra la luz de la ventana nos sugiere un enigma irresoluble, pues no nos atrevemos a decidir que las leyes de la realidad permanezcan intactas al permitir explicar racionalmente los fenómenos descritos por una parte (lo "extraño"), ni tampoco a decidir que en efecto es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza a través de las cuales los fenómenos sobrenaturales pueden ser "explicados" (lo "maravilloso").

De esta manera, "Le Rideau" se sitúa en los casos de lo fantástico poco frecuentes que conservan la ambigüedad hasta el final, e incluso más allá de ese final, pues una vez cerrado el libro la ambigüedad subsiste, como es el caso también de *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James.

Los mecanismos que intentan reducir lo sobrenatural actúan por una parte en el nivel de las coincidencias y del azar (pues el mundo de lo fantástico no está sujeto a este tipo de leyes, ya que aquello que lo rige es una suerte de pandeterminismo, es decir, una intrincada red de causas y efectos), y por otra, en la ilusión, que engaña fácilmente a los sentidos. Estas categorías se localizan en la oposición real/ilusorio, según la cual los acontecimientos sobrenaturales se produjeron realmente, aunque su calidad sobrenatural se ve reducida por la aparente explicación racional basada en los juegos de casualidades, de supercherías y de ilusiones. En cuanto a la

³Cf. H.-P. Lovecraft, *El horror en la literatura*.

verosimilitud de tales acontecimientos, hay que considerar que lo verosímil no se opone a lo fantástico, ya que la calidad de verosimilitud compete a la coherencia interna de la obra, según el género del que se trate, mientras que lo fantástico se refiere a la percepción ambigua tanto del lector como del personaje. De esta manera, dentro del género fantástico pueden darse ciertas acciones "fantásticas", lo cual no afecta el grado de verosimilitud de la obra. Sin embargo esta oposición depende del momento de lo fantástico en el que se sitúa la obra, pues si se trata de una explicación racionalista, en un contexto de lo extraño puro, serán necesarias reacciones racionalistas, y no de naturaleza "fantástica".

2.2. Propiedades del discurso fantástico

Según el aspecto verbal, la primera de las tres propiedades que permiten la apreciación de la unidad estructural, y que depende del enunciado, se sitúa en la categoría de las figuras retóricas y las modalizaciones verbales que contribuyen al avance gradual hacia la configuración de lo sobrenatural. En este caso la figura retórica y lo sobrenatural están presentes en el mismo nivel sincrónico, y su relación es funcional. De esta manera, la aparición del elemento fantástico está precedida por una serie de comparaciones, de expresiones figuradas o simplemente idiomáticas, muy frecuentes en el lenguaje común, pero que tomadas literalmente designan un acontecimiento sobrenatural. En esos casos, la expresión figurada está introducida por una fórmula verbal modalizante: "se diría", "se hubiera dicho", etcétera. No se trata de un rasgo de estilo individual, sino de una propiedad ligada a la estructura del género literario. Si lo fantástico utiliza continuamente estas figuras es porque encuentra en ellas su origen: "Lo sobrenatural nace del lenguaje, y es a la vez su prueba y su consecuencia".⁴

Un terreno propicio para lo fantástico y lo sobrenatural es preparado por medio de la descripción de una escenografía natural de elementos mágicos, como surgidos de un cuento de hadas; bosque, noche, oscuridad, silencio, inmovilidad, son algunos de los ingredientes que integran esta atmósfera extraña y misteriosa:

La nuit devint noire comme un four éteint, et, dans cette obscurité, ces villes inconnues par lesquelles nous passions avaient d'étranges physionomies et donnaient l'illusion que nous étions au bout du monde...⁵

Los trazos de este ambiente preparatorio bien podrían pertenecer a cualquier cuento tradicional de hadas y gnomos:

Notre diligence endormie ressemblait à une voiture enchantée, figée par la baguette des fées, à quelque carrefour de clairière, dans la forêt de la Belle au Bois dormant.⁶

⁴ Todorov, Op. Cit., p. 66.

⁵ "Le Rideau cramoisi", p. 18.

⁶ Idem, p. 22.

En cuanto a la enunciación, la segunda propiedad del lenguaje, compete al problema del narrador. En "Le Rideau", como en las historias fantásticas en general, un narrador cuenta una historia en primera persona. Sin embargo, el problema del narrador se vuelve más complejo en la medida en que ese mismo narrador es a la vez uno de los protagonistas principales de esa historia relatada. En efecto, se trata de un narrador personaje, de un narrador "representado".

Hay que aclarar que el discurso del narrador no puede ser sometido a una prueba de verdad, en relación a la "verdad" interna de la obra, y según la relación entre las palabras de ese discurso y las cosas por ellas designadas, y la coherencia interna de la obra, pero en tanto que discurso de un personaje que participa en los hechos, puede acaso mentir voluntaria o involuntariamente.

De esta manera, el narrador representado, por su naturaleza ambigua, es un narrador que favorece lo fantástico, pues la duda que los acontecimientos aparentemente sobrenaturales exigen se ve acrecentada y apoyada por la incertidumbre de las reacciones del personaje-narrador. Este narrador es una puerta de acceso al universo de lo fantástico, a través de la cual el lector puede acaso atisbar sus secretos. Ciertamente la primera persona "relatante" es la que mejor conviene al texto fantástico pues parece ser la que con mayor facilidad permite la identificación del lector con el personaje, a través del pronombre personal "yo".

Un narrador de esta naturaleza es un elemento con el que casi todo lector pueda identificarse. Este narrador representado y la identificación del lector conforman una dicotomía que es parte esencial de la estructura de lo fantástico. Además, la eficacia de esta relación se ve acrecentada por el hecho de que los acontecimientos relatados son sobrenaturales, mientras que el narrador-protagonista es natural.

En "Le Rideau cramoisi" lo fantástico hace acto de presencia en gran medida porque sus signos inequívocos son percibidos por el propio narrador-personaje, un dandy veterano, hombre entrado en años cuya trayectoria le ha ganado el crédito y el respeto de toda esa sociedad, así como nuestro propio crédito, en tanto lectores proyectados cómodamente a través de su visión. No dudamos jamás del testimonio del narrador, sino más bien de la naturaleza real de los acontecimientos, e intentamos, al lado del narrador, un explicación racional que penetre esos misterios que nos producen, como a los personajes, un inquietante escalofrío.

La tercera propiedad, el aspecto sintáctico, se refiere a la "composición" o a la estructura del texto. Una teoría que deriva de las propuestas de Poe, pone de manifiesto que la historia ideal de fantasmas debe seguir una línea ascendente que culmina en la aparición del espectro. La mayoría de los autores prefiere una cierta gradación que apunta al momento culminante.⁷ Aunque no se ajuste de una manera exacta a este esquema, "Le Rideau" cultiva la existencia de un efecto único, situado al final de la historia, contribuyendo todos los demás elementos a lograr este efecto.

En cuanto a la percepción del lector, ésta compete a la enunciación, y el tiempo de esa percepción es claramente indicado en la obra, poniendo el acento en ese tiempo de la lectura. La característica fundamental de ese proceso es su irreversibilidad por

⁷ Cf. el Capítulo 7 de la segunda parte de este estudio, sobre la composición del relato fantástico.

definición. Lo fantástico es un género que requiere de una lectura de izquierda a derecha sin interrupción ni modificación, so pena de perder su encanto. La temporalidad irreversible del relato fantástico es fundamental en la medida en que no se puede conocer el desenlace de relato de antemano, pues de otra manera se falsea el proceso de percepción, y por ende, la identificación. En realidad la identificación no es posible, o es poco probable, pues esta alteración es susceptible de desembocar en una metalectura, esto es, en un discurso sobre un discurso, desde el momento en que el lector racionaliza los procedimientos de los que se valió el autor, en lugar de dejarse llevar por ellos.

Las funciones que lo fantástico desempeña en la obra pueden ser esquematizadas de la manera siguiente:

1. Lo fantástico produce un efecto particular sobre el lector (miedo, terror, curiosidad), que los otros géneros no pueden suscitar (función pragmática: responde a la relación que los signos mantienen con las personas que los utilizan);
2. Lo fantástico hace que la narración sea dinámica, manteniendo el suspenso; la intromisión de elementos fantásticos permite una organización particularmente ceñida de la intriga (función sintáctica: responde a la relación que los signos tienen entre sí);
3. Lo fantástico tiene a primera vista una función tautológica, en la medida en que permite describir un universo fantástico que no tiene, por tal razón, una realidad exterior al lenguaje. La descripción y lo descrito no tienen una naturaleza diferente (función semántica: es la relación de los signos con lo designado por ellos, con sus referencias). Dentro del terreno de lo literario, lo que se dice es tan importante como la manera de decirlo. Es por ello que la obra literaria debe ser concebida como una totalidad y una unidad dinámica.

Capítulo 3. Los temas de lo fantástico

En este trabajo proponemos un análisis de "Le Rideau cramoisi" utilizando exclusivamente los elementos de la crítica de Todorov que consideremos pertinentes. Aunque el análisis de Todorov es reticente a la interpretación, nuestro trabajo comprenderá también el estudio de los temas del texto desde el punto de vista interpretativo, tratando de formular su sentido. Y aunque ninguna interpretación pueda considerarse como única y verdadera, parafraseando al mismo Todorov, podemos añadir que cualquier imperfección es una garantía de supervivencia. Si bien la paráfrasis no es un análisis, puede contribuir, sin por ello abandonar definitivamente el campo de la abstracción, a aprehender la naturaleza íntima de un texto. Creemos que limitarse a constatar la presencia de ciertos temas en la obra, a asegurar su existencia, o a establecer su presencia, como Todorov propone, no es un trabajo que nos acerque más a la obra. Lo que nos interesa aquí es, en última instancia, tanto lo que la obra tiene de común con el resto de la literatura, como lo que tiene de específico. Así, aunque tal o cual imagen pueda pertenecer a diferentes estructuras y, por consiguiente, tener diversos sentidos, aquí sólo se abordarán aquellos sentidos que conciernen el texto que nos ocupa.

Las categorías no literarias, por otra parte, pueden servir a la sensibilización de temas literarios. No se trataría tampoco de hacer un inventario de elementos sobrenaturales, sino más bien de especificar su organización y explicar su función.

En el texto que nos ocupa, se trata de la percepción de un acontecimiento aparentemente sobrenatural, y se insiste tanto en la naturaleza de ese objeto como en la percepción en sí misma: el acento está repartido por igual en el enunciado y en la enunciación. En cuanto a los efectos del sentimiento de lo ominoso se refiere, "Le Rideau cramoisi" es un texto en el que el efecto de lo siniestro es desarrollado a un alto nivel. Debemos por ello dilucidar los mecanismos de los que se vale el autor para desarrollar el sentimiento de lo ominoso, ateniéndonos, en primer término, a la tesis freudiana sobre la palabra-concepto de lo siniestro.

Según Freud, lo ominoso, perteneciente al dominio de lo terrorífico, provoca angustia, terror, efectos de contraste, repulsión... Lo ominoso es además "aquella variedad que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace tiempo".¹ Dicho de otra manera, lo *unheimlich*, esto es, lo siniestro, es algo que durante la infancia había sido *heimlich*, o sea lo hogareño, lo familiar y lo entrañable, y que se ha vuelto extraño en razón de un proceso de represión. Desde este punto de vista, lo siniestro es algo reprimido que siempre retorna, algo familiar que se remonta a épocas primarias, sólo que enajenado por un proceso de represión. Freud distingue dos vertientes de lo ominoso: lo ominoso vivencial y lo ominoso que compete a la estética.

El aspecto de lo ominoso que aquí nos interesa, lo ominoso de la ficción literaria, posee sus propias dimensiones de lo sobrenatural, como todo lo que se relaciona con la estética. En efecto, la creación literaria plantea posibilidades sin límite a la

¹ S. Freud, "Lo ominoso", p. 220, en *Obras completas*, vol. XVII, Amorrortu Ed. Buenos Aires, 1994.

expresión de lo siniestro, que sobrepasa con mucho la realidad material.

Para Freud, son fuentes fundamentales de lo siniestro: el animismo; el doble, y todo lo que este motivo conlleva, es decir, la duplicación, la división, la permutación del yo; el motivo de lo que Freud denomina "el permanente retorno de lo igual"; el motivo de la locura; y en fin, el motivo por antonomasia de lo siniestro: la muerte. Toda obra literaria que presuma de tener efectos siniestros efectivos debe, de alguna manera, explotar este inventario de propiedades. Los efectos que produce "Le Rideau cramoisi", por cierto, son tanto más siniestros, cuanto que los reúne todos y cada uno de estos motivos, desarrollándolos con precisión.

Las fuentes de la impresión de lo numinoso son ciertas fases de la historia del desarrollo del yo, una regresión a épocas en las que el sujeto todavía no se ha deslindado del objeto, ni del Otro, esto es, las etapas del animismo. Todos estos temores ancestrales conducen a la antigua concepción del animismo. De alguna manera, todos arrastramos esa antigua necesidad de llenar el espíritu de demonios y de espíritus, y aun ahora es capaz de exteriorizarse:

(...) es como si todo cuanto hoy nos parece "ominoso" cumpliera la condición de tocar estos restos de actividad animista e incitar su exteriorización".²

El motivo del doble posee un alto grado de ominosidad. Su carácter ominoso se remonta a etapas ya superadas de épocas primordiales de un sentido más benigno:

(...) el doble ha devenido una figura terrorífica del mismo modo como los dioses, tras la ruina de su religión, se convierten en demonios.³

La repetición de lo igual actúa también como fuente del sentimiento de lo ominoso. Consiste en una repetición no deliberada que hace que algo inofensivo se vuelva siniestro, imponiéndonos la idea de la fatal y de lo inevitable que en circunstancias ordinarias podríamos haber atribuido a la casualidad. Lo siniestro de la epilepsia y la locura tiene el mismo origen: durante la Edad Media, este tipo de manifestaciones eran atribuidas a la obra de los demonios.

Algo que parece ser lo siniestro por excelencia es todo aquello que se relaciona con la muerte: cadáveres, incertidumbre, retorno de los muertos, espíritus y aparecidos, miedo a la muerte... Parece lógico pensar que la actitud ante la muerte de las épocas primordiales se haya conservado intacta, pues es, en todo caso, el acto de morir, o de enfrentar la muerte del otro, el compromiso ineludible.

El carácter siniestro de las prácticas mágicas reside en el hecho de que a menudo y con facilidad se tiene un efecto ominoso cuando desaparecen los límites entre la realidad y lo sobrenatural.

"Lo ominoso de la omnipotencia del pensamiento, del inmediato cumplimiento de

² Freud, Op. Cit., p. 240.

³ Freud, Op. Cit., p. 236.

acción de un relato es un código de conducta establecido. Si no hay conflicto, no hay relato. Y entre más efectiva sea la transgresión del esquema común de comportamiento, más fuerte será el efecto de oposición. Así, la relación formal de lo sobrenatural con el relato se vuelve determinante. En esa medida, la función tanto social como literaria de lo sobrenatural es la misma: se trata de la transgresión de una ley en ambos casos.

3. 1. Los temas del yo

Es recomendable adoptar criterios que abarquen la mayor parte de los temas de un obra. Tal es el caso de las metamorfosis y del pandeterminismo en *Las mil y una noches*. El concepto de pandeterminismo puede ser resumido de la siguiente manera: suele suceder que en el dominio de lo fantástico, los conceptos de suerte y azar sean excluidos, pues todo está determinado de alguna manera, incluso el hecho más azaroso, "... debe tener su causa, en el sentido pleno del término, aun cuando ésta no sea sino de orden sobrenatural".⁶

En "Le Rideau", en efecto, hay una larga serie de coincidencias de naturaleza sobrenatural, en la medida en que se convierten en verdaderas causas de una importancia determinante. Las coincidencias, así, obedecen a leyes de un determinismo que impregna toda la obra. Todo contribuye a alimentar fuerzas oscuras que el no iniciado no comprende, "todo se corresponde", como resumiría Nerval, a propósito de la estructura de correspondencias de *Aurélie*. Este pandeterminismo tiene como consecuencia una pansignificación; esto significa que cualquier elemento, por más insignificante que parezca, resulta altamente significativo:

(...) puesto que en todos los niveles existen relaciones entre todos los elementos del mundo, este mundo se vuelve altamente significante.⁷

Más allá del sentido obtenido a través de los moldes convencionales, es posible descubrir un sentido más profundo y más rico en significaciones arcanas, olvidadas, místicas y extrañas a la visión ordinaria de la cosas. En el mundo de lo fantástico, último reducto de la libertad humana, todo posee un excedente de significación, una puerta de acceso a otro orden de cosas.

En la literatura fantástica los límites entre el sujeto y el objeto, esto es, entre el espíritu y la materia, se disuelven y lo mental puede modificar lo físico. De esta manera, los acontecimientos sobrenaturales comienzan en el instante en que de las palabras a las cosas supuestamente designadas por ellas sólo hay un paso.

Según esto, el sentido último del pandeterminismo y de las metamorfosis es una transgresión de la separación que existe entre la materia y el espíritu, en la medida en que el lenguaje figurado se convierte en lenguaje literal. Se puede afirmar que el común denominador de los dos temas es la ruptura, por una parte, y la puesta en evidencia, por otra, del límite existente entre la materia y el espíritu. De esta

⁶ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 87.

⁷ Todorov, *Op. Cit.*, p. 89.

manera, situarse al otro lado de la realidad convencional, al franquear el umbral del mundo de lo fantástico, significa que el paso de la materia al espíritu se ha vuelto posible. Las palabras se confunden con las cosas, como sucede en los casos de la esquizofrenia, la droga y la niñez. En el universo de lo fantástico se confunde lo percibido con lo imaginario, signo inequívoco, sobre todo durante el siglo XIX, de la locura. En efecto, el esquizofrénico, como el niño, no distingue el mundo psíquico del mundo físico, y confunden lo percibido con lo imaginario. La mayor parte de las supersticiones consiste en la separación del cuerpo y del espíritu. En términos de literatura fantástica, esta separación está presente para poder tener un mejor acceso a una transgresión sistemática.⁸

En "Le Rideau cramoisi" esta transgresión se traduce en una cadena de situaciones que se repiten en el espacio y en el tiempo, violando severamente las leyes naturales. Una serie de emociones y de sensaciones originales, que tienen lugar durante la ya lejana experiencia del vizconde, antaño, cuando era joven, se repetirá inexplicable y misteriosamente en el momento presente de la relación de esos hechos. La recuperación de ese pasado puede realizarse por medio de la evocación: sin duda evocar es revivir el pasado, repasar un itinerario, en suma, volver a ver y a sentir lo irremediadamente ido. "Le Rideau cramoisi", en tanto texto de evocaciones de carácter mágico, posee una estructura que podríamos llamar tentativamente "mecanismos de la coincidencia", y que se circunscribe, según la tesis de Todorov, a un universo en el que no existe el azar, pues todos los acontecimientos que tienen lugar obedecen a una causalidad generalizada ajena a las leyes de causa y efecto que rigen la realidad tangible.

De esta manera, si todo cuanto ocurre en ese universo admite una relación de analogía o de correspondencia, entonces la intervención de hechos sobrenaturales, que el lector hasta entonces ignoraba, resulta naturalmente admisible, así como las consecuencias que de ello se desprendan. Este determinismo generalizado es definido por Todorov como un *pandeterminismo* en el que todo, siendo altamente significativo, incluyendo el mismo azar, "debe tener su causa, en el pleno sentido del término, aun cuando ésta no sea sino de orden sobrenatural".⁹

Una revisión más o menos exhaustiva de los elementos significativos que se repiten, violando las normas espacio-temporales, será, en este caso, por demás pertinente.

La ventana, elemento emblemático de importancia capital en este relato, que el narrador observa en el momento de su narración, es ciertamente la misma detrás de la cual el capitán de Brassard había vivido su extraña aventura:

C'est singulier! fit le vicomte de Brassard, comme s'il se parlait à lui-même; on dirait que c'est toujours le même rideau!¹⁰

⁸ Sobre la naturaleza de lo fantástico, ver: Louis Vax, "La nature du fantastique", en *Les Chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, Chapitre I.

⁹ Cf. Todorov, Op. Cit., capítulo 7, p. 86 ss.

¹⁰ "Le Rideau cramoisi", p. 21.

Las coordenadas espacio-temporales también se ven afectadas por este mecanismo de coincidencias. Los periodos, las fechas, la hora, los momentos volverán mágicamente a ser los mismos que los de antaño:

J'ai habité là... Diable! Il y a tout à l'heure trente-cinq ans! derrière ce rideau...qui semble n'avoir pas été changé depuis tant d'années, et que je trouve éclairé, absolument éclairé, comme il l'était quand...¹¹

Y sobre todo, "Le Rideau" y su ventana serán necesariamente los mismos, para que la magia de la trasposición del escenario y los personajes de esta historia coincidan por completo:

Je baissais, comme le voilà, ce soir (...) ce même rideau cramoisi, à cette même fenêtre, qui n'avait pas plus de persiennes qu'elle n'en a maintenant (...).¹²

y un poco antes, refiriéndose también a la enigmática ventana:

(...) à cette fenêtre qui est perchée si haut, et qui me fait l'effet, ce soir, d'être la mienne toujours, comme si c'était hier!¹³

La estructura de repeticiones constituye una alquimia, a partir de la cual se lleva a cabo un atentado continuo contra las leyes convencionales. Es así como el tiempo se detiene para que dos puntos perdidos en el espacio y el tiempo se unan, alterando el transcurso natural de las cosas. En el momento de la relación de los hechos, los dos viajeros se introducen imperceptiblemente, instalados cómodamente no ya en un coche tirado por caballos, sino en una auténtica máquina del tiempo, en las mismas coordenadas espaciales y temporales de la puesta en escena de hace treinta años. El telón se abre poco a poco, un auténtico *rideau* cubriendo una ventana, para develarnos sus secretos.

En suma, esta coincidencia mágica, sobrenatural, adquiere tintes diabólicos y siniestros en la medida en que representa una transgresión a las leyes físicas de la realidad convencional. Para ello, la ruptura se vuelve sistemática: lo pasado y lo presente se vuelven uno; todos los elementos se cargan de un elevado grado de significación: el correo, la calle, la diligencia y sus caballos, la noche... y sobre todo las sensaciones; todo coincide, todo lo que fue y ya no es, *es y está*, de repente, como suspendido en la eternidad:

... ma main s'est un peu blasée sur l'étreinte de la main des femmes; mais j'ai encore là, quand j'y pense, l'impression de celle-ci étreignant

¹¹ *Idem*, p. 22.

¹² *Idem*, p. 42.

¹³ *Idem*, p. 27.

la mienne avec un despotisme si insensément passionné. ¹⁴

He aquí algunos ejemplos de estos elementos: ¹⁵ "... la poste aux chevaux était dans cette rue en ce temps-là" (p. 27); "La rue, -où passaient chaque nuit deux diligences en sens inverse, -comme aujourd'hui (...)" (p. 43); "... j'écartait le rideau que vous voyez là..." (p. 54); "... je grimpais (...) sur l'impériale de la diligence qui faisait le même service que celle où nous sommes actuellement (...)" (p. 55); "... et je passai au galop sous la fenêtre (...) de la funèbre chambre où j'avais laissé Alberte morte, et qui était éclairée comme elle l'est ce soir". (pp. 55-56). Esta larga cadena de coincidencias en espiral alcanza su grado más alto, lo que podría denominarse como "el grado cero de lo siniestro", permitiéndonos transferir aquí el concepto de Barthes al dominio de lo sobrenatural en literatura, en el momento en que la sombra de Alberte se insinúa detrás de la ventana: "L'ombre svelte d'une taille de femme venait d'y passer en s'y dessinant!". (p. 57).

Como quiera que sea, el sistema de coincidencias espacio-temporales entra en relación con la función de la evocación, una suerte de alquimia que permite la recuperación del pasado, cuyo rasgo definitivamente diabólico consiste en una voluntad de conocimiento por medio de esta reconstitución. Además, este gusto por los acontecimientos pasados implicaría el ánimo de un desprendimiento del tiempo presente. Este concepto es, sin duda, la manifestación de una inconformidad con el estado de cosas de la realidad convencional, de sus alcances limitados, de su calidad prosaica, en fin, de su ausencia de poesía; pero es al mismo tiempo un bálsamo que permite llenar ese vacío, y es también alivio y consuelo para combatir la falta de sentido de la vida. Es sin duda este *enclaustramiento*, si se nos permite la expresión, lo que mueve al narrador a declarar que: "... on vit plus dans la vie qu'on n'a pas que dans la vie qu'on a".¹⁶

No se trata solamente de recordar algo, para contarlo después, de la manera más fidedigna posible -una de las aspiraciones más caras a los realistas y naturalistas de la época. Se trata más bien de rebasar los límites estrechos de lo auténtico de lo real, convencionalmente entendido, para ir en busca de otros signos quizá más significativos en el dominio de lo imaginario. Esta actitud no es excepcional durante la segunda mitad del siglo XIX, ya que es una de las constantes de los diferentes grupos de artistas que sospechan la existencia de *otras verdades* más allá de la realidad tangible.

Creemos que d'Aureville no se conforma tan sólo con el hecho de imitar ni la realidad, ni la naturaleza humana; desde este punto de vista, su tentativa consistiría más bien en comprender, a través de la realidad integrada en la literatura, lo que Diderot consideraba como "la verdad superior de la ficción", la recreación de la realidad a través de la literatura, esto es, la quintaesencia de la creación artística:

¹⁴ Idem, p. 33.

¹⁵ Todas las citas pertenecen a "Le Rideau cramoisi". El número de página se especifica entre paréntesis.

¹⁶ "Le Rideau cramoisi", p. 28.

"(...) [le roman] charge les fictions d'une vérité plus riche que l'histoire la plus authentique." ¹⁷ La transgresión de las leyes naturales que rigen el comportamiento convencional de la materia y del espíritu es sistemática en "Le Rideau"; el personaje femenino posee una personalidad por demás extraña que encaja en la idea de metamorfosis inesperadas, desconcertantes e inexplicables: es varias personas emocionalmente. El tiempo y el espacio no están exentos de las alteraciones provocadas por la disolución de los límites entre materia (realidad tangible) y espíritu (sueño intangible). El espacio y el tiempo del relato son profundamente alterados por no se sabe qué fuerzas sobrenaturales, hasta el grado de que de alguna manera la experiencia ya vivida es vuelta a vivir inexplicablemente. Las constantes de esta dimensión son las mismas que las de la locura, la droga o la niñez, en donde "las fronteras normales entre el yo y el mundo desaparecen; en su lugar, se encuentra una suerte de fusión cósmica" ¹⁸.

A manera de recapitulación, podemos asumir que a) los límites entre materia y espíritu se disuelven, engendrando un bloque de temas particular (temas del yo), a saber: una causalidad particular, el pandeterminismo; la multiplicidad de la personalidad; disolución de los límites del sujeto y el objeto; y la transformación del espacio y del tiempo. b) Estos temas de lo fantástico tienen cierta correspondencia con el mundo de la droga, del psicótico y del infante.

3. 2. Los temas del tú

De la misma forma que "Le Rideau" se inscribe en el primer grupo de los temas del yo, por el mundo cerrado, inaccesible y aparentemente egocentrista de Alberte, también se integra en el grupo de los temas del yo, pues independientemente de esta individualización exacerbada, Alberte es capaz de una extraña entrega muy parecida a la pasión. En efecto, mientras que el yo significa el relativo aislamiento del hombre en su relación con el mundo que construye, haciendo hincapié en esta confrontación, sin que sea necesario nombrar a un intermediario, según el esquema de Todorov, el tú, en cambio, remite precisamente a este intermediario. Es por ello que los temas del tú corresponden fundamentalmente a la experiencia de la sexualidad y de lo que podríamos llamar la otredad, así como todas sus implicaciones, siguiendo las pautas marcadas por la teoría de Todorov al respecto. Sin embargo, estas premisas resultan imprecisas, en la medida en que la pasión no sólo implica la otredad, sino sobre todo la relación del hombre con su deseo y, por consiguiente, con su inconsciente. En "Le Rideau" lo fantástico llega a tal punto, debido a una transgresión formal: dos temas incompatibles conviven en el mismo texto y en el mismo personaje. Desde este punto de vista, la experiencia de la sexualidad, así como todas sus consecuencias, alcanza una intensidad excepcional en "Le Rideau cramoisi", hasta convertirse en el centro mismo del todo, en una experiencia única. La relación entre lo sexual y lo sobrenatural es esencialmente estrecha en la medida en que ambas se llevan a cabo en estados superlativos, y significan, en última instancia, una "experiencia de los límites". El erotismo de

¹⁷ Diderot, *La Religieuse*, p. 31.

¹⁸ Todorov. Op. Cit., p. 93.

Alberte no se manifiesta solamente como un atributo natural, sino también y sobre todo, como una voluntad –diabólica– que aspira a goces extremos que sobrepasan los límites de los placeres mundanos. Ciertamente, sería difícil meter a este personaje en el casillero de los estereotipos “impúdicos”, o en el de aquellos, más amables quizá, que son susceptibles de enamorarse:

Je savais, certes, à n'en pas douter, que ce que cette fille éprouvait n'était pas de l'amour. L'amour ne procède pas avec cette impudeur et cette impudence, et je savais parfaitement aussi que ce qu'elle me faisait éprouver n'en était pas non plus!¹⁹

Sería difícil también atenerse sólo a un esquema de análisis psicológico, pues para dilucidar las facetas diabólicas del personaje hace falta algo más que ese nivel, dado que sus reacciones no corresponden a un molde de comportamiento más o menos previsible que experimente sentimientos de vergüenza, de remordimiento, de cobardía o de arrepentimiento. Todo lo contrario, su comportamiento, indiferente a los demás, más bien tiende a actitudes por demás extrañas, pues su conducta desmiente toda interpretación superficial. Lo siniestro de Alberte, su diabolismo, encuentra su más alta expresión a través de su naturaleza erótica intrínseca. La posesión del Diablo está ligada a la tradición común que atribuye a la mujer un papel de intermediaria entre el Diablo y el género humano. De hecho, Brassard, poseído por los encantos “de cette diablesse de femme”, es uno más de los que integran el numeroso grupo de víctimas, a través de toda la historia de la literatura. Por otra parte, el carácter diabólico que el mismo vizconde atribuye a la joven, quien “n'avait rien de ces peurs vulgaires et osées”, no se aviene a moldes superficiales de interpretación, a diferencia de su interlocutor, quien prefiere inclinarse por una visión moralizadora, mojigata y hasta misógina, sino más bien, víctima de esas circunstancias, su visión de los hechos hace justicia a una naturaleza femenina precisamente “diabólica” por su carácter excepcional. De hecho, el acto de seducción al que es sometido Brassard se aleja de cualquier moral establecida. Sin duda, toda la tradición occidental ha atribuido al sexo femenino esa complicidad erótica con el Diablo, por su capacidad de cambiar el curso de la historia.

El personaje de Alberte se plantea como un caso de esta tradición, que ha concebido a la mujer como la tentación del mal, una suerte de emisario del Diablo. Integrada en la línea clásica de la mujer fatal, esta “fille si diaboliquement provocante” sabrá jugar magistralmente su papel, como representante de los intereses del temible Tentador, al sucumbir sin remedio a los placeres más extremos. Pero es a partir de esta “caída” que Alberte deviene un paradigma de la libertad humana, de la desobediencia al orden aparentemente natural de las cosas. Alberte, “cette fille qui a comme une rage de dents dans le cœur”, no escatima esfuerzos en llegar a las últimas consecuencias de sus escapadas nocturnas: el fuego de la pasión la debe consumir hasta el éxtasis final, ahí, en esa dimensión en donde Eros y Thanatos se devoran mutuamente:

¹⁹ “Le Rideau cramoisi”, pp. 35-36.

... d'une chair qui me faisait bouillonner le sang de désir il n'y avait qu'une heure, et maintenant me transissait!²⁰

En efecto, si el campo semántico del término *marbre* acapara también las significaciones de los términos "tombeau", "crypte", "mort", es evidente que de la fusión de este campo semántico con aquél del término *fuego*, resulta un excedente de significación que sobrepasa con mucho los esquemas convencionales de la experiencia amorosa. Y de ahí precisamente el diabolismo del personaje. De hecho, el desenlace final de esta experiencia amorosa extrema no puede sino capitular en la muerte, en los brazos del otro, en los momentos mismos de sus "spasmes voluptueux".

²⁰ *Idem*, p. 53.

Capítulo 4. Alberte y el Diablo

Es frecuente, por otra parte, que el deseo sexual -exacerbado, por supuesto-, se encarne en algunas de las figuras de lo sobrenatural, y particularmente en la del diablo. En realidad el concepto del diablo en "Le Rideau" no parece ser otra cosa que la libido. Pero además, siempre dentro de este esquema de lo fantástico tradicional, la figura femenina asimila a su vez la premisa diablo/libido, como objeto de tentación por excelencia, en la medida en que el entretenimiento preferido del diablo es el de tentar a los hombres, iniciándolo en la experiencia irreversible de los límites. En todo caso, el diablo no es otro sino la mujer, en tanto que objeto de ese deseo.

Mientras que los efectos de verosimilitud han sido posibles gracias a una descripción que compete a los aspectos de apariencia física del personaje principal, Alberte, los efectos de lo sobrenatural son cultivados en el ámbito de lo que podríamos llamar el lado oscuro del personaje, esto es, todo aquello que hace que el personaje femenino sea poco común, extraordinario y el fin, insólito. Lo siniestro en Alberte es desatado por ciertos procedimientos que atañen a lo fantástico, y que llamaremos aquí "mecanismos de lo insólito".

El joven Brassard se ve atrapado en un juego de provocación contradictorio y misterioso en la casa donde se aloja. Mientras que la actitud de Alberte hacia el huésped es manifiestamente desdeñosa y altanera, algo que podría suponerse lógico, tratándose de un espíritu más bien frívolo propio de una adolescente, otras reacciones que tienen lugar a un nivel "subterráneo" resultan sumamente inquietantes por su naturaleza opuesta a todo convencionalismo. Los mecanismos de lo insólito son activados por medio de un juego recurrente de contraste entre dos elementos antagónicos. Es el caso de los acontecimientos que tienen lugar debajo de la mesa, del primer contacto físico entre los dos amantes, durante una de las comidas con los padres de la joven.

El matiz de lo siniestro de esta provocación obedece a una relación de oposición entre la aparente indiferencia de Alberte y su súbito y sorpresivo ataque. Una situación es insólita en la medida en que es inesperada y que viola las reglas del sentido común y del comportamiento físico y natural de las cosas:

Je n'éus que l'incroyable sensation de cette main audacieuse, qui venait de chercher la mienne jusque ma serviette! Et ce fut inouï autant qu'inattendu!¹

Siguiendo nuestra noción de contraste, lo siniestro es posible gracias a la coexistencia de actitudes natural y aparentemente incompatibles. También, entre mayor sea la distancia que separa a ambos elementos, más insólito y siniestro será el personaje. El contraste extraordinario entre las manos de Alberte sintetiza estos mecanismos: por una lado, vemos una mano despótica que tiraniza sin piedad a su homónima, víctima temblorosa, en ese trance verdaderamente peligroso; por otro

¹ "Le Rideau cramoisi", p. 33.

lado, en ese momento en que "cette fille hardie qui s'exposait à se perdre, et dont un incroyable sang froid couvrait l'égarement",² vemos la otra mano, que se dedica a manipular la lámpara, con una parsimonia inusitada. Esta capacidad de desdoblamiento, o mejor aun, de desmembramiento, por demás siniestro, entra en la red de motivos que conforman el tema de la ambigüedad y asimilan los mecanismos antitéticos del frío y del fuego.

Aquí, el frío concentrado siempre en "l'air impassible", actúa por encima de la mesa, y el fuego, concentrado en el paroxismo del fuerte apretón de la otra mano "que je sentais pénétrer la mienne, comme un foyer d'où rayonnaient et s'étendaient le long de mes vaines d'immenses lames de feu".³ Inmediatamente después, el pie releva la mano agresora. En cuanto a ese pie, tan poderoso e implacable como su predecesora en los trabajos de seducción, posee la clave secreta de la misma combinación antagónica del fuego y el hielo:

(le pied) me donna la sensation d'un de ces bains insupportablement brûlants d'abord, mais auxquels on s'accoutume, et dans lesquels on finit par se trouver si bien, qu'on croirait volontiers qu'un jour les damnés pourraient se trouver fraîchement et suavement dans les brasiers de leur enfer, comme les poissons dans leur eau".⁴

Hay que subrayar que si bien lo siniestro aquí se manifiesta gracias a una serie de gestos y de actitudes más o menos perturbadoras, lo diabólico del personaje no se reduce a un gesto, sino que más bien se inscribe en una estructura mucho más vasta, esto es, fundamentalmente la transgresión, tema que se abordará más adelante. También, por otra parte, el aplomo de Alberte forma parte del mecanismo de lo insólito. En todo caso, se trata de una actitud que desconcierta por su carácter inesperado e incluso descabellado, por sus implicaciones de transgresión moral y social. Al igual que el juego de manos, el aplomo conlleva un desdoblamiento, dentro del contexto del rito de complicidad, envilecimiento y violación:

(...) cette folle qui ne perdait pas une seule fois, durant le dîner, son air de Princesse en cérémonie, et dont le visage resta aussi calme que si son pied n'avait pas dit et fait toutes les folies que peut dire et faire un pied, sur le mien! J'avoue que j'étais encore plus surpris de son aplomb que de sa folie".⁵

Es evidente que los alcances de estas agresiones sin escrúpulos van más allá de las consecuencias de un simple juego de bravatas y desafíos:

2 Idem, p. 34.

3 Idem, p. 34.

4 Ibidem.

5 Idem, p. 35.

Cette absence de tout embarras (...), ce manque absolu de pudeur, cette domination sur soi-même en faisant les choses les plus imprudentes, les plus dangereuses pour une jeune fille (...).⁶

Otro rasgo de Alberte que integra su carácter diabólico es la facilidad natural con la que vemos cambiar al personaje. Esta capacidad es asimilada por la red de temas de la ambigüedad, que es aquí un digno homenaje a ese ilustre alquimista que es el Diablo. Su adeptas oscila constantemente entre su indiferencia, tranquila e inocente y las reacciones más absurdas y grotescas, cuya ambigüedad sumirá a Brassard en la mayor confusión. ¿Es la misma mujer, esta joven con aires majestuosos de desprecio y desdén, que la otra con la que creía él entenderse? ¿Obedece su comportamiento caprichoso a motivos de "manège, coquetterie... ou simple stupidité", como el mismo Brassard se lo pregunta?:

Je n'ai jamais vu regards plus impatientants que ces longs regards tranquilles qui tombaient sur vous comme sur une chose. Je bouillais de curiosité, de contrariété, d'inquiétude, d'un tas de sentiments agités et déçus (...). C'était à se demander si vraiment c'était bien cette femme de la main et du pied sous la table, du billet pris et glissé la veille (...).⁷

Hay ciertamente un excedente de significaciones, algo subyacente e intangible, en ese "espèce d'air impassible" de Alberte, en esa actitud de indiferencia y superioridad de esta "Infante à l'épagueul", que le mueve a anular la existencia del otro: "Pour moi, vous n'existez même pas".⁸ El espectro anímico de la Alberte con la que el joven Brassard tiene que vérselas es trazado poco a poco con líneas firmes; es un lento y doloroso aprendizaje, una iniciación a su desapego y desprecio por los demás: "Mais cet air... qui la séparait, non seulement de ses parents, mais de tous les autres, dont elle semblait n'avoir ni les passions, ni les sentiments (...)".⁹

Todas las actitudes de Alberte que motivan los delirios y alimentan la obsesión del joven Brassard -la indiferencia inicial, la mano bajo la mesa, su sangre fría, su cinismo, su inexplicable silencio posterior, elementos todos analizados a continuación-, están impregnados de lo siniestro y de lo extraño, en la medida en que forman parte de un todo: lo específicamente diabólico del personaje. El estudio del itinerario emocional de esta "Infante" desdenosa, despreciativa e indiferente, que integra el diabolismo femenino aureviliano, puede ser sintetizado como sigue. Alberte experimenta un gran placer por la transgresión del código moral familiar; es el caso, por citar un ejemplo, del juego de manos subterráneo que tiene lugar debajo de la mesa durante la cena, delante de la inocente e impassible mirada de sus

⁶ Ibidem.

⁷ Idem, p. 38.

⁸ "Le Rideau cramoisi", p. 31.

⁹ Ibidem.

padres: "... mes honnêtes hôtes, qui ne se doutaient pas, dans leur placidité, du drame mystérieux et terrible qui se jouait alors sous la table".¹⁰

Por otra parte, Alberte también manifiesta una gran debilidad por el goce que significa la tiranía sobre el otro; es el caso esta vez, de nuevo debajo de la mesa, del recurso de los pies: "... ce pied qui avait piétiné le mien, avec une volonté si absolue".¹¹ Estas reacciones pueden ser resumidas en actitud generalizada de hostigación y provocación sexual:

Elle me tenait éveillé, cette Alberte d'enfer, qui me l'avait allumé dans les veines, puis qui s'était éloignée comme l'incendiaire qui ne retourne même pas la tête pour voir son feu flamber derrière lui!¹²

El deseo engañado desata el odio o el desprecio del otro. Se diría que para tener acceso al amor de Alberte, no le es suficiente al joven Brassard con experimentar un deseo más o menos intenso, con sentimientos amorosos como la ternura, el afecto, etc.; y no será sino en este estado emocional como la obsesión del militar rendirá sus frutos. Odio, deseo y desprecio, "haine de désir", componen la fórmula de realización amorosa. La actitud de Alberte que busca sentimientos que rebasan los límites de lo convencionalmente entendido como el "mal" es recurrente. Esta inclinación es recurrente en todos los personajes de *Les Diaboliques*. Es el caso de las recompensas del mal en "La Vengeance d'une femme":

Il était effrayé de ce sublime horrible, car l'intensité dans les sentiments, poussée à ce point, est sublime. Seulement, c'est le sublime de l'enfer.¹³

En este relato, el "plaisir des abîmes" es elevado a la misma categoría del placer amoroso: "Mais, faut-il le dire à la gloire ou à la honte de la nature humaine? Il y a dans ce qu'on appelle plaisir, avec trop de mépris peut-être, des abîmes tout aussi profonds que dans l'amour".¹⁴ Para Mesnilgrand, por su parte, como para la Rosalba, el mal ha sido un placer en "A un dîner d'athées". Por otra parte, en "Le Bonheur dans le crime", Hauteclair y el conde de Savigny permanecen "immuablement beaux malgré le temps, immuablement heureux malgré leur crime", mientras que en "Le Dessous de cartes", se habla del "bonheur de l'imposture" y de las "jouissances solitaires de l'hypocrisie.

Este abanico de debilidades manifiestas, en el caso de Alberte, se completa también en una pasión desmedida por las situaciones peligrosas creadas. Nutriéndose de esta fértil vena del peligro, "affronté chaque nuit", el diabolismo de la "grande

¹⁰ Idem, p. 34.

¹¹ Idem, p. 41.

¹² Idem, p. 42.

¹³ Op. Cit., p. 254.

¹⁴ Idem, p. 240.

Mademoiselle impassible" adquiere sus niveles de más madurez, pues ciertamente los riesgos que implica el desafío de cualquier orden establecido es uno de los platillos preferidos de la entidad del Diablo, tal como aquí la entendemos.

Al lado de los predicados "naturales" que se inscriben en el mismo campo semántico de un comportamiento por demás antisocial, podemos apreciar un rasgo desconcertante: el silencio de los personajes femeninos. Es el silencio de Alberte, de la Rosalba, de Hauteclair y de la condesa de Savigny, de Marmor de Karkoël et de la condesa de Tremblay, y en fin, de la duquesa de Arcos. "Dans la passion, dans le crime et dans la vengeance, ces personnages se taisent", ha observado con certeza Jean-Pierre Seguin.¹⁵ Es este silencio uno de los elementos que constituyen el verdadero diabolismo aureviliano, aquél que supera los límites estrechos del pecado, hablando en términos judeocristianos, para alcanzar las dimensiones de lo absoluto.

Alberte es diabólica también por un halo de silencio más que inquietante que la envuelve. Ya el "profond et complet silence", roto solamente por "le coup de balai monotone et lassé de quelqu'un", tanto como aquél que prepara la escena del primer encuentro, en el cuarto de Brassard, anticipan este importante rasgo de la mujer diabólica aureviliana. Hay que señalar que si Alberte se atreve a pronunciar algunas palabras durante las cenas precedentes al período de provocación o durante los encuentros nocturnos, estas escasas réplicas no solamente son formalmente suprimidas en el plano del discurso directo, sino que además, como un hábil recurso literario que desarrolla el carácter sobrenatural de Alberte, en el plano del discurso indirecto el narrador apenas alude a ellas. Este silencio obstinado, el silencio de la Esfinge, es otro eslabón fundamental de la estructura de lo siniestro del personaje:

Toujours elle restait, et jusque sur mon cœur, silencieuse, me parlant à peine avec la voix, car, d'ailleurs, vous vous doutez bien qu'elle était éloquente!¹⁶

El diabolismo de Alberte es progresivo, y cada uno de sus componentes participan en la lenta madurez de la crisis final. La línea de evolución del silencio obstinado de la joven es sin embargo casi imperceptible. Apenas "un monosyllabe arraché, d'obsession, à ces belles lèvres", u otro "... qui ne faisait pas grande lumière sur la nature de cette fille (...) difficile à confesser". Y ya al final el silencio se vuelve absoluto: "J'embrassai une dernière fois (...) la bouche muette, et qui l'avait été toujours, de cette belle Alberte trépanée (...).¹⁷

En todo caso, este silencio -verbal- no es de ninguna manera la impronta de un aislamiento de los personajes; muy por el contrario, esta ausencia de palabras es el signo de un acercamiento profundamente íntimo entre los dos, pues está dicho que

¹⁵ Jean-Pierre Seguin, Op. Cit., p. 30.

¹⁶ "Le Rideau cramoisi", p. 46.

¹⁷ Idem, p. 55.

el erotismo es un lenguaje que se vale de sus propios medios para expresarse: "... elle ne me répondait jamais que par de longues étreintes. Sa bouche demeurerait muette de tout... excepté de baisers!";¹⁸ y redundando sobre las mismas virtudes del personaje, un poco más adelante, el narrador precisa:

Ses étreintes avaient cette langueur et cette force qui étaient pour moi un langage, et un langage si expressif que, si je lui parlais toujours, moi, si je lui disais toutes mes démenes et toutes mes ivresses, je ne lui demandais plus de me répondre et de me parler, à ses étreintes, je l'entendais.¹⁹

Los aires de majestuosidad de esta "Princesse en cérémonie" silenciosa nos remiten inevitablemente a las imágenes del autómatas. Aunque para Freud²⁰ la muñeca Olimpia, en "El hombre de la arena" de Hoffmann, es más bien un motivo débil para despertar el sentimiento de lo ominoso, creemos que en el caso que nos ocupa, los atributos del autómatas juegan un papel importante en la constitución de lo siniestro de Alberte.

Vale la pena mencionar aquí que el autómatas encuentra sus ancestros en el muerto viviente y el cadáver reanimado por fuerzas poderosas y desconocidas, cuya tradición se remonta a la aparición de las viejas demonologías de Oriente, y cuya influencia en Occidente es decisiva para la evolución posterior de nuestro vampiro moderno, pasando por el fantasma de la novela gótica. Será suficiente con mencionar aquí el *Vétala ou les Contes du vampire*, uno de los antecedentes más remotos de esta figura.²¹ Por otra parte, el espectro de la novela gótica del siglo XVIII, que se levanta de su tumba para venir al mundo de los vivos a vengarse de alguna afrenta, lento y torpe en sus movimientos, está más cercano del autómatas que del cadáver humanizado ulterior. Como quiera que sea, es evidente que a lo largo de su trayectoria, el vampiro ha perdido sus atributos originales de la entidad vacía revestida de sus despojos que vuelve del otro mundo.

En lo que respecta al vampiro hembra, aparece en la literatura por primera vez en un texto atribuido a J.L. Tieck, *La novia del sepulcro*, para permanecer ahí para siempre, invariablemente bajo la forma de una figura delgada, bella, melancólica e irresistiblemente voluptuosa. La relación Eros-Thanatos es en este vampirismo natural y necesaria: "Los vampiros tienden a lograr sus fines mediante la seducción y la hipnosis, por lo que las hembras de la especie encajan en la tradición judeocristiana de la Eva tentadora"²².

Por supuesto que nuestra Alberte no se presenta ni bajo la forma de un vampiro, ni la de un autómatas; sin embargo, es evidente que comparte, de alguna manera, rasgos esenciales de esas dos entidades. Por una parte, su indiferencia, su

¹⁸ Idem, p. 47.

¹⁹ Idem, p. 51.

²⁰ Sigmund Freud, Op. Cit., p. 227 ss.

²¹ Traducción de Louis Renou, Ed. Gallimard, Paris, 1963, *Connaissance de l'Orient*, 17.

²² Charles G. Wagh, "Introducción", p. 10, *Vamps*, Valdemar, Antologías.

impasibilidad, su silencio, su comportamiento y sus reacciones de desapego y, en fin, su particular languidez, la hermanan sin lugar a dudas con el autómatas; por otra parte, la frialdad del cálculo y del aplomo, en combinación con la agresividad de una pasión subterránea que no se sacia sino con un supremo éxtasis de pasión y muerte, la colocan en uno de los mejores casos de vampirismo, tanto más cuanto que el comportamiento de Alberte no es esquemático.

Baste decir que la distancia que separa a la Alberte viva de la Alberta muerta son casi inexistentes: son casi una. Al menos así lo demuestran sus atributos, como son la palidez y la rigidez de su expresión: "... mais ses traits de Princesse n'avaient pas bougé. Ils avaient toujours l'immobilité et la fermeté d'une médaille"; o la inmovilidad de su mirada: "Mais ses yeux noirs, à la noirceur profonde, et dont les longues paupières touchaient presque alors mes paupières, ne se fermèrent point, -ne palpitèrent pas (...)."²³

Ahora bien, ¿hasta qué punto la naturaleza diabólica del personaje no compete más profundamente a la noción de animalidad en literatura? El conjunto de las mujeres diabólicas aurevilianas en *Les Diaboliques* se apega claramente a la tradición de la fiera y de los grandes felinos. Evidentemente, a diferencia de la mujer-pantera que aparece en "Le bonheur dans le crime"²⁴, Alberte sólo posee algunos rasgos pertenecientes a la figura felina. Como mujer fatal, su naturaleza tiene reminiscencias del felino en lo que respecta a la sensualidad salvaje, seductora, irresistible y, en fin, diabólica.

Otro rasgo que caracteriza la naturaleza diabólica de nuestro personaje es aquél de la ambigüedad, resumido en la imagen ambivalente del hielo y del fuego:

Elle me produisit l'effet d'un épais et dur couvercle de marbre qui brûlait, chauffé par en dessous... Je croyais qu'il arriverait un moment où le marbre se fendrait enfin sous la chaleur brûlante, mais le marbre ne perdit jamais sa rigide densité.²⁵

Gautier, en *La morte amoureuse*, valiéndose del mismo motivo de la mano, condensa la doble significación de la quemadura de la pasión por frío y por fuego:

Comme j'allais franchir le seuil, une main s'empara brusquement de la mienne; une main de femme! Je n'en avais jamais touché. Elle était froide comme la peau d'un serpent, et l'empreinte m'en resta brûlante comme la marque d'un fer rouge.²⁶

Pero eso no es todo. A través de ciertos mecanismos que constituyen una red de ambigüedad, "Le Rideau cramoisi" permanece en el nivel de una suerte de fantástico

²³ "Le Rideau cramoisi", p. 45.

²⁴ Op. Cit., pp. 86 ss.

²⁵ Idem, p. 47.

²⁶ Théophile Gautier, Op. Cit., p. 84.

puro, en la medida en que el misterio de la muerte nunca es develado. Por cierto, el enrolamiento inmediato del joven militar, "l'ordre d'un changement de corps", después de la huida, le impide esperar noticias del coronel y de su amigo Louis de Meung, los únicos testigos directos de la tragedia; y si quedara acaso la posibilidad de saber la verdad por medio de una entrevista posterior con ellos, son muertos en campaña poco tiempo después de los hechos. Por otra parte, toda iniciativa de volver a este pueblo para informarse sobre el destino de Alberte y de su familia es inmediatamente impedida por el miedo. Por ello, "... il n'y a pas d'après! C'est cela qui a bien longtemps tourmenté ma curiosité exaspérée; ²⁷ lo que permite que la muerte misma de Alberte quede sepultada en el más profundo misterio. El aspecto glacial de Alberte, "cette fille de Tantale, orgueilleuse et fière", encarna la figura de la mujer fatal sin escrúpulos, indiferente y superior, calculadora y precisa en sus juegos de engaños y desengaños. Ya el "vieux buste de Niobé", cuya presencia en una casa de "bourgeois vulgaires" resulta incomprensible, sintetiza la ruptura brutal de la joven, no solamente con el mundo familiar, sino también con todo ese pequeño universo de provincia.

La frialdad del mármol de Niobé impregna todas las reacciones de la "incompréhensible Alberte": "Un mois tout entier se passa, et malgré mes résolutions de me montrer aussi oublieux qu'Alberte et aussi indifférent qu'elle, d'opposer marbre à marbre et froideur à froideur (...). ²⁸ La ambivalencia del fuego y del hielo se repite constantemente. El joven Brassard, consumido por la pasión, debe enfrentar la frialdad incomprensible de Alberte:

J'étais si violemment exaspéré, que je finissais par ne plus craindre de la compromettre en la regardant, en lui appuyant sur ses grands yeux impénétrables, et qui restaient glacés, la pesanteur menaçante et enflammée des miens! ²⁹

Y la significación de este frío glacial nos remite al diabolismo particular de la razón, ampliamente comentado por Jorge Cuesta en "El diablo y la poesía". Se diría que el juego de Alberte, "cette tête d'acier", consiste en el ejercicio constante de la razón, dentro de una lógica irreductible, paradójicamente con fines subjetivos. Bajo esta óptica, las ecuaciones fuego-pasión, y frío-razón responderían no a un diabolismo común a la tradición vulgar, sino más bien a aquél que versa sobre una iniciación, en el más amplio sentido de la expresión: el goce extremo de los sentidos.

La ecuación diablo/mujer/deseo, de naturaleza "maligna", es permanentemente combatida por las fuerzas representantes si no de Dios, de su intermediario en la tierra: la religión.³⁰ Así, la experiencia de lo sensual es la transgresión de lo religioso y de lo moral.

²⁷ *Idibem.*

²⁸ "Le Rideau cramoisi", p. 41.

²⁹ *Idem*, p. 39.

³⁰ Cf. E. T. A. Hoffmann, *Los elixires del Diablo*; M. G. Lewis, *El monje*.

Otro elemento incompatible con lo sensual es la figura de la madre, que se contraponen a la mujer, como objeto de deseo. Esta oposición, por demás curiosa, tanto más cuanto que es compleja, se deja ver en *La morte amoureuse*, de Gautier: "Los recuerdos de mi vida de sacerdote son muy lejanos, como los hechos que había protagonizado en el seno de mi madre". Esta cita es reveladora de la equivalencia existente entre la vida prenatal y la vida clerical, que se oponen a la tentación del deseo. En *Le Diable amoureux* esta oposición es fundamental, en la medida en que la imagen de la madre instigará implacablemente a Biondetta, para purificar la relación con la mujer.³¹ En cuanto a "Le Rideau", este antagonismo, hábilmente integrado a través de algunas sugerentes alusiones aquí y allá, logra reforzar inusitadamente el carácter "maligno" de los actos d'Alberte. Los remordimientos del joven se verán acrecentados por la imagen de la madre acusadora. Otra faceta del deseo -diabólico- que Alberte es capaz de despertar es una crueldad sutil y contenida (para con los padres y el amante), cuya naturaleza transgresora le confiere una calidad de fuerza sobrenatural.

En "Le Rideau", las formas sobrenaturales colaboran para reivindicar el amor y para salvarlo en la medida en que , como valor supremo, es equiparable a otro acto supremo: la muerte. En el texto, estos dos temas tienen una relación de equivalencia, pues el objeto de deseo, el joven cuerpo de la joven, se transforma en un cadáver en el momento cumbre del rito amoroso. Por los alcances profundamente significativos en la historia del vizconde de Brassard, el motivo de la muerte es analizado en la última parte de nuestro estudio, en donde se aborda la experiencia de lo numinoso, esto es, la experiencia límite de lo absoluto.

³¹ Cazotte, *Le Diable amoureux*, GF-Flammarion, Paris, 1979.

Guarta parte: lo numinoso

Capítulo 1. De lo numinoso ¹

Según nuestro punto de vista particular, un contenido latente del texto que se inscribe en el terreno de la experiencia numinosa sobrepasa el análisis formal del texto fantástico propuesto por Todorov. En esta parte de nuestro trabajo abordaremos el nivel superior de las experiencias pasionales de origen diabólico vividas por la heroína del relato, cuyo último sentido se encuentra en la búsqueda de lo inhumano, lo grotesco, lo salvaje, la animalidad, lo inaceptable, lo indefinido, lo inexplicable, en fin, lo inefable. Este contenido mágico de *Les Diaboliques* se manifiesta a través de lo numinoso, como una experiencia superior de conocimiento.

1. 1. La aparición histórica de lo numinoso

Al comenzar la evolución histórica religiosa existían ya ciertas cosas extrañas que la preceden como vestíbulo y que después influyen poderosamente en ella. En todas estas cosas, por distintas que sean entre sí, se esconde un elemento común que se puede captar fácilmente: lo numinoso. No han surgido primariamente de lo numinoso, sino que todas tienen un grado previo en el cual no eran más que meras imágenes naturales engendradas por la fantasía primitiva de los ingenuos tiempos prehistóricos. Pero poco después sufrieron una transformación de índole especial, por virtud de la cual se convirtieron en vestíbulo de la historia de la religión, se tornaron en figuras claras y recibieron el inmenso poder sobre las almas que la historia muestra donde quiera.

Esas cosas son tales como los conceptos de puro e impuro, creencia y culto a los muertos, animismo, hechizos, consejas y mitos, adoración de objetos naturales, horribles o maravillosos, dañinos o útiles, la idea singular del poder (Orenda, el poder mágico en la mitología de los indios americanos), fetichismo y totemismo, culto de plantas y animales, demonismo y polidemonismo.

En cuanto al animismo, éste se transforma en un verdadero sentimiento religioso en cuanto se aplica la categoría de lo numinoso, y esto acontece cuando por primera vez se intenta influir sobre los abetos por medios numinosos, es decir, mediante magia, y cuando a la vez se considera esta su acción como de carácter numinoso, es decir, mágico. La conseja tiene como condición previa el instinto natural de la fantasía, del relato, de la conversación y sus producciones. Pero la conseja misma existe sólo merced al elemento maravilloso, a los milagros y a los procedimientos milagrosos, a un carácter numinoso impreso en ella. Lo mismo ocurre, sólo que en un nivel más elevado, en el mito.

Todos estos elementos citados no son más que el vestíbulo del sentimiento religioso, un primer sobresalto de lo numinoso, que entra aquí en composición, conforme a la correspondencia de sentimientos que en cada uno de los casos pudiera ser aplicada fácilmente. Pero una manifestación inicial sustantiva es la génesis del *daimon*. En su forma más legítima (viejas divinidades árabes), no son una creación demoníaca producida por la fantasía y por la psique general, sino

¹ Cf. Rudolph Otto, *Lo santo*, 1925.

intuiciones de ciertos individuos dotados de naturaleza profética.

En lo que se refiere a los conceptos de puro e impuro, entre el sentimiento de asco y el de pavor numinoso hay una correspondencia muy fuerte. Y así podemos entender de qué manera lo impuro, en el sentido natural, puede prosperar y desarrollarse en el terreno de lo numinoso, siguiendo las leyes de la asociación y avivamiento mutuo de los sentimientos correspondientes. Todavía hoy se puede experimentar algo de eso en el asco que se tiene a la sangre. A la vista de la sangre que corre, reaccionamos de manera que es difícil decir qué es lo más fuerte, si el asco o el horror.

Los diversos elementos componentes de lo numinoso van emergiendo y presentándose gradual y sucesivamente. Su contenido pleno no se desarrolla más que por grados y por estímulos que van insertándose a larga distancia unos detrás de otros. Pero allí donde no se ha desarrollado todavía el conjunto entero, sus elementos parciales o iniciales, surgidos aisladamente, tienen un carácter extraño, incomprensible y a menudo hasta grotesco. Esto puede decirse sobre todo de aquel componente religioso que según parece ha sido siempre el primero en despertar: el pavor demoníaco.

El carácter "primitivo" del sentimiento religioso radica además en la forma eruptiva y ocasional con que la primera conmoción se produce siempre. Es por ello que ésta es oscura y da motivo a muchas confusiones y mixturas con los sentimientos "naturales".

La valoración numinosa se aplica primeramente y de modo natural a seres, objetos y sucesos del mundo exterior. En esta circunstancia arraiga lo que se ha llamado culto a la naturaleza y divinización de los objetos naturales. Pero después, poco a poco, bajo la presión del sentimiento numinoso mismo, esas asociaciones se espiritualizan, se desmaterializan o se deshacen definitivamente y por completo. Entonces el oscuro contenido sentimental que se refiere a un ente supracósmico sale a la luz viviendo por sí mismo, completamente independiente y puro.

1. 2. Naturaleza de lo numinoso

Lo "santo" es una categoría explicativa y valorativa que como tal se presenta y nace exclusivamente en el ámbito religioso. Entre otros diversos componentes, contiene un elemento específico y singular que se sustrae a la razón, y que es *árreton*, lo inefable, es decir, algo completamente inaccesible a través de la comprensión por conceptos (algo semejante al ámbito de lo bello, en el plano de la estética). En este estudio se elimina el sentido translaticio de "santo", esto es, un predicado absoluto moral que significaría "la bondad perfecta", "la bondad suma". Más bien se busca su sentido primigenio.

Para ello, se trata de precisar un excedente de significación de la palabra. Originalmente "santo" designaba este excedente de significación, sin contemplar en absoluto ni exclusivamente el sentido moral. De ahí que se adopte el neologismo "numinoso" para designar "lo santo menos su elemento moral y menos cualquier otro componente racional".²

² Rudolph Otto, Op. Cit. p. 15.

Lo numinoso vive en todas las religiones como su fondo y médula, pero es en las religiones semíticas, y sobre todo en la bíblica en donde se manifiesta más intensamente. Lo numinoso es un reflejo sentimental, primigenio y característico, indiferente a la ética; es una categoría peculiar, explicativa y valorativa; es una disposición o temple -numinoso- del ánimo que sobreviene en determinados estados. Lo numinoso puede ser aprehendido si se señalan los análogos y los contrarios más característicos de lo numinoso en otras esferas del sentimiento más conocidas y familiares; la incógnita "no es eso mismo, pero es afín a eso y opuesto a aquello" no puede enseñarse en el sentido estricto de la palabra, sino que sólo podrá suscitarse, sugerirse, despertarse, como en definitiva ocurre con cuanto procede del espíritu.

Dentro de esta búsqueda de los componentes irracionales que entran en la idea de lo divino, conviene definir con más precisión los conceptos de racional e irracional como aquí se entienden. "Racional" es, en la idea de lo divino, aquella parte de él que entra en la clara comprensión de nuestra facultad conceptual, en la esfera de conceptos definibles. Bajo esa misma esfera de desnuda claridad yace una esfera de oscura profundidad en la que no hallan paso nuestros conceptos, y que es lo que se denomina aquí irracional.

El poder fascinante de lo numinoso no puede ser dilucidado, racionalizado o agotado a través de la inteligencia y la capacidad de comprensión, sino que permanece en la irremisible oscuridad de la experiencia inconcebible, puramente sentimental. En este sentido, esta experiencia es irracional. Lo mismo puede decirse de todos los demás elementos de lo numinoso. Y sólo mediante la notación escrita de los ideogramas interpretativos (conceptos simbólicos), puede aspirarse a una teoría fija y bien establecida de lo numinoso, con pretensión objetiva.

1. 3. Aspectos de lo numinoso

En el examen y análisis de los momentos y estados espirituales de grave y devota emoción, no se debe atender a su parte común con estados parejos de elevación moral, suscitados por la contemplación de un acto bueno, sino precisamente a lo que en su contenido sentimental hay de privativo y peculiar. De esta manera, "sentimiento de dependencia" sólo es una aproximación por analogía al verdadero sentimiento de la emoción religiosa. Este sentimiento de dependencia que se reconoce y da cuenta de sí mismo, es denominado "sentimiento de criatura". Se trataría del "sentimiento de la criatura que se hunde y anega en su propia nada, y desaparece frente a aquél que está sobre todas las criaturas".³ Esta afirmación no proporciona un conocimiento conceptual de este sentimiento, ya que éste es indefinible; dicho sentimiento no consiste solamente en el componente de abnegación y de propia nulidad frente a cualquier potencia, sino exclusivamente frente a esa potencia determinada; lo indecible es precisamente esa potencia determinada; sólo se puede tener una idea de ésta por el tono y con tenido peculiar del sentimiento de reacción que se ha de experimentar interiormente.

Lo numinoso considerado como *tremendum* (un eco) es aquello que aprehende y

³ Idem p. 19.

conmueve el ánimo con tal o cual tonalidad -sentimental-. Se trataría de evocar tal tonalidad por medio de analogías y contraposiciones de otros sentimientos afines, y de expresiones simbólicas. La expresión más próxima para compendiar la experiencia de la emoción religiosa es *mysterium tremendum*, que puede ser sentido de varias maneras. Además, tiene manifestaciones y grados elementales, toscos y bárbaros, y evoluciona hacia estadios más refinados, más puros y trasfigurados.

Entre las cualidades positivas se encuentra el aspecto de lo "tremendo". Se trata de un temor de una naturaleza muy peculiar; este temor especial es algo más que temor. Es un terror de íntimo espanto que nada de lo creado, ni lo más amenazador ni lo más prepotente, puede inspirar. Palpita en él algo del terror a los fantasmas. La lengua alemana es prolífica en términos que designan los estadios previos e inferiores, más toscos y bajos, de la forma elevada de la experiencia de lo numinoso.

El pavor religioso es, en su primer grado, el pavor demoníaco, el terror pánico, el terror fantasmal; también tiene su primera palpitación en el sentimiento de lo siniestro y de lo inquietante. De este sentimiento y de sus primeras explosiones en el ánimo del hombre primitivo ha salido toda la evolución histórica de la religión. En él tienen origen lo mismo los demonios que los dioses. Es el factor primero y el impulso fundamental específico que no deriva de otros.

El elemento de "las manifestaciones primeras y más toscas del pavor numinoso" constituye la verdadera nota distintiva de la llamada "religión de los primitivos", en donde se presenta en forma de terror demoníaco, producto de una primera emoción ingenua. Más tarde, este sentimiento, y los fantasmas que ha engendrado son superados y desalojados por las formas y grados más altos a que llega la evolución del sentimiento del numen. Sin embargo, aun los casos en que este sentimiento ha llegado a sus expresiones superiores y depuradas, sus excitaciones primarias pueden volver a brotar ingenuamente en el espíritu y ser sentidas de nuevo.⁴ Este miedo peculiar produce un efecto corporal de reacción: el escalofrío de miedo, que es algo sobrenatural. Ninguna de las especies del miedo natural puede convertirse, por simple incremento, en pavor numinoso, en sentimiento de lo siniestro.

El sentimiento numinoso se distancia mucho en sus grados superiores del simple pavor demoníaco. Pero no por ello niega su origen común. Mientras que lo siniestro es aquello que despierta, dentro del ámbito de lo sobrenatural, sentimientos naturales de terror, angustia, repulsión, etcétera, lo numinoso es una experiencia que, luego de empezar en una primera etapa de lo siniestro, trasciende hacia estadios anímicos mucho más complejos. Aunque la creencia en demonios se haya elevado a la forma de creencia en dioses, siempre conservarán estos, en cuanto númenes, algo de su primer carácter fantasmal, a saber, ese carácter propio de lo que desasosiega y amedrenta, que se completa y perfecciona en su sublimidad o se esquematiza en ella. Este componente sentimental tampoco desaparece en el estadio más alto, la pura creencia en Dios, ni tendría por qué desaparecer; solamente se apacigua y ennoblece. Respecto al aspecto de la energía, Goethe percibe y acentúa de un modo muy particular este carácter energético del numen en sus extrañas

⁴ Se trataría aquí del miedo en los cuentos de duendes y espectros.

descripciones de lo que él llama "demoníaco".

Todavía *mirum* no equivale a "admirar", sino tan sólo a asombrarse o sorprenderse, lo cual debe ser entendido aquí en su sentido original, es decir, un estado de ánimo que se manifiesta exclusivamente en la esfera de lo numinoso. Para designar la reacción específica que provoca el "misterio" o *mirum*, se recurre a una denominación que se aplica igualmente a un estado natural, y por lo tanto, ha de tomarse a manera de símil o analogía: *stupor*. El *stupor* es claramente distinto de "tremor". Significa el asombro intenso, el pasmo, el quedarse con la boca abierta. "Misterio", en su acepción general, significa solamente lo extraño, lo que no se comprende y no se explica. Por lo tanto, también es un concepto tomado de la esfera de los sentimientos naturales del hombre.

El carácter propio que ofrece este aspecto del numen en el grado inferior es su peculiaridad sentimental. Se trata del estupor ante lo absolutamente heterogéneo (espíritus o demonios), ya sea que se prescindiera de nombrarlo, o que se engendren seres imaginarios para su explicación y captación, o que se aprovechen para ello seres fabulosos o fantásticos.

Este sentimiento de lo absolutamente heterogéneo puede adherirse a ciertos objetos que lo provocarían; son objetos ya de por sí enigmáticos, desde el punto de vista natural: cosas sorprendentes, impresiones, fenómenos, procesos o cosas chocantes de la naturaleza. Pero en estos casos se trata de un sentimiento numinoso que se une a otro de índole natural, pero no de una exaltación de éste último: no hay tránsito gradual del estupor natural al estupor demoníaco.

El objeto realmente misterioso es inaprensible e incomprensible, no sólo porque mi conocimiento tiene respecto a él límites infranqueables, sino además porque tropieza con algo absolutamente heterogéneo, que por su género y su esencia es inconmensurable con mi esencia, y que por esta razón me hace retroceder espantado".⁵

Todo lo dicho puede aplicarse a la "caricatura" del sentimiento de lo numinoso, esto es, al miedo a espectros y fantasmas. El encanto singular del espectro consiste en que es un "mirum", y como tal opera por sí mismo sobre la imaginación y despierta en ella el interés de un incentivo poco común y una intensa curiosidad. No se trata de nada de lo que ha sido definido con predicados positivos y conceptuales, sino de un prodigio, un "absurdo", una cosa como en realidad no hay otra, por ser "absolutamente heterogéneo" con el hombre, por no pertenecer al círculo de nuestra realidad, sino a otro distinto que provoca en nuestro ánimo un interés irrefrenable. Estos mismos elementos, aunque mucho más intensos, se encuentran también en el pavor demoníaco. Elevado por encima de lo demoníaco, este sentimiento supera las esferas de lo sobrenatural, y alcanza la condición de lo supracósmico, la nada, en el terreno de la mística, el "vacío" de los budistas. "Nada" y "vacío" son ideogramas numinosos para significar lo "absolutamente heterogéneo". Las palabras "sobrenatural" y "supracósmico" son aptas para designar una realidad y una manera

⁵ Rudolph Otto, Op. Cit., p. 42.

de ser "absolutamente heterogénea", cuya peculiaridad nos hace sentir algo que no podemos

El contenido cualitativo de lo numinoso, que se presenta bajo la forma de misterio, está constituido, por una parte, por el elemento "tremendum", que detiene y distancia con su "majestad". Por otra parte, es algo que atrae, capta, embarga y fascina. Ambos elementos, tanto el que atrae como el que causa rechazo, forman entre sí una extraña armonía de contraste.

Este contraste armonioso, un doble carácter de lo numinoso, se descubre a lo largo de toda la evolución religiosa, por lo menos a partir del grado de pavor demoníaco. En la medida en que el objeto divino-demoníaco es horroroso y espantable al ánimo, se presenta seductor y atractivo. Al mismo tiempo que la criatura tiembla ante él en humildísimo desmayo, siente el impulso de reunirse con él y apropiárselo. El misterio no sólo resulta maravilloso, sino además admirable, de manera que al efecto del numen que conturba y trastorna los sentidos, se añade el efecto dionisiaco que capta los sentidos, arrebatada, hechiza y exalta hasta el vértigo y la embriaguez.

Otra palabra que puede aproximarnos al sentido del *mysterium fascinans* es "lo enorme", en el sentido de que "enorme" es primero y propiamente aquello que no sentimos "normal", es decir, algo inquietante, numinoso. La palabra "enorme" puede ser útil para designar con bastante exactitud lo numinoso en todos sus aspectos: *mysterium, tremendum, majestas, augustum y energicum, y fascinans*.

La misma palabra sirve, en la siguiente cita de Fausto, para significar lo numinoso en todos sus aspectos:

El estremecimiento es la parte mejor de la humanidad. Por mucho que el mundo se haga familiar a sus sentidos, siempre sentirá lo enorme profundamente conmovido. ⁶

La armonía de contraste que significa lo numinoso, algo a un tiempo infinitamente horrible e infinitamente admirable, puede ser sugerido mediante una analogía que proviene de la estética. Se trata de la categoría y sentimiento de lo sublime, sin perder de vista que lo religioso no es un sentimiento estético.

⁶ Rudolph Otto, Op. Cit., p. 66.

Capítulo 2. Los medios de expresión de lo numinoso

Lo numinoso no se puede transmitir racionalmente, mediante conceptos; algo semejante ocurre con aquella parte irracional que constituye la base y el fondo de la religión. Lo numinoso sólo puede ser suscitado, sugerido, despertado. Y aun en este caso no precisamente por la palabra, sino más bien de la manera como se transmiten y comunican otros sentimientos y estados de ánimo: por simpatía y proyección sentimental en los procesos que ocurren en el alma de otro. La palabra es, pues, insuficiente para transmitir lo numinoso, y ésta se ve substituida en este proceso por el gesto, los ademanes, el tono de voz, el semblante, la actitud, etcétera. El mejor medio de transmisión está constituido por las mismas situaciones "santas" o su reproducción fiel, merced a vivas descripciones intuitivas. La explicación oral puede estar empapada de lo numinoso. La religión necesita de la *viva vox*, de la continua comunicación viva y de la relación personal, para transmitir lo numinoso. Aun así, será necesario, para ello, un receptor favorablemente predispuesto. Por lo demás, los medios de representación y estimulación del sentimiento de lo numinoso son indirectos, esto es, que todos ellos son medios que sirven para la expresión de sentimientos "naturales" parecidos o afines, al sentimiento de lo numinoso.

Uno de estos sentimientos "parecidos" más primitivos, que posteriormente ha sido considerado por la religión como "indigno", es el sentimiento de lo terrible, lo espantable, lo pavoroso en sentido natural, y a veces hasta lo repugnante. Como el sentimiento correspondiente guarda una fuerte analogía con el de lo *tremendum*, sus medios directos de expresión se convierten en medios para expresar indirectamente ese pavor demoníaco que no admite otra manera de representación. La fusión de espantosa terribilidad y suma santidad es muy común en la representación de figuras sagradas de muchas religiones. Y justamente después, en los momentos más elevados, se presenta lo grandioso y lo sublime, como medio de expresión que sustituye lo horrible. A medida que va siendo superado lo horrible, se hace más fuerte y estable la relación de lo santo con lo sublime y su esquematización por éste último, hasta el punto en que esta esquematización se conserva como legítima aun en las formas más elevadas del sentimiento religioso.

Dentro del ámbito del segundo sentimiento, lo misterioso, se localiza un elemento que se repite en todas las religiones: el milagro. Nada puede encontrarse en la esfera natural de los sentimientos que, como lo incomprendible, insólito y enigmático, donde quiera y como quiera que se presente, tenga una correspondencia tan inmediata, si bien puramente natural, con el sentimiento religioso de lo inefable, inexpresable, heteróclito y misterioso.

Sobre todo cuando además de ser incomprendible es horroroso y potente, porque entonces encierra una doble analogía con lo numinoso, a saber, su aspecto misterioso por una parte, y por otra, con el "tremendum". Lo que el hombre no comprende y lo que le horroriza en el esfera de su acción, lo que en los sucesos naturales, acontecimientos, hombres, animales o plantas, ha sido causa de extrañeza, sorpresa o pasmo, sobre todo si va unido a una fuerza pujante o al horror, ha despertado siempre y atraído hacia sí el pavor demoníaco y se ha convertido en *portentum*, *prodigium*, *miraculum*. Así y sólo así nace el milagro.

Lo misterioso es también acicate siempre dispuesto para la inagotable invención de cuentos, mitos, consejos y leyendas. Como en el caso de lo terrible, la evolución posterior va eliminando y separando lo misterioso de algo que sólo se le parece exteriormente. Esto ocurre en los estadios más depurados de la religión, cuando el milagro empieza a perder su brillo, y las entidades divinas se rehusan a convertirse en taumaturgos, esto es, cuando el supranaturalismo se separa definitivamente de la religión, como algo que se asemeja a lo numinoso, pero que no es su legítimo esquema. Lo misterioso también provoca atracciones hacia cosas y sentimientos que tienen alguna correspondencia con lo numinoso, tan sólo porque aquellos no se comprenden (el lenguaje culto, el lenguaje arcaico de la Biblia, etcétera).

Uno de los medios de los que dispone el arte para representar lo numinoso es lo sublime. Lo sublime se da sobre todo en la arquitectura. Los constructores antiguos eran sin duda conscientes del sentimiento de lo sublime, y por ende, de lo numinoso, que sus obras suscitaban. Lo mismo se puede decir sobre ciertos cánticos, fórmulas ademanadas, sonidos, elementos de arte decorativo, símbolos, emblemas, por el efecto 'mágico' particular que provocan. Esta impresión es más intensa y pura en la medida en que no se contamina de propósitos racionalistas. El arte encuentra aquí la manera de suscitar sin auxilio de la reflexión una impresión de carácter muy particular, precisamente una impresión de lo mágico. Pero lo mágico no es más que una impresión encubierta y velada de lo numinoso, al mismo tiempo que una forma primaria y todavía tosca del sentimiento numinoso, que el gran arte presenta después, ya ennoblecido y trasfigurado. Entonces se nos presenta más bien lo numinoso en sí, que mueve al pasmo en poderosos ritmos y vibraciones con su fuerza irracional.

Para los occidentales, el arte que mejor expresa lo numinoso es el gótico, precisamente a causa de su sublimidad. Es por ello que la impresión de lo gótico es esencialmente de naturaleza mágica, en el sentido más profundo de la palabra. Pero lo sublime y lo mágico no son, pues, por muy intensamente que actúen, más que medios indirectos en la representación de lo numinoso a través del arte. En Occidente, hay dos medios más directos para acercarse a lo numinoso: la oscuridad y el silencio. La oscuridad aquí es en realidad una semioscuridad "mística" que actúa por contraste, al estar a punto de vencer una última claridad. En el lenguaje de los sonidos, el silencio corresponde a la oscuridad.

El arte oriental conoce, además de la oscuridad y el silencio, un tercer modo de suscitar la impresión numinosa: el vacío, el gran vacío. El desierto dilatado, la estepa indefinida y uniforme, son sublimes y sirven de estímulo para despertar, por asociación de sentimientos, una resonancia numinosa. Como la oscuridad y el silencio, el vacío es una negación que aleja la conciencia del aquí y del ahora, de tal manera que hace presente y actual eso que hemos llamado "lo absolutamente heterogéneo".

La música, que tiene el poder de despertar la más variada gama de sentimientos, no tiene tampoco un medio positivo para expresar lo santo. El instante más santo y más numinoso de la misa, la consagración, se expresa, aun en la mejor misa cantada, por el silencio; la música enmudece, y enmudece por largo tiempo y por completo, de suerte que el silencio mismo se oye.

Capítulo 3. El motivo de la muerte en "Le Rideau cramoisi"

En cuanto al motivo de la muerte, la materia prima de "Le Rideau cramoisi" no es tanto la muerte en sí misma, como la experiencia sobrenatural del más allá. A diferencia de un relato de terror natural, que funciona con base en el esquema del miedo a la muerte en sí, actitud que compete evidentemente al instinto de conservación, "Le Rideau" funciona con base en el esquema del miedo a la experiencia más allá de la muerte. Se puede suponer que la primera experiencia numinosa que el hombre tuvo del orden del *mysterium tremendum* fue indudablemente la experiencia de la muerte. El cadáver, en este sentido, se ha vuelto otro: antes familiar y benigno, ahora es terrible, extraño, incomprensible, en fin, ahora se ha vuelto un demonio.

La experiencia de Brassard es transparente: el *mysterium tremendum* vivido por el joven militar se adhiere claramente al más allá, a la extraña relación -erótica- con una muerta-demonio. No es sino hasta que los resortes del instinto de conservación se accionan, que la magia de este rito se ve interrumpida, dando paso, ahora sí, al miedo natural a la muerte. Sin embargo, ¿cuál es el motivo de la relación sin duda tan estrecha entre el terror y la repulsión que le produce la muerte a Brassard, y el placer extremo que al mismo tiempo lo atrapa y lo seduce?

Freud sostiene que todo aquello que fuimos y vivimos quedó sepultado, al llegar la etapa de la razón. Sin embargo, esas vivencias siguen latentes en algún estrato del inconsciente, y basta sólo un pequeño descuido, o un buen artificio literario, para que se manifieste esa carga profunda y arcaica, en las dimensiones del animismo. Llopis afirma al respecto que esta "(...) emersión, siquiera fugaz, de esa conciencia primordial y escondida, tan íntima y tan ajena, tan conocida y tan desconocida, supone la suprema amenaza para el yo consciente, pero no tanto para que lo vaya a reducir a la inconsciencia absoluta, sino porque lo arrastra más allá de sí mismo"¹.

Un tema aledaño al de la muerte es el tema de la necrofilia. Efectivamente, aunque no se trata aquí de una pasión abierta, y por lo mismo, evidente, hacia los muertos², la relación entre el joven militar y el supuesto cadáver de Alberte, se puede interpretar como un castigo al deseo sexual. Sin embargo, esta salida resulta demasiado fácil en la medida en que las reacciones del desesperado joven para revivir el cadáver de Alberte son un tanto sospechosas, dado un cierto carácter, aunque sutil, demasiado "excesivo".

Algunos signos, por demás sutiles, indican que la pasión, una vez más por su naturaleza ambigua, o si se quiere, diabólica, está destinada a sobrevivir más allá del momento en el que sobreviene la muerte de Alberte. Ciertamente los arrebatos amorosos del joven soldado no se apagan ni tan fácil, ni tan rápidamente como los latidos del corazón de ella. Nos tomamos la libertad de sospechar que las reacciones de Brassard ante el cadáver están cargadas de sentidos eróticos subyacentes, que se inscriben en un sutil contexto de necrofilia. Es evidente que la relación carnal del

¹ Rafael Llopis, *El cuento de terror y el instinto de la muerte*, p.96.

² Respecto al tema de la necrofilia llevada a sus límites, cf. Théophile Gautier, *La mort amoureuse*; y J. L. Tieck, *No despertéis a los muertos*.

inscriben en un sutil contexto de necrofilia. Es evidente que la relación carnal del joven soldado con Alberte no termina con la muerte; muy por el contrario, tanto más cuanto que las tentativas desesperadas por revivirla, cada vez más grotescas, sólo son aparentes. ¿Por qué, si no, después de haber tratado de sangrar el brazo de la muerta, Brassard recurre a otros medios, tanto más *sospechosos*, cuanto más grotescos?: “Ni baisers, ni succions, ni morsures ne purent galvaniser ce cadavre raidi, devenu cadavre sous mes lèvres.”³ ¿Qué razones lo motivan, un poco después, aún más obsesionado por el cadáver, a un comportamiento febril cada vez *más atrevido*, se diría, *menos inhibido* en sus supuestos métodos de auxilio?:

Ne sachant plus ce que je faisais, je finis par *m'étendre dessus*, le moyen qu'emploient (disent les vieilles histoires) les Thaumaturges ressusciteurs, n'espérant pas y réchauffer la vie, mais agissant comme si je l'espérais! ⁴

Y es justamente el contacto frío de ese cadáver, ahora sí, lo que calmará poco a poco la fiebre causada por la muerta. Sólo el miedo y el terror serán capaces de detener este rito erótico- macabro, y de hacer volver a la superficie de la conciencia el sentimiento del peligro. Brassard, en efecto, no se salvará del vértigo de lo desconocido en el abismo de lo irracional sino para caer en el infierno de la realidad tangible:

Et ce fut sur ce corps glacé qu'une idée, qui ne s'était pas dégagee du chaos dans lequel la bouleversante mort subite d'Alberte m'avait jeté, m'apparut nettement... et que j'eus peur! ⁵

No es sino a partir de este retorno a la realidad, de este despertar fatal, provocado por el aguijón del terror, que nuestro héroe reaccionará según un esquema de comportamiento más apegado a la lógica del sentido común, y a la lógica irreductible del instinto de conservación. (El itinerario emocional de este conflicto ya ha sido detallado en el Capítulo 1, dado su carácter “realista”):

Alberte était morte chez moi, et sa mort disait tout. Qu'allais-je devenir? Que fallait-il faire?... A cette pensée je sentis la main, la main physique de cette peur hideuse, dans mes cheveux qui devinrent des aiguilles! ⁶

Vemos ahora a un hombre verdaderamente desesperado por el riesgo evidente que implica un cadáver en su recámara; presa del remordimiento, los escrúpulos, los sentimientos de culpabilidad, del miedo al deshonor y el arrepentimiento, Brassard

³ “Le Rideau cramoisi”, p. 52.

⁴ *Ibidem*. (Los subrayados son nuestros).

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

por las más descabelladas, para salvarse.

Y el placer de este terror consistiría en una atracción irresistible hacia esas dimensiones sólo presentidas. El instinto de la muerte conllevaría, según esta hipótesis, un anhelo profundamente necrófilo, acompañado de una fuerte dosis de placer. La secreta aspiración de Alberte, su vago anhelo placentero, doloroso y gozoso, nostálgico y melancólico, al mismo tiempo, correspondería al íntimo deseo de morir de los místicos y de los amantes.

Bataille, al respecto, pretende tomar conciencia del nexo estrecho entre la identidad del orgasmo, *la petite mort*, y el acto contundente de la muerte real. Dos semejanzas son evidentes, según su punto de vista: por una parte, "la similitud entre el horror y una voluptuosidad superior a mis fuerzas, entre el dolor final y un insufrible gozo", y por otra parte, la supuesta indecencia de ambos actos.

Jung siempre ha destacado la naturaleza nupcial que la muerte posee para los místicos y los alquimistas: "La muerte es también una boda, un *mysterium Coniunctionis*. El alma alcanza, por así decir, la mitad que le falta, alcanza su plenitud"⁷.

Parece ser que el objeto último de "Le Rideau cramoisi", muy semejante al de la literatura erótica, es remover hasta la tensión insoportable ese vago sentimiento de deseo exquisito y de temor que lleva al orgasmo, al orgasmo enorme de la muerte, más recóndito y vergonzoso que el sexual, parafraseando a Bataille.

Pero aunque las fuerzas antagónicas de la pasión sean siempre la moral, la religión, la familia, la madre, el padre, etcétera, "Le Rideau cramoisi" es un texto que permanece dentro del terreno de lo enigmático, pues al final no se sabe a ciencia cierta si los "excesos amorosos" han sido castigados o perdonados.

El deseo profundo e irresistible del instinto de muerte está presente bajo el diabolismo aureviliano: nada más parecido a una *presencia ausente* que Alberte amante en vida. En todo caso, su búsqueda culmina en el gran orgasmo místico, esto es, la disolución deliberada del ego en el Otro Mundo. ⁸

⁷ Cf. *El imperio de los sentidos*.

⁸ Cf. H.-P. Lovecraft, *Viajes al otro mundo*.

Conclusiones

Poesía y realidad

El siglo XIX se caracteriza por el auge de la corriente del realismo. Tanto los individuos como los grupos sociales son representados en la literatura, lo cual afecta las formas literarias clásicas hasta el momento empleadas. La estructura literaria depositaria de estos cambios es la novela, por sus dimensiones y su flexibilidad.¹

Sin embargo, el siglo XIX no se limita a querer representar la realidad. Propone la representación de otra realidad. El cuestionamiento de las apariencias, de Chateaubriand a Mallarmé, es un síntoma de una enorme necesidad de poner en evidencia el secreto de las cosas, tarea que el realismo es incapaz de llevar a cabo.

La tarea del poeta, según esta directriz, es la de descifrar los signos mágicos de la naturaleza, para resucitar un misticismo ya olvidado. Son las nuevas formas poéticas las destinadas a encarnar estas correspondencias. El símbolo está asociado a la búsqueda de un mundo espiritual superior. En Baudelaire, tanto el del Cielo, como el del Infierno; en Rimbaud, por medio de la clarividencia. Como se trata de encontrar el paraíso perdido, las imágenes que sirven para describir este intento rebasan con mucho la significación psicológica; para los poetas simbolistas, es necesario crear una nueva realidad que compete al dominio de lo imaginario, ya que "la vraie vie est absente", dicho en palabras de Nerval. En Mallarmé, poeta por excelencia del Vacío y de la Nada, la naturaleza metafísica del simbolismo alcanza su más alta expresión, vale decir, la experiencia suprema de la Nada.

Dentro de este contexto, el espíritu que alimenta "Le Rideau cramoisi" se encuentra a medio camino entre una voluntad de objetividad a ultranza, y una fuerte carga de implicaciones fantásticas que más bien competen al espíritu romántico de la época. Esta naturaleza ambivalente da lugar a la coexistencia en el mismo texto de dos estructuras aparentemente irreconciliables: aquélla de lo sobrenatural, que se sitúa en el terreno de lo fantástico, y aquélla otra del espíritu realista que tiene un gran auge durante el siglo XIX.

De esta manera, en una simbiosis poco común, los polos aparentemente incompatibles del realismo y de lo fantástico son capaces de convivir a lo largo de toda la historia de *Alberte*. Y como resultado de la combinación de estos elementos, el relato queda recubierto de un halo de extrañeza que Todorov llama la "experiencia de los límites". Se trata de "la realidad más excepcional" y de las fuerzas más primitivas, que desembocan en estados enfermizos, crueldad, complacencia en el mal y en el crimen. Según esta línea interpretativa, la sensación de extrañeza partiría de ese tipo de temas evocados, ligados a tabúes y a estructuras arquetípicas, patrimonio de los miedos ancestrales de la humanidad.

La búsqueda de la heroína de "Le Rideau cramoisi" es curiosamente semejante a la de los poetas simbolistas, cuya gestación tiene lugar en el romanticismo. En efecto, la meta última de *Alberte*, en tanto personaje, se ajusta perfectamente a los ideales

¹Cf. Erich Auerbach, *Mimésis, la representación de la realidad en la literatura occidental*, Gallimard, 1968.

de esa corriente literaria del siglo XIX que rechaza las apariencias del mundo, y que busca un lenguaje secreto para interpretarse a sí mismo.

D'Aurevilly trasciende sus propias pretensiones realistas, para ubicarse en un plano de lo diabólico y lo divino femenino. En efecto, al lado de la realidad que tanto seduce al autor, hay también en una gran necesidad de trascenderla. Lo divino y lo diabólico, en igualdad de circunstancias, se fusionan para acoger los personajes de d'Aurevilly: "Le Diable est comme Dieu". En efecto, para d'Aurevilly todas las cosas son dobles: el arte, la moral, la religión, la metafísica, y sobre todo los personajes femeninos, cuya naturaleza intrínseca es divina, por celeste, y sobre todo por diabólica. ¿Culto, admiración y homenaje a la feminidad, o simple misoginia?²

Hay una intención de unidad en las *Diaboliques*, pues los seis relatos que componen la obra están estructurados con base en el *leitmotiv* de un personaje femenino principal, diabólico. Este "Musée de Dames" en complicidad con el Diablo, marcan categóricamente su distancia respecto a la producción literaria propiamente realista, que responde a las inquietudes de la concepción romántica. En *Les Diaboliques* hay sin duda algo más que una denuncia para alejar a los incautos del Mal.

La intención de objetividad tiene la misma categoría que el mundo de lo imaginario; de hecho, para Barbey d'Aurevilly el plano de la realidad prosaica es perfectible, en la medida en que interviene un nivel superior de lo imaginario para dar lugar a una nueva visión de la realidad, a una nueva interpretación del mundo:

Mais l'ignorance de ce qui fait veiller derrière une fenêtre aux rideaux baissés, où la lumière indique la vie et la pensée, ajoute la poésie du rêve à la poésie de la réalité.³

Así pues, la coexistencia de lo real y lo fantástico hacen de "Le Rideau cramoisi" un paradigma de esta "poésie de la réalité", posible aquí a través de la "causerie en voiture", esto es, el arte de contar una historia. En realidad, la historia del vizconde, durante el encuentro fortuito en un viaje, es un intento de poetizar una realidad demasiado prosaica, para el gusto del interlocutor del viejo dandy. De ahí que sea necesario estar al acecho de las buenas historias y del buen conversador, un "causeur animé et intéressant".

Pero esta "poésie de la réalité" significa también una suerte tenaz de observar, de penetrar y de conocer el fondo de las cosas, un extraño voyeur nostálgico de todo lo que se oculta "... à huis clos, derrière le rideau de la vie privée et de l'intimité".⁴ Tal vez en el fondo de esta actitud pertinaz no haya sino un irrefrenable melancolía por el pasado, de otra manera irrecuperable. Este deseo de revivir lo vivido por medio de la evocación es un *leitmotiv* que hilvana todos los relatos de *Les Diaboliques*,

2 ¿Sería demasiado arriesgado aventurar la hipótesis de que ciertos rasgos misóginos tiñen la duda del autor en una naturaleza virtuosa de lo femenino? -"Mais y en a-t-il?", se pregunta el novelista en su primer Prefacio a sus *Diaboliques*.

3 "Le Rideau cramoisi", p. 19.

4 "Le Dessous de cartes", p. 132.

unificando la estructura general del texto. Se podría aventurar incluso la hipótesis de que esta necesidad de acechar los misterios ocultos detrás del velo de las apariencias es el motivo que da origen a toda la obra de d'Aurevilly. En cuanto a "Le Rideau cramoisi", la evocación de esta historia parece responder a la pregunta del viajero soñador, inquieto y emocionado por los dramas y las intimidades que se ocultan detrás de las ventanas de la ciudad dormida: "Qu'y avait-il donc derrière ces rideaux?".⁵

Además, dentro de este mundo de pasiones extremas, las protagonistas hacen de su diabolismo no sólo un placer, al regodearse veleidosamente en el acto mismo de la transgresión, sino también y sobre todo una suerte de virtud que encaja en lo inefable, en el culto de las fuerzas del inconsciente, de lo instintivo, de lo desconocido, ahí en donde el cielo, por la promesa de sus delicias, y el infierno, por la certeza de sus placeres, son uno, es decir, de la experiencia de lo numinoso. Para el hombre primitivo, las cosas estaban dotadas de intencionalidad. Aún no consciente del yo, y al no reconocerlo en sí mismo, en el sujeto, lo proyectaba en el objeto, viviendo en una realidad de entidades amorfas particularmente hostiles, terribles y misteriosas. En efecto, el primitivo experimentó ante lo desconocido un complejo de emociones que Rudolph Otto ha definido como lo numinoso, esto es, la conciencia de un *mysterium tremendum*, de algo misterioso y terrible que inspira temor y veneración. Así, la experiencia de este conglomerado de emociones sería la base de las creencias mitológicas. La magia se presenta como el medio para manejar la experiencia numinosa, un sistema que se ajusta a las exigencias de credibilidad en un orden en el que toda la carga psíquica del sujeto se adhiere al objeto, es decir, una realidad en la que el yo y el no-yo llegan a fusionarse. Así, la historia del conocimiento humano es la historia de la separación paulatina del yo y del no-yo. En este proceso, la realidad objetiva, despojada poco a poco de emociones y de intencionalidad, es cada vez más nítida. Sin embargo, al mismo tiempo esas emociones son absorbidas por el yo, a quien pertenecen originalmente, dejando tras de sí reminiscencias de creencias muertas.

Lo numinoso, como una forma de iniciación, encuentra sus vías de realización en el dominio del Arte en "Le Rideau cramoisi", mediante la magia de la estética. Ahí, a través de la experiencia de los límites, un acto fundamentalmente disidente debido a la ruptura categórica con la realidad prosaica que ello implica, Alberte va a buscar otra realidad, quizá más plena, pero en definitiva infinitamente más poética, en el Otro Mundo.

⁵ "Le Rideau cramoisi", p. 20.

Traducción de las citas

Introducción

p. 9, nota 1: Toda pintura, siéndolo siempre bastante (moral), cuando es trágica y muestra el horror de las cosas que ella misma describe.

Primera parte: La objetividad

Capítulo 1. Realismo y naturalismo

p. 12, nota 3: La realidad objetiva del mundo exterior debe proyectarse en el libro, convertirse en lenguaje.

p. 13: No debemos pensar más que en representar.

p. 13: escribir friamente.

p. 13, nota 6: Sueño con un estilo que sería rítmico como el verso y preciso como el lenguaje de las ciencias.

pp. 13-14, nota 7: (...) la lenta sucesión de los accidentes nerviosos y sanguíneos que se declaran en una raza, luego de una primera lesión orgánica, y que determinan, según los medios, en cada uno de los individuos de esta raza, los sentimientos, los deseos, las pasiones (...).

p. 14, nota 8: en el fondo (...) tenían (todos) la misma rabia de apetitos brutales.

p. 14: los funerales del naturalismo.

Capítulo 2. Barbey d'Aurevilly: una voluntad de objetividad

p. 15, nota 1: la conformidad del texto particular a una norma textual que le es exterior (...) esta conformidad produce la ilusión de realismo y nos lleva a considerar un texto determinado de verosímil.

p. 15: Todos los personajes de esos relatos son reales, y en París, cuando los leo en algún salón, se les identifica con sus nombres reales (...). Todos los personajes de estos relatos serán tan fácilmente reconocibles, que se les identificará de inmediato, lo cual aguzará el amor propio y la curiosidad.

p. 16, nota 2: Tomé mis bienes ahí en donde se encontraban. Algunos rostros me impresionaron. Los describí, pero nunca dije: -¡Aquí están los nombres de esos retratos! La novela es una historia; siempre, más o menos, hechos recordados, exagerados, modificados, arreglados según la imaginación, pero apegándose a la Verdad de la Naturaleza.

p. 16: Todas mis historias son inventadas.

p. 16: ultraje a la moral pública y a las buenas costumbres, y de complicidad.

pp. 16-17, nota 3: Me indigna la idea de que se me haya siquiera considerado bajo la sospecha de haber faltado jamás a la moral pública. La finalidad de mi vida es la de llevar a la sociedad el contingente de las buenas cosas de las que todo hombre honesto debe estar provisto en este mundo. La finalidad de mi obra ha sido la de propagar la moral entre mis semejantes, mostrándoles el horror de la depravación.

p. 17, nota 4: Al mal que he plasmado en mi obra, al contrario, le he dado a propósito un relieve tanto más enérgico, cuanto que no quería que se les pudiera confundir [el mal y el bien], y para que pudiese servir para todos de espanto y horror.

p. 17: ¿(...) qué sucede efectivamente en los desenlaces de mis historias? ¿Se ve en

- ellas acaso la perversión ennoblecida, recompensada, siquiera acariciada?
- p. 17: Tratemos al menos de impedir el proceso público. Combinemos todos nuestros esfuerzos para lograrlo, y si es necesario actuar antes de mi llegada, háganlo ustedes mismos.
- p. 17: Mi proceso terminó antes de haber comenzado.
- p. 18: mancillado las letras.
- p. 18, nota 6: Las historias son verdaderas. Nada inventado. Todo visto muy de cerca.
- p. 18: historias reales de estos divinos tiempos civilizados.
- p. 18, nota 7: Los grandes pintores pueden plasmarlo todo en su obra y (...) sus cuadros son siempre lo suficientemente morales cuando son trágicos y (...) muestran el horror de las cosas que describen.

Capítulo 3. Los mecanismos de la verosimilitud en "Le Rideau cramoisi"

- p. 20, nota 2: precaución probablemente inútil.
- p. 20, nota 3: dos mujeres en calesa que huían de París.
- p. 20: una de las que me quedaron grabadas en la memoria.
- p. 20, nota 4: Hacía más de quince años que lo había conocido...
- p. 20, nota 5: Por lo demás, no tenía yo más que diecisiete años durante esa buena época...
- p. 20, nota 6: Así pues, tenía yo diecisiete años...
- pp. 20-21, nota 7: Contaba yo con la honestidad y la conmiseración de mis diecisiete años (...). ¡Piense en ello un momento! ¡Ella tenía sólo dieciocho años!
- p. 21, nota 8: ¿Pero qué esperaba usted?... Le seré franco: yo tenía diecisiete años y amaba... mi espada.
- p. 21, nota 9: ... ¡y aquello duró más de seis meses! Durante esos seis meses, lo único que pude comprender fue una especie de felicidad...
- p. 21: Hace muchísimos años.
- p. 21, nota 11: Yo, que quisiera hacerle ver bien el tipo de hombre que era, en beneficio de la historia que le contaré en seguida...
- p. 21, nota 12: ... usted dirá si mi recuerdo es preciso...
- p. 22, nota 13: ¡A fe mía! ¡Después de haber visto eso, me fui, pensando que en lugar de devolver la capucha a su mujer, bien habría podido guardarla para él, con el fin de esconder lo que de repente acababa de crecerle en la cabeza!
- p. 22, nota 14: ¡Ah! exclamé, no se puede ser más valiente en la trinchera. ¡Ella era digna de ser la amante de un soldado!
- p. 22, nota 15: -Pero capitán, -interrumpí, - ¿hubo sin embargo un final para todo eso? Es usted un hombre sólido, y todas las Esfinges son animales fabulosos. No existen en la vida real, y usted al final encontré ¡qué demonios! lo que esta comadre sabía ocultar tan bien.
- p. 22, nota 16: Para disimular que su historia me había atrapado por completo.
- p. 23, nota 17: Pero entonces los padres de esta Alberte dormían como los Siete Durmientes, dije burlescamente, interrumpiendo con estas chanzas los pensamientos del viejo dandy.
- p. 23, nota 18: ¿Cree entonces que lo que pretendo es contar historias efectistas

fuera de la realidad? ¡Pero si yo no soy novelista!

p. 23, nota 19: Alberte volvía al día siguiente de haber cometido sus terribles faltas, exponiéndose abiertamente al peligro, como si no sucediera nada.

p. 23, nota 20: Ya no me quedaban ganas de hacer bromas.

p. 24, nota 21: quien exaltaba a ultranza la personalidad del soldado.

p. 24: individuo de cuidado.

p. 24: mancha negra.

p. 24: el más terminante y el más majestuoso de los dandys.

p. 24, nota 22: ... en quien espíritu, maneras, fisonomía, todo de vastas dimensiones, robusto, opulento, lleno de lentitud patricia, como conviene al más magnífico de los dandys que haya conocido.

p. 24, nota 23: Habría podido, en muy poco tiempo, lanzarse a las primeras filas de la jerarquía militar, ¡pero el dandismo!

p. 24: indiferente a la disciplina (...) a cuya naturaleza le repugnaba toda clase de rutina y de disciplina.

p. 24 ... el capitán Brassard enfrentaba el fuego con el pecho en alto, como una bella mujer.

p. 25, nota 25: Las intitulaba poéticamente "las siete cuerdas de mi lira", ¡y por cierto que yo mismo desapruébo esta manera musical y ligera de hablar de su propia inmortalidad!

p. 25, nota 26: Esto me parecía más fuerte que lo que había leído y de lo que había oído decir sobre el carácter natural para mentir atribuido a las mujeres, -sobre su enorme capacidad para ocultar sus más violentas y profundas emociones.

p. 25, nota 27: ...el acecho perpetuo todos los días (...) como un león cachorro encerrado en su jaula, cuando huele la carne fresca de al lado (...) durante la cual mi mirada buscaba con insistencia, de frente o de soslayo, la suya, encontrándola límpida e infernalmente tranquila.

p. 25: Alberte (...) estaba más silenciosamente amorosa que nunca.

p. 26: espantosa rigidez (...). Estaba seguro de su muerte... ¡y me resistía a creerlo! La mente comparte esas voluntades estúpidas que actúan contra la claridad de la evidencia y del destino (...).

p. 26: Alberte yacía muerta en mi habitación, y su muerte hablaba por sí misma.

p. 26, nota 29: ... la única manera de salvar el honor de esta pobre muchacha y de ahorrarme la vergüenza de los reproches del padre y de la madre era librarme al fin y al cabo de esta ignominia.

p. 26, nota 30: ... Alberte, quien ya no podría regresar a su cuarto, y a quien su madre debía encontrar al día siguiente en el cuarto del oficial, muerta y deshonrada.

p. 26, nota 31: El examen del cadáver revelaría todo, y la mirada de una madre, ya cruelmente advertida de tal atrocidad, vería sin lugar a dudas todo lo que el médico o el juez querrían ocultarle...

p. 26: cadáver eternamente acusador.

Capítulo 4. El arte erótico y el arte de lo grotesco

p. 28: fiesta galante.

p. 30: Sobre la punta de los pies; arqueada a ultranza; el talle soberbio de una

bailarina; caderas; brazos; su nuca; su rostro; dos ojos negros; su cabello.

p. 31, nota 5: No seamos mojigatos entre nosotros. Somos dos hombres, y podemos hablarnos como dos hombres...

p. 31, nota 6: No me horroricé exageradamente por la conducta de esta muchacha, de una tremenda precocidad en la inclinación por el mal. Por lo demás, ¡no es a la edad que yo tenía entonces, ni siquiera mucho más tarde, que calificamos de depravada a la mujer que a la primera mirada se lanza a nuestros brazos!

p. 33, nota 10: Las moscas zumbaban sobre el vientre pútrido, / De donde surgían negros batallones / De larvas que se deslizaban como un espeso líquido / A lo largo de esos vivientes andrajos.

p. 33, nota 11: sublime del infierno.

p. 33, nota 12: ¡Y bien, puesto que así lo quieres, aquí está el corazón de tu crío, ramera desvergonzada! -dijo el mayor. Y entonces le golpeó la cara con ese corazón que él había adorado, y se lo lanzó a la cabeza como un proyectil. El abismo llama al abismo, según dicen. El sacrilegio creó el sacrilegio.

p. 33: invenciones; diabluras.

pp. 34, nota 14: Acabé por tenderme encima de ella, el remedio que usan (...) los Taumaturgos resucitadores, sin esperanza de devolverle la vida, ¡pero actuando como si lo creyera!; Tomé un puñal, y laceré el brazo de Alberte, tratando de sangrarla (...); Tuve la fuerza y el valor de tomar el cadáver de Alberte, y levantándolo por los brazos, de cargarlo sobre mis hombros (...); (...) la idea insensata de lanzar el cuerpo de esta muchacha por la ventana me cruzó por la mente.

Segunda parte: La subjetividad

Capítulo 1. Romanticismo

p. 36, nota 1: En el siglo XIX, la novela, el teatro, la poesía, encuentran en la Historia ya no solamente acontecimientos, ni decoración: la toman como tema. Ya no lo general o lo esencial, sino la diferencia y lo transitorio. El sentimiento del tiempo pasado no elimina sin embargo el del presente; la historia se vuelve entonces un mito que propone una interpretación para hoy o para mañana.

p. 37, nota 2: La novela histórica no será nunca más otra cosa que la fusión de un cuadro y de un drama.

p. 38, nota 5: ¡Pues me amo!... ¡oh reflejo irónico de mí mismo!

p. 39: ... en el exilio de su nostálgico espíritu, vuelto hacia el pasado.

p. 39, nota 9: ... pero el principal valor del mundo cerrado de estas pequeñas localidades (...) es el de encerrar el pasado, "los viejos usos, las viejas palabras, los oficios antiguos y singulares".

p. 39: La poesía no tiene otra finalidad más que en sí misma.

p. 39: Lo que amo por sobre todas las cosas, es la forma, con tal de que sea bella, y nada más.

Capítulo 2. D'Aurevilly: una visión trágica del hombre

p. 40: El Infierno, visto a través de un tragaluz.

P. 40, nota 1: ¿...cómo no dejarse llevar cuando el escritor, cualesquiera que sean sus

protestas, no se interesa sino en los desbordamientos de sus personajes y nos pinta, sin lugar a dudas, "el infierno de la pasión", pero con no sé qué complicidad, qué secreto movimiento de ganas y deseo?

p. 40, nota 2: Las más bellas y profundas páginas escritas sobre Barbey fueron escritas por Proust.

p. 40, nota 3: la sensación extraordinariamente intensa del tiempo ido, del pasado muerto y resucitado.

p. 41, nota 4: ... no había más que puntos de recuerdo entre los que yo había tejido una trama de suposiciones patéticas...

p. 41, nota 5: Un pobre siglo en suma.

p. 43, nota 7: Lo que no se sabe centuplica la impresión de lo que se sabe.

p. 43, nota 8: lo "fantástico de la realidad".

p. 43, nota 9: Lo mismo ocurre con la música y la vida. Lo que hace posible la expresión tanto de una como de otra son los silencios, mucho más que los acordes.

p. 45, nota 12: ... de los criminales solamente podía él ser cómplice, pues estos tienen, como lo él mismo dice del Satán de *Eloa*, "la belleza entristecida, la suavidad del mal y de la noche, el atractivo de los culpables misterios".

p. 45: la parte blasfematoria de la pasión.

p. 45: metafísico del universo satánico.

Capítulo 3. Historia del Diablo

3.2. Semblanza histórica del Diablo

p. 48, nota 4: ¡Oh, príncipe! ¡Oh soberano de poderosos reinos,/que llevaste a los serafines formados a la guerra/bajo tu mando, y con acciones terribles/y sin miedo, acechaste al perpetuo Rey del Cielo/poniendo a prueba su altísimo poder,/que sostuvo, no sé si por la fuerza, la suerte o el destino!

Capítulo 5. El Seductor

5.1. El Diablo de la razón

p. 55, nota 2: encontrar la solución práctica de los problemas del mal, y que en escena el mal explote, nos muestre desnudos, no deje despavoridos si es posible, y no teniendo recursos más que en nosotros mismos.

5.2. El Diablo de la carne

p. 57, nota 8: El Caballero: "Dígame, dulce pastorcilla, amaría usted a un Caballero?" Marion: "Gentil señor, váyase. No sé lo que es un caballero. Más que a ningún otro hombre en el mundo, amo a Robin y no sabría amar a otro que a él".

Capítulo 6. La mujer y el Diablo

6.2. Mujeres diabólicas en la literatura

p. 60, nota 3: ¡Oh, hermano, medita bien sobre esto! Por haber posado una sola vez la mirada en una mujer, por una falta en apariencia tan ligera, experimenté durante varios años las más miserables agitaciones: mi vida se vio trastornada para siempre.

p. 62, nota 9: el verdadero iniciador de lo fantástico moderno.

p. 62, nota 11: ¡La pobre niña! a pesar de todo lo que he visto, aún dudo que realmente fuese un demonio; al menos, no lo parecía; por cierto que Satanás nunca supo ocultar mejor sus garras y sus cuernos.

p. 62, nota 12: He aquí, hermano, la historia de mi juventud. No mires jamás a una mujer, y camina siempre con los ojos fijos en el suelo pues, por muy prudente y casto que seas, sólo basta un momento para perder la eternidad.

p. 63, nota 15: Agil y noble, con sus piernas de estatua./Yo bebía, crispado como un extravagante./En su mirada, cielo lívido en donde se gesta el huracán./La dulzura que fascina y el placer que mata.

p. 63, nota 16: Ese monstruo es uno de esos animales que uno llama "¡ángel mío!, es decir, una mujer.

Capítulo 7. La composición

p. 65, nota 3: ¡Aparta tu pico de mi corazón, y/aleja tu forma de mi puerta!/El cuervo dijo: ¡"Nunca más"!

p. 66, nota 4: ... esa niña moribunda des las aristocracias ociosas y las monarquías absolutas... la última gloria del espíritu francés, forzada a emigrar ante las costumbres utilitarias y atareadas de nuestro tiempo.

p. 66: conversación.

p. 66: novelas cortas.

p. 66, nota 5: -Pero, -dije, presto como un raquetazo, -¿quizá, después de todo, siguiendo su ejemplo? Me regresó mi tiro.

p. 67, nota 7: El arte del novelista, en *Las Diabólicas* en particular (...), está en "la progresión del relato", en una "psicosis de la espera"; el desenlace, siempre inesperado, rebasa incluso esta espera.

p. 68, nota 11: Ha llevado tan lejos como ha sido posible la búsqueda de lo horrible.

Tercera parte: Lo fantástico

Capítulo 1. La literatura fantástica

1. 2. La literatura fantástica en Francia

p. 72, nota 4: un impulso difuso (...) una aspiración vaga.

1. 3. La impronta de lo fantástico en "Le Rideau cramoisi".

p. 74, nota 7: la verdadera vida está ausente.

p. 74, nota 9: El Ensueño es una segunda vida. No he podido atravesar sin estremecerme esas puertas de marfil o de cuerno que nos separan del mundo invisible. Los primeros instantes del sueño son la imagen de la muerte; un adormecimiento nebuloso atrapa nuestro pensamiento, sin que podamos determinar el instante preciso en el que el yo, bajo otra apariencia, continúa la obra de la existencia.

p. 75: conversación.

p. 75: el que cuenta la historia.

p. 76, nota 13: ... los goces solitarios de la hipocresía, de aquellos que viven y pueden respirar, el rostro oculto tras una máscara.

pp. 76, nota 14: Los escritores realistas son unos consumados provincianos del

espíritu humano. Tienen tanta razón como el sepulturero. Por más que fustiguen sus rosas negras, no llegarán más que al cementerio. Como ellos, nosotros también conocemos los cementerios, pero también es cierto que conocemos algo más, que ellos ignorarán para siempre.

p. 76, nota 15: metafísica del Infierno.

Capítulo 2. Propiedades de lo fantástico

2.2. Propiedades del discurso fantástico

p. 79, nota 5: La noche era oscura como boca de lobo, y en la penumbra, esas aldeas desconocidas por las que pasábamos adquirirían extrañas fisionomías y nos daban la sensación de estar en los confines del mundo.

p. 79, nota 6: Nuestra diligencia adormecida se parecía a un coche encantado, petrificado por la varita mágica de la hadas, en el claro de alguna encrucijada, en el bosque de la Bella durmiente.

Capítulo 3. Los temas de la fantástico

3.1. Los temas del yo

p. 86, nota 10: ¡Es curioso! exclamó el vizconde de Brassard, como si hablara consigo mismo; ¡se diría que es la misma cortina de aquella vez!

p. 87, nota 11: Habité en ese lugar... ¡Diablos! ¡Hace un rato se acaban de cumplir treinta y cinco años de eso! Detrás de esa cortina... que parece no haber cambiado desde hace tantos años, y que está iluminada, como cuando...

p. 87, nota 12: Aquella noche, dejé bajada esa misma cortina carmesí, como lo está en este momento, en esa misma ventana, que no tiene ni más ni menos persianas que ahora.

p. 87, nota 13: ¡(...) en esta ventana tan elevada, y que me parece que es la mía, esta noche, como si fuera ayer!

p. 87-88, nota 14: Mi mano se hastió de apretar la mano de las mujeres; sin embargo aún tengo la sensación, cuando pienso en ello, de aquella mano apretando la mía con un despotismo tan insensatamente apasionado.

p. 88, nota 15: .. la posta estaba en esta calle en aquel entonces; La calle por la que se cruzaban cada noche dos diligencias, como ahora (...); ... abrí la cortina que ve usted allá...; ... salté sobre el imperial de la diligencia que hacía el mismo recorrido que hemos hecho ahora; (...) pasé al galope debajo de la ventana de la habitación fúnebre en la que había dejado a Alberte muerta, y que estaba iluminada como lo está esta noche; ¡La sombra esbelta de un talle femenino acababa de insinuarse detrás de la cortina!

p. 88, nota 16: ... vivimos más intensamente la vida que no tenemos que aquella que es nuestra.

p. 89, nota 17: (la novela) llena las ficciones de una verdad más valiosa que la historia que se pretenda más auténtica.

3.2. Los temas del tú

p. 90, nota 19: Sabía, por cierto, sin dudarlo, que lo que esta muchacha experimentaba no era amor. El amor no procede con ese impudor y esa

desvergüenza; ¡también sabía perfectamente que lo que ella me hacía sentir tampoco era amor!

p. 90: de esa mujer endemoniada.

p. 90. no tenía nada que ver con esos miedos vulgares y atrevidos.

p. 90: muchacha diabólicamente provocativa.

p. 90: esa muchacha que tiene una suerte de dolor profundo en el corazón.

p. 91, nota 20: ... de una carne que me hacía hervir la sangre de deseo no hacía más de una hora, y que ahora me hacía estremecer de espanto.

p. 91: tumba, cripta, muerte; espasmos voluptuosos.

Capítulo 4. Alberte y el Diablo

p. 92, nota 1: ¡Fui presa de la increíble sensación de esa mano audaz que había ido a buscar la mía hasta mi servilleta! ¡Fue algo tan inaudito como inesperado!

p. 93, nota 2: esa muchacha atrevida que se exponía sin ningún escrúpulo al peligro de ser descubierta, y cuyos extravíos eran encubiertos por su inconcebible sangre fría.

p. 93: el semblante impasible.

p. 93, nota 3: ¡(...) que sentía que penetraba la mía, como un centro de fuego del que se desprendían, para correr a lo largo de mis venas, inmensas lenguas de fuego!

p. 93, nota 4: (el pie) me dio la sensación de uno de esos baños insoportablemente calientes primero, a los que nos vamos acostumbrando poco a poco, y que terminamos por encontrar tan placenteros, que podríamos creer de buena gana que algún día los condenados, como peces en el agua, podrán sentirse fresca y dulcemente instalados en las brasas de su infierno.

p. 93, nota 5: ¡... esta muchacha demente que no perdía ni por un instante, durante la cena, su aire de Princesa ritual, y cuyo semblante permaneció tan tranquilo como si su pie no hubiese dicho y hecho todas las locuras que puede decir y hacer un pie sobre el mío! Confieso que estaba más sorprendido de su aplomo que de sus locuras.

p. 94, nota 6: Esa falta absoluta de escrúpulos (...) esa ausencia de pudor, ese dominio sobre sí misma al hacer las cosas más imprudentes y las más peligrosas para una muchacha.

p. 94: ¿ (...) flirteos, coquetería... o simple estupidez...?

p. 94, nota 7: Nunca en mi vida llegué a ver una mirada que hiciera perder la paciencia de tal manera, como esas miradas tranquilas que caían sobre uno, lo mismo que sobre una cosa. Ardía de curiosidad, de contrariedad, en medio de un montón de sentimientos de caos y decepción. Era como para preguntarse si realmente era la misma muchacha de la víspera, aquélla de la mano y del pie bajo la mesa, de la esquila atrapada al vuelo y desaparecida en un instante...

p. 94, nota 8: Para mí, usted ni siquiera existe.

p. 94, nota 9: Pero su semblante... que la separaba, no solamente de sus padres, sino de todos los demás, con los que parecía no compartir ni pasiones ni sentimientos...

p. 94: Infanta.

p. 94-95, nota 10: (...) mis honestos anfitriones, quienes no se daban cuenta, en su placidez, del drama misterioso y terrible que se desarrollaba bajo la mesa.

pp. 95, nota 11: (...) ese pie, que había pisoteado el mío, con una voluntad tan absoluta.

p. 95, nota 12: Me tenía despierto, esta Alberte del infierno, quien me había encendido el fuego en las venas, ¡alejándose después, como el incendiario que no volteaba siquiera para ver alzarse las flamas detrás de él!

p. 95, nota 13: Esa situación horrible y sublime lo había espantado, pues la intensidad en los sentimientos, llevada a ese punto, es sublime, pero lo sublime en el infierno.

p. 95, nota 14: placer de los abismos (...). ¿Sin embargo, hay que decirlo para gloria o vergüenza de la naturaleza humana? Hay en aquello que llamamos placer, con demasiado desprecio quizá, abismos tan profundos como en el amor.

p. 95: (...) siempre bellos, a pesar del tiempo; siempre felices, a pesar de su crimen (...), felicidad de la impostura (...) goces solitarios de la hipocresía (...). enfrentado cada noche (...) la gran Doncella impenetrable.

p. 96, nota 15: En la pasión, en el crimen y en la venganza, esos personajes guardan silencio.

p. 96: profundo y completo silencio (...) golpe monótono y cansado de la escoba de alguien.

p. 96, nota 16: Siempre se quedaba silenciosa, aun cuando se recargaba en mi pecho, hablándome apenas a media voz, ¡pues ya se habrá dado cuenta que elocuente no era!

p. 96, nota 17: obsesionado por arrancar un monosílabo a esos bellos labios (...); ... que no daba luz sobre la naturaleza de esa muchacha (...) difícil de hacer confesar; Besé por última vez (...) los labios de esa bella Alberte trepanada, mudos como siempre habían estado...

p. 97, nota 18: ... nunca respondía más que con largos abrazos. Su boca se quedaba muda de todo... ¡menos de besos!

p. 97, nota 19: Sus abrazos, lánguidos y fuertes, eran para mí un lenguaje, y un lenguaje tan expresivo que, si le hablaba todo el tiempo, si le contaba todas mis demencias, todos mis arrebatos, ya no le pedía que me hablara, ni que me respondiera, ¡pues bastaban sus abrazos para escucharla!

p. 97: Princesa ritual.

p. 98, nota 23: ... pero sus rasgos de Princesa no habían cambiado. Tenían siempre la inmovilidad y la firmeza de una medalla. (...); Pero sus ojos negros, de un oscuro profundo, y cuyos largos párpados casi tocaban los míos, no se cerraron, no palpitaron más...

p. 98, nota 25: Ella me produjo el efecto de una dura y pesada tapa de mármol que quemaba, recalentada por debajo... Pensé que llegaría un momento en el que el mármol se fundiría al fin por el calor ardiente, pero el mármol no perdió nunca su rígida densidad.

p. 98, nota 26: Iba a cruzar el umbral cuando, de repente, una mano aferró la mía. ¡Era una mano de mujer! Nunca había tocado una. Era fría como la piel de las serpientes y, a pesar de ello, su huella ardió como la marca de un hierro al rojo vivo.

p. 99: la orden de un cambio de cuerpo de guardia.

p. 99, nota 27: (...) ¡No hay ningún después! Es esto precisamente lo que durante mucho tiempo ha atormentado mi curiosidad exasperada.

p. 99: esta hija de Tántalo, soberbia y orgullosa; viejo busto de Niobé; la incomprensible Alberte.

p. 99, nota 28: Transcurrió todo un mes, y a pesar de mi resolución de mostrarme tan olvidadizo e indiferente como Alberte, de oponer mármol al mármol y frialdad a la frialdad...

p. 99, nota 29: Estaba tan violentamente exasperado, que terminé por perder el temor de comprometerla con mi mirada insistente, apretando contra sus ojos impenetrables, y que se quedaban fríos de indiferencia, la pesadez amenazante e inflamada de los míos!

p. 99: espíritu de hierro.

Cuarta parte: Lo numinoso

Capítulo 3. El motivo de la muerte en el "Rideau cramoisi"

p. 111, nota 3: Ni besos, ni succiones, ni mordiscos pudieron galvanizar ese cuerpo rígido, vuelto cadáver bajo mis labios.

p. 111, nota 4: Sin saber más lo que hacía, acabé por tenderme encima de ella, el remedio que usan los Taumaturgos resucitadores, según rezan las viejas historias, sin esperanza de devolverle la vida, ¡pero actuando como si lo creyera!

p. 111, nota 5: Y fue encima de ese cuerpo helado que una idea, que no había podido librarse del caos en el que la tremenda muerte súbita de Alberte me había sumido, surgió a la superficie...¡la certeza de ser presa del miedo!

p. 111, nota 6: Alberte yacía muerta en mi habitación, y su muerte hablaba por sí misma. ¿Qué iba a suceder conmigo? ¿Qué debía hacer?...¡ Al estar pensando en ello, sentí la mano física de ese miedo horrible en mis cabellos, que se volvieron como agujas!

Conclusiones

Poesía y realidad

p. 114: La verdadera vida está ausente.

p. 115: El Diablo es como Dios.

p. 115, nota 2: ¿Pero hay?

p. 115, nota 3: Pero la ignorancia sobre los motivos por los que la gente pasa la noche en vela, detrás de una ventana, con las cortinas bajadas, en donde la luz es una señal de la vida y el pensamiento, añade la poesía de la ensoñación a la poesía de la realidad.

p. 115: la conversación en coche.

p. 115: un conversador animado e interesante.

p. 115, nota 4: ... a puerta cerrada, detrás de la cortina de la vida privada y de la intimidad.

p. 116, nota 5: ¿Qué había pues detrás de esas cortinas?

Bibliografia

CHEVALIER, JEAN Y ALAIN GHEERBRANT. *Dictionnaire des Symboles*, 4 vol., Seghers, Paris, 1973.

DEFOE, Daniel, *Moll Flanders*, tr. F. Ledoux et M. Schwob, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1969.

DIJKSTRA, Bram. *Idolos de perversidad*, Debate, Madrid, 1994.

DONOVAN, Frank, *Historia de la brujería*, Alianza Editorial, Madrid, 1978.

DI NOLA, Alfonso M. *Historia del Diablo*, EDAF, Madrid, 1992.

EWERS, H. H., *La Mandrágora*, Valdemar, Col. Gótica No. 9, Madrid, 1993.

FINNÉ, Jacques, "Jean Ray ou la cuisine des anges", pp. 191-204, in *Jean Ray*, Éd. L'Herne, Paris, 1980.

FRAYLING, Chistopher, *Vampires. Lord Byron to Count Dracula*, Faber and Faber, London, 1991.

FREUD, Sigmund. *Essais de psychanalyse appliquée* (E.P.A.), Paris, Gallimard, 1933.

----- *El malestar en la cultura*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.

----- "Lo ominoso", en *Obras completas*, vol. XVII, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1994.

GAUTIER, Théophile. *La Morte amoureuse*, Gallimard, Paris, 1981.

HOFFMANN, E, T, A., *Los elixires del Diablo*, UAM, México, 1983.

KATCHADOURIAN, H. A. et D. T. Lunde. *Las bases de la sexualidad humana* CECSA, México, 1992.

LACAN, Jacques. *Ecrits*, Editions du Seuil, Paris, 1966.

LEFANU, SHERIDAN, "Carmilla", in *Vamps*, Valdemar Antologías, Madrid, 1991.

LEWIS, Matthew G., *El monje*, Valdemar, Madrid, 1994.

LLOPIS, Rafael. *Historia natural de los cuentos de miedo*, Ediciones Júcar, Madrid, 1974.

----- *El cuento de terror y el instinto de la muerte, en Literatura fantástica*, Jorge Luis Borges et al., Siruela, Madrid, 1985.

LOVECRAFT, H. P. *El horror en la literatura*, Alianza Editorial, Madrid, 1984.

MÉRIMÉE, Prosper. *Carmen*, Editions Garnier Frères, , Paris, 1960.

MEYRINK, Gustav, *El Golem*, Tusquets Editor, Barcelona, 1972.

MICHELET, Jules, *La Sorcière*, G F Flammarion, Paris, 1966.

MONTAIGNE, *Essais I*, Gallimard, Paris, 1965.

OTTO, Rudolf. *Lo santo. Lo irracional y lo irracional en la idea de Dios*, Alinaza Editorial, Madrid, 1985.

PAPINI, Giovanni. *El diablo*, Editorial Epoca, México, 4ª edición.

PENROSE, Valentine, *La Condesa sangrienta*, Ed. Siruela, Madrid, 1987.

POE, Edgar Allan. *Filosofía de la composición*, Ediciones Coyoacán, México, 1994.

POTOCKI, Jan, "Historia del endemoniado Pacheco", in *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, Alianza Editorial, Madrid, 1991.

PRÉVOST, Marcel, *Manon Lescaut*, Libro, Paris, 1995.

RAY, Jean, *Las 24 mejores historias negras y fantásticas*, Ed. Aura, Barcelona, 1975.

RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres poétiques*, Garnier-Flammarion, Paris, 1964.

ROUGEMONT, Denis de. *El amor y Occidente*, Ed. Kairós, Barcelona, 1986.

TADIÉ, Jean-Yves. *Introduction à la littérature française du XIXe siècle*, Bordas, Paris, 1970.

SEGUIN, Jean-Pierre, Preface à *Les Diaboliques*, Garnier-Flammarion, Paris, 1967.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, Premia Editora, México, 1981.

----- *Qu'est-ce le structuralisme? 2. Poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 1968.

----- *Théories du symbole*, Editions du Seuil, Paris, 1977.

ZOLA, Émile, *Nana*, Fasquelle, Paris, 1984.

----- *La Fortune des Rougon*, Fasquelle, Paris, 1983.