

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS



ANÁLISIS COMPARATIVO DE TEMAS-PERSONAJE EN *EL FANTASMA DE LA ÓPERA* DE
GASTON LEROUX A LA LUZ DEL *FAUSTO* DE JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS FRANCESAS

PRESENTA:
ALMA ROSA GARCÍA ARÉVALO

ASESORA:
DRA. NORMA SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2024





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

Quiero dedicar esta tesis en primer lugar a mi tía Chiquis por devolverme las ganas de vivir, y sin eso no habría tesis. A mi primo Alito por haberme ayudado a estudiar para hacer el examen de admisión a la UNAM, sin eso probablemente tampoco la habría. A mi mejor amiga Miriam por siempre ser mi más constante apoyo, aliento y la mejor consejera. A mi gran amigo Juan Pablo por su constante y palpable presencia en mi vida, por entenderme como nadie más. A mi querida hermana Pau por ser quien más me ayuda siempre y por hacerme reír todos los días.

Quiero agradecer a mis amigos: Diego, Jorge, Ricardo, Gabi, Dani, Caro, Stefano, Mariana y Jeanne por haber creado un espacio en el que finalmente pertenezco y por haberme aceptado incluso antes de que yo me aceptara.

Agradezco también a toda mi familia. A mi tía Dora por las salidas al teatro, al cine, a comer, las pláticas y las historias chistosas. A mis primos pero en particular a aquellos más cercanos recientemente: Dyanna, Sergio, Prici, Ricardo, Moy, Fabi y Diana. A mis sobrinos: Riccardo, Sergio, Sebastián, Regina, Silvana, Leo, María, Patricio. Muchas gracias a todos por estar y por las diferentes muestras de cariño que han tenido.

A Doby por los juegos, las chupadas, las caricias y las sonrisas, haces que la vida diaria tenga color. A Lucero por ser mi constante compañía.

A todos mis seres queridos que ya no están. A mis abuelos, pero en especial a mi Cita, te llevaste contigo una parte de mí. A mis tíos: Negro, Tinti y Nene. A mis tías: Silvia, Chocha, Bety y Tota. A mi primer amigo Gianni. Los recuerdo y llevo conmigo siempre.

En lo académico agradezco infinitamente a la Dra. Susana González Aktories por tu constante y detallada guía con esta tesis y por tu infinita paciencia durante este proceso.

De la Facultad también agradezco en particular las enseñanzas de la Dra. Monique Landais por realmente sembrar en mí el gusto por las discusiones literarias y a Marianela Santoveña por hacer que los textos más oscuros tuvieran algo de sentido.

A la Dra. Claudia Ruiz y a la Dra. Haydée Silva por haberme leído con detalle y por los acertados comentarios hechos a esta tesis.

Al grupo de TICA (Taller Integral de Creación Artística) que me acogió durante mi servicio social. En particular a la maestra a cargo Regina Quiñones y a algunos compañeros como Ezer de la Torre, Michelle Barrios e Isabel Contreras, gracias por compartirme un poco de una profesión que tanto admiro.

A mis maestras: Gizeh, Paquita, Jeanne y Ana. Todas pertenecientes a diferentes etapas de mi formación y las únicas que considero se han preocupado por hacer su labor en toda la extensión de la palabra.

A todo el equipo de médicos u otros profesionistas de la salud que me han ayudado a tener la mejor calidad de vida física y mental: Hank Chambers, Carolina Schaber , Jill Chambers, Oscar Benavides, Octavio Sierra, Miguel Ángel Valdovinos, Mercedes Luque, Juan José Bustamante, Adriana Valencia, Mario Martínez, María Elena Sandoval y Mario Galindo, entre muchos otros.

Y finalmente agradezco a mis papás, por estar como ellos pueden. A mi mamá por las comidas, las sorpresas, las salidas y las risas. A mi papá por todos los pagos de doctores, de escuela, de clases, hasta de súper, tantos viajes –en especial por llevarme a ver a Sierra Boggess–, pero sobre todo por los boletos de Taylor Swift.

Índice

Introducción.....	7
1. Contextualización de los autores y sus obras.....	11
1.1. Rasgos de la vida de Johann Wolfgang Goethe y su influencia en la conceptualización de su <i>Fausto</i>	11
1.2. Rasgos de la vida de Gaston Leroux y su influencia en la creación de <i>El fantasma de la ópera</i>	16
1.3. Profundización en las motivaciones y el contexto que inspiraron <i>El fantasma de la ópera</i>	22
2. Consideraciones tematólogicas como condición para un análisis comparativo de los personajes centrales en <i>Fausto</i> y <i>El fantasma de la ópera</i> . Panorama teórico.....	29
2.1. Sobre la teoría interliteraria de Āurišin.....	29
2.2. Importancia de la tematólogía para entender las relaciones entre los personajes de Erik (fantasma) / Fausto-Mefistófeles y Margarita / Christine.....	34
3. Análisis comparativo de los personajes.....	40
3.1. El fantasma a la luz de los personajes Fausto y Mefistófeles.....	40
3.1.1. El fantasma y Fausto.....	40
<i>Debate interno</i>	41
<i>Trauma</i>	43
<i>Inteligencia y soberbia</i>	46
<i>Torpeza emocional</i>	47
3.1.2. El fantasma y Mefistófeles	48
<i>Apariencia física</i>	49
<i>Ilusiones/trucos de magia</i>	52
<i>Magia musical</i>	53
<i>Engaños</i>	55

<i>Espionaje</i>	57
<i>Escritura</i>	58
<i>Desestabilizadores</i>	59
<i>Temperamento violento</i>	60
3.2. Christine Daaé a la luz de Margarita.....	61
<i>Carácter/aspecto físico</i>	61
<i>Fe/espiritualidad</i>	64
<i>Orígenes humildes</i>	65
<i>Rechazo social</i>	66
<i>Fuerzas que impulsan vs. fuerzas que detienen</i>	67
<i>Progresión de sentimientos</i>	70
Conclusiones.....	76
Apéndices.....	82
1. Tabla comparativa de personajes	82
2. Imágenes	95
Referencias	97

Introducción

Mi acercamiento a *El fantasma de la ópera* se dio de manera indirecta y a través de otro medio, así como sospecho fue el contacto de Gaston Leroux con *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe, pues conocí la novela gracias al musical homónimo de Andrew Lloyd Webber.

Al principio quería concentrarme únicamente en la novela y analizar su adaptación al escenario, no obstante, con el tiempo fueron madurando dentro de mí ciertos aprendizajes: leímos *Fausto* en un seminario, en otro(s) aprendí sobre temalogía, y en otro distinto sobre la relación entre literatura y otras artes, así, un día que me encontraba viendo la grabación *The Phantom of the Opera at the Royal Albert Hall...* por placer, empecé a notar similitudes entre las obras de Goethe y Leroux fortuitamente. La primera pista que recuerdo fue el traje escarlata con dorado y la máscara de esqueleto que viste el fantasma durante *Masquerade*, después la manera en la que la música cambia en *Why have you brought me here?/Raoul I've been there*, el dolor de Erik al cantar la reprise de *All I ask of you*, entre otras. Para cuando bajan a la guarida del fantasma una última vez en lo que ahora llamo “escena de prisión” y Erik canta: “That fate which condemns me to wallow in blood [...] This face which earns a mother's fear and loathing...” yo ya había decidido que existía una conexión sin explorar. Al leer la novela, mi convicción se fortaleció.

El personaje de Fausto ha sido objeto de múltiples reescrituras, algo que se puede apreciar en estudios recientes como la compilación hecha por Lorna Fitzsimmons *Faust Adaptations from Marlowe to Aboudoma and Markland* (2016) o en el libro de John R. Williams *Goethe's Faust* (2020), específicamente el subcapítulo “1. The Sources and Transmission of the Faust Legend”. Cabe aclarar que nunca encontré evidencia de que hubiera una intención por parte de Leroux de sumarse a esta lista de reelaboraciones ni de que estuviera familiarizado con la obra de Goethe, pero la historia está implantada en la psique de los franceses de ese tiempo gracias a reescrituras francesas o transformaciones a otros medios como óperas o películas. La novela de Leroux se vincula con la obra de Goethe gracias a la ópera *Fausto* de Charles Gounod, pues ésta aparece siempre en los momentos de mayor tensión como herramienta que brinda autenticidad.

Los parecidos que encuentro no son exponentes de una intertextualidad intencional, sino de lo que Dionýz Ďurišín llama “contacto interno mediado” porque encontramos

asociaciones en cuanto a trama y personajes, pero no por uso directo de la obra fuente, sino por mencionar una adaptación de la misma. Tal vez incluso podríamos hablar de una “genealogía faustiana” no tradicional compuesta por todas estas obras indirectamente relacionadas; sin embargo, a mí me interesa la rama francesa y en particular *El fantasma de la ópera* de Gaston Leroux.

El objetivo de esta tesis es hacer un análisis comparativo para mostrar que Goethe y Leroux se inspiran de ciertos temas, motivos o leyendas comunes. Para lograrlo, haremos un examen de temas-personaje similar a los que proponen Luz Aurora Pimentel y Cristina Naupert, o bien, siguiendo modelos como los de Joachim Schulze, entre otros teóricos, y teniendo siempre en cuenta los principios de la teoría interliteraria de Đurišin. A partir de estas herramientas y marco teórico, el estudio se aboca a la relación Érik (fantasma)/Fausto-Mefistófeles por un lado y Christine/Margarita por el otro. Las unidades comparativas generales más importantes se enfocan en características físicas, éticas, las acciones de los personajes y la repercusión en la trama de sus historias.

Es importante mencionar que no solamente nos ceñiremos a remarcar aquellos puntos en los que ambas obras convergen, sino que también dedicaremos un espacio para señalar todas las características que les confieren individualidad y originalidad, aunque esto se hará con mayor énfasis e interés en el caso de la novela de Leroux.

Al acercarse a esta tesis no se debe olvidar que, en el caso del *Fausto* de Goethe, no me fue posible consultar la obra en su idioma original a causa de mi absoluta falta de conocimiento del alemán, sin embargo, considero que la versión bilingüe de Pedro Gálvez¹ es una buena elección ya que mi mayor preocupación fue entender a los personajes para poder contrastar con la obra de Leroux, y creo que una traducción también puede aportar retratos adecuados de los mismos, si bien sería deseable que dominara ambas lenguas.

En el primer capítulo de esta tesis se sitúan a Goethe y a Leroux (sus respectivas situaciones geográficas, temporales, tradiciones literarias), y a sus obras por separado, para dimensionar los entornos, situaciones y motivaciones dentro de los cuales nace cada una. Sólo así es posible vincularlas después por medio de un estudio comparativo de temas-personaje con pasajes clave de ambas tramas.

¹ Casa de edición: Penguin Random House, 2018.

El capítulo 2 permite detallar los aspectos relevantes de la teoría interliteraria así como las consideraciones temáticas necesarias y así presentar a los personajes conforme a los principios de esta(s) teoría(s).

Una vez habiendo entendido los conceptos que construirán un puente entre dos obras tan distintas, y sin perder de vista todos aquellos rasgos que las distinguen como unidades autónomas, se pasa en el capítulo 3 a hacer el análisis comparativo de los personajes, según la siguiente secuencia: Érik (fantasma)/Fausto y después Érik (fantasma)/Mefistófeles, y por otro lado la dupla Margarita/Christine.

Dicho análisis está estructurado por subcapítulos, cuyos nombres hacen referencia al motivo que tienen en común ambos personajes. Se debe tener en cuenta que no se trata de categorías tomadas de alguna fuente externa sino de unidades determinadas por mí después de arduas lecturas, relecturas y reflexiones. Fue difícil encontrar nombres concisos y que a la vez fueran efectivos en comunicar los atributos que se habían encontrado. Se procede siempre empezando por cómo se presenta alguna característica en la obra fuente, en este caso el *Fausto* de Goethe, para luego estudiar cómo permanece o cómo se modifica en la obra destino, en este caso *El fantasma de la ópera* de Gaston Leroux.

Los ejemplos que encontramos de cada categoría fueron numerosos y al intentar examinar la mayoría en un primer borrador fue evidente que la profundidad del análisis se veía mermada por el volumen de citas, por lo tanto, decidimos desarrollar únicamente las más importantes con la esperanza de que la comparación fuera más rica, e incluir el resto en un apartado de apéndices, amén de un breve comentario y material más específico que no se ofrece en el desarrollo principal, así como imágenes, entre otras cosas. Ello con la idea de que pueda servir a futuras investigaciones que deseen profundizar en estos temas.

En uno de los primeros bosquejos de esta tesis se había considerado agregar un cuarto capítulo que hablara sobre otras representaciones de *El fantasma de la ópera*, es decir, dar el salto de la intertextualidad a la intermedialidad y preguntar qué aportaba la expresión de esos tema-personajes en el musical, pues resulta intrigante que el musical mismo haya abierto la puerta a nuevas relecturas, nuevos desplazamientos de la carga temática, nuevas formas de traer a la luz temas ya consagrados². Aunque lo tuve presente y lo menciono de manera muy

² Ese interés que sigue despertando, esa renovación que sigue ocurriendo, se manifiesta por la existencia de la segunda parte del musical (*Love Never Dies*, también de Andrew Lloyd Webber), la cual nace a su vez de la

sutil en un determinado momento de la tesis –confiaré en que mis lectores lo sepan identificar– esa intención ya rebasa lo que puedo abordar aquí, lo cual no quita que la música en general tiene un lugar primordial para comprender cabalmente *El fantasma de la ópera* y este análisis sobre ella.

Con todo el recorrido concluyo que los temas perviven pero también cambian y se resignifican de maneras muy distintas, según contextos, tiempos, intenciones, cambio de medios, pero sobre todo, que nunca debemos desestimar el papel que tenemos como lectores para “actualizar” una obra.

Si bien es cierto que nunca dudé del valor de mi trabajo dentro del ámbito literario, jamás imaginé que este análisis de la novela de Leroux me llevaría a desentrañar la grave crisis que existe actualmente a nivel inter/nacional respecto al trato y tabúes que rodean a personas pertenecientes a grupos marginales, ni la catarsis que ello supondría para mí.

novela *The Phantom of Manhattan* de Frederick Forsyth, escrita pensando en dar continuidad a la historia de Leroux.

1. Contextualización de los autores y sus obras

En este apartado presentaré algunos de los rasgos de la vida tanto de Johann Wolfgang Goethe como de Gaston Leroux, quienes se desarrollaron a más de un siglo de distancia, en geografías y contextos socio-culturales y lingüísticos distintos, pero que presentan interesantes coincidencias en la elección de sus temas y valores retratados tanto en las tramas y personajes de *Fausto* como de *El fantasma de la ópera*, respectivamente. Iniciaré por orden cronológico con Goethe, resaltando circunstancias de vida que pudieron haber incidido en su creación del *Fausto*. Luego pasaré a Leroux, procediendo de igual manera. Y dado que esta tesis está orientada a entender la obra de Leroux en el contexto francés, considero conveniente dedicar el último apartado de este capítulo a iluminar elementos específicos de ésta, también a la luz de coincidencias que presenta con episodios y personas de la vida real en épocas de Leroux. Todas estas distintas influencias incluyen música, estilo, corrientes literarias, temas recurrentes en su obra, detalles de su propia vida, teorías psicológicas, tradiciones antiguas y aspectos que el autor mismo investigó.

1.1. Rasgos de la vida de Johann Wolfgang Goethe y su influencia en la conceptualización de su *Fausto*

Johann Wolfgang von Goethe nació en 1749, en el seno de una familia acomodada en la ciudad de Frankfurt. Su infancia estuvo marcada por el acceso a una amplia biblioteca que le permitió hacer las lecturas deseadas (Hossick), y por la posibilidad de asistir a eventos culturales como las obras de marionetas que se presentaban en su ciudad natal. Fue gracias a éstas que se despertó su interés por el personaje de Fausto³, ya entonces famoso por hacer un pacto con el diablo, y sobre el cual incluso de adulto investigaría aspectos de su historia

³ La familia holandesa, Hilverding revolucionó el campo del teatro de marionetas, pues representaban el repertorio de los cómicos ambulantes más barato y simulando que sus títeres eran actores miniatura. Dicho repertorio incluía obras como *El Doktor Faust (El doctor Fausto)*, el *Don Juan* o incluso la parábola del hijo pródigo (Kratochwil, *et al.*). El *Fausto* de Goethe es una reelaboración de una obra más antigua que a menudo se representaba con marionetas y que él mismo llegó a ver, así se inspiró (Doe, 32), según admite en sus memorias (*Dichtung und Wahrheit*), confesando el impacto y la influencia que el teatro de marionetas tuvo en él (p. 21).

relacionados con ciencias sincréticas, herméticas u obscuras como la astrología, ciencias asociadas a la Edad Media y al Renacimiento (Williams⁴).

Durante su juventud, Goethe viajó a Estrasburgo, conoció al filósofo y teólogo Johann Gottfried Herder, quien lo introdujo a la obra de Shakespeare (Hossick), por la que tuvo gran admiración y con la que experimentó una intensa exaltación emocional que lo llevó a defender principios prerrománticos a los que me referiré más adelante. En esta etapa, además, tenía el hábito de ir a observar la catedral de esta ciudad, inicialmente por su interés en el dibujo. Gracias a esta construcción es que descubrió el potencial de belleza que guardaban las manifestaciones artísticas que no se apegaban a lo clásico, es decir, el estilo de arte medieval que se había denominado “gótico” como para despreciarlo (Riquer y Valverde, 147). Esta es la única etapa de su vida en la que se reconoce su inclinación más hacia lo emocional (sin olvidar que Goethe nunca quiso pertenecer a una escuela en específico⁵). Después de este periodo sus ideas se orientaron más hacia el lado de lo racional y medurado, además de que lo llevaron a admirar sobre todo el estilo clásico. Sin embargo, esta etapa juvenil es importante para entender por qué se le suele asociar con el movimiento romántico posterior, en donde se inserta el género gótico y cuyas características se verán reflejadas más adelante en *El fantasma de la ópera* de Leroux.

La decisión de Goethe de aceptar trabajar para el duque de Weimar permite ver que su ideal no era escribir versos profundos, sino “educar”, propagar el ejemplo de su propia armonía en lo político e intelectual. Es claro que sobrepasó el gusto por lo cercano al *Sturm und Drang* y cada vez se identificó más como clasicista⁶ y reaccionario. Cuando se trata de su trabajo literario, Goethe siempre actuó desde afuera, como escultor que se esforzaba por moldear una escultura, hasta llegar a un ideal de contemplación racional que le permitiera ordenar su mirada del mundo y su misma forma de ser (Riquer y Valverde, 143, 148). Para

⁴ Todas las referencias que se hagan al libro de John R. Williams *Goethe's Faust* irán sin número de página, ya que se trata de una versión electrónica (aplicación “Libros” de Apple) que hace que cambien constantemente los números de página, dependiendo de si se agranda o achica la ventana de lectura o incluso por actualizaciones de software.

⁵ En 1790 el duque le pidió dirigir el teatro de la corte y es en este punto que entra Friedrich Schiller a su vida, pues tenía una gran reputación como dramaturgo, además de haber sido también poeta y filósofo. Fue difícil para Schiller establecer una manera de ver el arte, o una visión artística única, pues Goethe se negaba a suscribirse a una sola corriente (Hossick).

⁶ Sobre todo influenciado por un viaje que hizo a Italia en 1786, durante el cual se obsesionó con lo antiguo, con las ruinas y con lo clásico. Curiosamente, es común que en la literatura romántica los lugares o ambientes sean ruinas (Riquer y Valverde, 149).

Goethe la literatura no era una herramienta principal cuya función es indirecta, no quería lograr un trabajo creativo como artista sino poner su propia filosofía en práctica: se esforzaba por que triunfara la inteligencia y la razón sobre la casualidad (pp. 143-144). Por eso, no modificó mucho las formas que usó, pues le servían para apuntar las marcas de su existencia (p. 146).

Lo más grande e importante que podía ofrecer la literatura para él era el “simbolismo”, considerando los significados aún más profundos u ocultos que alberga gracias a la obra y su estructura, pero sin estar obligada a personificar puntualmente su significado. Esto lo llevó a pensar que el mundo no consiste más que en símbolos y manifestaciones cambiantes de un Uno; por lo tanto, las obras literarias son versiones aún más diluidas de la realidad, son símbolos de símbolos, a los que no se les puede dar un valor absoluto. En obras como *El dios de la Bayadera* y *La novia de Corinto* el contenido simbólico sobrepasa el logro formal (Riquer y Valverde, 146, 151).

Esta manera que tiene Goethe de concebir su trabajo literario, de resaltar lo irreal que llega a ser nuestro mundo y todo lo que creemos que nos da certeza y por ende las obras artísticas que creamos a partir de esa “realidad”, se vincula perfectamente con las inquietudes que refleja el género gótico en cuanto a que la producción en masa y las nuevas tecnologías⁷ cada vez nos hacen alejarnos más de la realidad, a la vez que traen grandes privilegios; al centro de lo gótico también está la angustia por lo cambiante, lo inasible e incluso lo irreal que hay en todos los símbolos a los que nos aferramos para confirmar nuestra existencia como sociedad y como seres humanos. De nuevo, en *El fantasma de la ópera* Leroux trabaja con estas preocupaciones, por lo tanto, aquí está otro lazo entre esta obra y el *Fausto* de Goethe.

Sobre el *Fausto*, cabe mencionar que se trata de su obra de teatro más conocida. Estaba dividida en dos partes, la primera de las cuales fue trabajada más o menos de 1797 a 1801, revisándola 5 años después, para publicarla como tal hasta 1808, debido a la invasión napoleónica en territorios alemanes. Como había escrito de manera tan pausada, las partes se sentían heterogéneas, por lo que era necesario –según le insistía Schiller– darle unidad

⁷ Goethe tenía el lema “De lo útil, por lo verdadero, hacia lo bello”, que se podría interpretar como una manifestación literaria y misteriosa de la filosofía del maquinismo y la industrialización (Riquer y Valverde, 157). Así, contribuyó a la construcción de una sociedad industrializada y a poder ver la angustia que ese estilo de producción trae.

conceptual a través de una idea simbólica englobante, así como aprovechando las inclinaciones poéticas y filosóficas a las que el tema de Fausto se prestaba. Goethe no estaba muy convencido con esta propuesta ya que él argumentaba no querer concentrarse tanto en ideas abstractas, ni organizar todo su trabajo alrededor de una sola de ellas; no obstante, escuchó a Schiller y fue entonces cuando agregó los prólogos en el teatro y en el cielo, así como la emblemática escena en el estudio (introducción de Mefistófeles), entre otros, para ir dejando pistas que permitieran al espectador imaginar la futura redención de Fausto (Williams).

Lo que la distingue de otras versiones que tratan el mismo tema-personaje es la historia de amor con Margarita, que se desdobra en la seducción, el infanticidio y la subsecuente ejecución⁸. Además, este Fausto se caracteriza por ir de una satisfacción a otra, pero eventualmente descartar todas, pues no puede ver la vida como una fuente de mera satisfacción sino como una cuestión de amor o de deber (Williams). Fausto acaba en la administración pública y es así como consigue la salvación eterna (Riquer y Valverde, 150), tal como hizo Goethe en Weimar, de nuevo su vida es el ejemplo. A pesar de haber ordenado un poco su trama hacia una aparente resolución, el autor alemán nunca dejó de insistir que *Fausto* no era representación de una idea y que esa parte más abstracta no debía ser considerada la más importante sino el transcurso de la acción, la serie de hechos o acciones que la construyen (pp. 151-152).

No niega la importancia de que el diablo pierda la apuesta ni minimiza el hecho de que un hombre nunca dejó de esforzarse por tomar decisiones adecuadas en condiciones adversas y admite que es un buen hilo conductor, pero reitera que no es una idea que esté incrustada en la base del trabajo y que explique cada escena (Goethe en Riquer y Valverde, 152). Otra razón por la que esta obra se presta para agregar tantos nuevos niveles de significado y versiones tan “indirectas”, esa falta de una idea central permite presentar muchos resultados distintos a partir de los mismos reactivos.

Goethe sigue sus ideas sobre lo simbólico de la literatura a lo largo de esta obra, pues a menudo se desvía de lo teatral para concentrarse en elementos con mayor carga alegórica y profundiza en ideas y fantasías suyas no incorporadas directamente en el argumento que se desarrolla en escena. Esto es mucho más evidente al final de la primera parte, con la digresión

⁸ Inspirado en un caso de Frankfurt de 1771-72 (Williams).

presente en las escenas de aquelarre y magia, porque claramente se aparta cada vez más de la *Gretchenragödie* o “tragedia de Gretchen” (Riquer y Valverde, 152) e incluso concluye de manera un tanto inesperada, ya que Fausto se podría haber casado con Gretchen; en cambio, ella muere y él, en lugar de ser condenado⁹, de arrepentirse y de acabar ahí con el asunto del pacto, pasa indemne a vivir otras aventuras. Ello debido a que Goethe también está usando al personaje para esculpir su propio reflejo, como modelo y símbolo personal (p. 153).

Otro aspecto distintivo está en los elementos religiosos presentes en la obra de teatro: como cuando Fausto se abstiene del suicidio al escuchar las campanas de Pascua, o con la culpabilidad religiosa de Margarita, entre otros (Williams). Esas características se explican porque Goethe sabía muy bien que su obra no se podía justificar sin las tradiciones cristiana y germánica: “...he exploited all these systems for his own purposes, and more especially Christianity, because it provided a richly resonant and above all familiar corpus of iconography and doctrine” (Williams). Lo que aquí resalta es precisamente que los estaba *usando* para promover sus propios ideales, otra vez, “modelando” desde lejos su propia filosofía en la que la razón debe predominar sobre el azar.

Por lo anterior, no se debe olvidar que la obra está separada de la cosmovisión de un creyente por la dimensión de lo simbólico: el desarrollo de la acción se da en un entorno estrictamente humano y bien educado; por tanto, el diablo debe ser lo suficientemente astuto para hacer de tercero en los amores de Fausto, en forma más terrenal. De hecho, un lector cristiano podría no comprender cómo existe un diablo tan reducido en su poder, o cómo se puede dar una seducción tan raramente diabólica, o una anulación del pacto tan poco religiosa, y mucho menos por qué se incorpora la noche de Walburga alegórica, cuando los contenidos que se discuten no se refieren a un “más allá” religioso, sino que permiten el encuentro con genios filosóficos que no afectan el destino de nadie hacia el bien o el mal, que simplemente discuten el destino humano y la manera de ser del mundo. Todo ello se debe

⁹ Da la impresión de que el pacto con el diablo se va disolviendo por sí solo, o incluso se puede dudar de si existió, pues según Riquer y Valverde, para que fuera un pacto, Fausto hubiera tenido que dar el alma a cambio de algo. Esto me parece discutible porque aunque no la dé antes, sí firman el pacto con sangre. Sin embargo, entiendo que dudarán de la esclavitud de Fausto ante Mefistófeles puesto que este último parece usar alguna pócima de la bruja y el espejo para hacer que Fausto se enamore. Además, según los críticos, la apuesta está hecha de modo que se anula, si la razón para querer eternizar el instante es moralmente buena (p. 154).

a que el universo de mitos e ilusiones de Goethe es muy personal y funciona sólo para la obra (Riquer y Valverde, 153).

Creo que la insistencia de Goethe de no querer concentrarse en ideas abstractas ni unirse a una única escuela de pensamiento es lo que hace que su obra haya sido retomada tantas veces y que sea retrabajada desde distintos puntos de vista –eso sin contar que el personaje de Fausto por sí mismo ya había atraído múltiples reinterpretaciones, si bien la de Goethe es de las más conocidas. Su inclinación hacia lo simbólico provoca que hasta hoy nos preguntemos sobre el significado de su trabajo, la apertura de interpretaciones que permite su *Fausto*, hace posible asociarla a obras que surgen en momentos y por motivaciones distintas, como es el caso de Gaston Leroux, así veremos a continuación.

1.2. Rasgos de la vida de Gaston Leroux y su influencia en la creación de *El fantasma de la ópera*

Gaston Leroux nació el 6 de mayo de 1868. Sus padres murieron en su adolescencia, lo cual tuvo un gran impacto en él y en su relación con la muerte (Pellegrini, 20-22). Aunque su primera profesión fue la de abogado, su verdadera pasión era la escritura, incluso frecuentaba mucho los cafés para intentar conocer personalidades del mundo literario.

A partir de 1897 se volvió empleado de tiempo completo del periódico *Le Matin*, escribiendo reportajes sobre todo tipo de temas¹⁰, incluso fungiendo como crítico de teatro bajo el pseudónimo Gaston-Georges Larive. Su carrera periodística duró sólo diez años; no obstante, permaneció de cierta forma vinculado al medio de la prensa al publicar ahí sus novelas por entregas y artículos sobre sus obras de teatro (Alfu¹¹).

Aparte de su compromiso durante la Primera Guerra Mundial¹², lo más que se implicó en la política fue cuando estaba en Rusia reportando los esfuerzos revolucionarios. Él estaba

¹⁰ En 1899 es nombrado Caballero de la Legión de Honor por sus servicios a la prensa (Alfu).

¹¹ En el caso del libro de Alfu, titulado *Gaston Leroux: parcours d'une œuvre*, se seguirá el mismo criterio que con el libro de John R. Williams *Goethe's Faust* en cuanto a no poner números de página, aunque en este caso se debe a que el libro no trae, sólo es posible guiarse a través de los números de página que asigna el lector electrónico. Revisar: <https://www.proquest.com/legacydocview/EBC/4104137/bookReader?accountid=14598> y <https://www.easybib.com/guides/citation-guides/mla-format/how-to-cite-an-e-book-in-mla/>

¹² No va al frente a pelear, pues sufre de una afección orgánica del corazón. Su manera de comprometerse fue a través de la escritura, con títulos como *Confitou*, que narra la historia de un niño héroe y patriota, *La colonne infernale* y *Rouletabille à Krupp*, dos novelas de espionaje pro-francés, y *Effroyables aventures de M. Hebert de Renich*, con toques fuertemente anti-germánicos (Alfu).

a favor de la república y de la democracia, no se decantaba ni por bolcheviques ni por nihilistas, y ya en Francia, manifestó su hostilidad hacia esfuerzos sindicalistas, incluso apoyando movimientos anti-obreros. Al mismo tiempo promovió la emancipación de las mujeres y el lugar que le da a los personajes femeninos en su obra permite confirmarlo, como en su obra de teatro *Les lys*, donde trata cambios de costumbres en favor de la liberación femenina. Era adicto al juego, por lo tanto vivía preocupado por el dinero, probablemente porque lo perdía fácilmente. (Alfu).

El periodismo era una verdadera vocación para él, y es de destacar su honestidad en la redacción y la meticulosidad en la información recabada. Estas prácticas también influyeron en su escritura como novelista, pues tuvo siempre el cuidado de escribir libros muy bien informados, procurando usar fuentes reconocidas. Dado que le apasionaba la historia, a veces incluso añadía referencias de lectura en sus novelas y en otras también se inspiraba del trabajo periodístico de terceros (Alfu).

Como escritor, Leroux ha sido difícil de clasificar; no se puede decir con certeza si es el último de los románticos o el primero de los surrealistas (Pellegrini, 19): “Announcing Surrealism through the exaltation of daily magic, Leroux opens up different visions to actual fantasy, a fantasy that deconstructs the dialectics of folly-society and myths-desires and becomes the exploitation of every possibility” (Farré en Pellegrini, 19).

Se entiende que se le llegue a considerar romántico, porque si bien en un primer momento el Romanticismo se caracterizó por un sentimentalismo y por borrar lo externo a la obra literaria, después profundizó en busca de lo que hace particular al alma, la raíz de su libertad, y de ahí aterrizó en querer develar el Yo¹³ individual, el cual procura esconderse y/o multiplicarse cuando se intenta captar (Riquer y Valverde, 172). La obra de Leroux parecería a menudo adherirse a estas inclinaciones, pues en varias ocasiones se perciben conflictos morales y psicológicos comunes al intentar capturar la complejidad de lo humano, o en los que se desarrollan diferentes versiones de un sujeto. *El fantasma de la ópera* no es una excepción, y tal vez por eso el protagonista del fantasma inspira tantos sentimientos encontrados: ¿es realmente malo? ¿es incomprendido? ¿qué representa?

¹³ Al revisar las sinopsis que ofrece Alfu de sus novelas, lo que resalta es que en varias aparece el tema de lo subterráneo (varias escenas ambientadas en catacumbas, o en *El fantasma...* siempre debajo de la ópera, etc.) y una intención de explorar lo desconocido.

En cuanto al Surrealismo, Alfu argumenta que Leroux supo, como nadie más, llevar la construcción literaria a tal grado de sutileza que es posible experimentar en una sola oración un humor sagaz, una gran inquietud ante la tragedia humana y por supuesto, la inserción de lo onírico o mágico en lo real –Alfu lo denomina “shock surrealista”–, todo simultáneamente.

En esta ocasión Leroux parece ir de acuerdo con el movimiento surrealista al que se le vincula, pues implica, “en rigor, exploración del subconsciente humano por medio de la escritura” (Riquer y Valverde, 670), además de interesarse por la experimentación psicológica (p. 671). Si bien Leroux no adopta estrategias como la escritura automática, mezcla elementos de la realidad con lo fantástico e inverosímil, como si hubiera salido de un sueño que no siempre tiene lógica, con lo cual sin duda intenta llegar a la raíz de lo que nos hace humanos a través de esta mezcla de no saber qué es real y qué no. Además, cuestiona los principios sobre los que nos hemos construido (incluso como sociedad) e incluye sus propios miedos o inquietudes en lo que escribe.

De igual forma, se ha llegado a reconocer que Leroux es de los autores pioneros de la novela policiaca en Francia, en específico de la novela negra (una variante de la primera), que se caracteriza por mezclar la historia del crimen con la investigación, o por obviar el relato del crimen y concentrarse en la investigación. Así, a nivel narrativo, más que enfocarse en resaltar un episodio, se centra en el delito como tema principal a desentrañar, como acto del que se desprenden conflictos humanos y que apunta a un trasfondo psicológico que busca entender (Galán Herrera, 59, 62). En novelas de este tipo es común encontrar que los escritores describen la sociedad de su tiempo casi siempre en crisis; como consecuencia, el detective es un solitario que se ubica más allá de la legalidad y que debe salir de su contexto social para moverse en un entorno que no le es familiar, en busca de algo que muchas veces no sabe qué es (p. 64, 67).

Considerando lo anteriormente señalado, no es de asombrarse que la información sobre el crimen y su conclusión se vaya dando en pequeñas dosis, enterándonos sobre los hallazgos al mismo tiempo que el personaje que lo investiga (p. 65). En el caso de *El fantasma de la ópera*, hay rasgos de novela negra porque el narrador, que no es ningún policía entrenado, debe salir a investigar sin tener una idea clara de lo que espera encontrar. Indaga en la historia del fantasma y los crímenes que este cometió, a medida que va desenterrando

los artículos de periódico, o que va siguiendo las instrucciones que le da el persa (un personaje que conoció al fantasma). Es así como también nosotros, los lectores, nos vamos enterando de la historia.

No sorprende que Leroux fuera un gran admirador de Edgar Allan Poe, ya que el trabajo de este autor estadounidense constituye un antecedente muy importante para el género policiaco, con cuentos como *Los crímenes de la calle Morgue*, *La carta robada* o *El misterio de Marie Roge* (Galán Herrera, 59). Poe siempre lograba oponer a un fondo de misterio una frialdad analítica en su manera de pensar, mostrando cómo ambas nociones (misterio y análisis) se refuerzan entre sí. Esa precisión, vista desde un vacío, termina por conferir una característica de horror mágico que es común a Leroux (Riquer y Valverde, 266), quien planeaba rigurosamente la construcción de sus novelas y mezclaba hechos reales investigados y eventos un tanto sobrenaturales, resultando en horror, tal vez ante la posibilidad de que fuera cierto.

Se ayudaba también del uso de cursivas/itálicas, que no servían únicamente para subrayar sino para sumergir a sus lectores en un plano discursivo distinto, en el que se percibiera una atmósfera de misterio y suspenso. Esto a veces da la impresión de ser una forma de codificación que superpone lo maravilloso a lo cotidiano y lo vuelve diferente, exótico.

En *El fantasma de la ópera* la conexión con el cuento *The Mask of the Red Death*¹⁴ de Poe es evidente, sobre todo en la escena del baile de máscaras en la ópera, durante la cual Erik (fantasma) aparece vestido todo de rojo y con la cara de esqueleto,¹⁵ de la misma manera en la que lo hace *the red death* en Poe, que a su vez parece citar *La tempestad*¹⁶ de

¹⁴ Para revisar el cuento, puede verse el siguiente enlace: <https://poemuseum.org/the-masque-of-the-red-death/>

¹⁵ La imagen de la muerte que usa Leroux corresponde a la tradición de la *danse macabre* (Hogle, 123), que surgió en la Edad Media tardía, en la que el artista pintaba personas bailando con esqueletos y/o cadáveres. Esto se debe a que durante el siglo XIV ocurrieron varios desastres, hambrunas y epidemias, que arrasaron con la población de Europa y exacerbaron el miedo a la muerte. La *danse macabre* es una alegoría de la muerte que muestra a personas de todas clases sociales bailando con muertos y recuerda que tanto ricos como pobres son iguales ante la muerte. La primera representación pictórica del tema en Europa apareció en París en el Cimetière des Innocents en 1424. La pared en la que estaba fue destruida en 1669, pero la imagen sobrevivió porque para entonces ya se habían hecho varias copias y así se inició la tendencia. Con el tiempo se logró separar el tema de su contexto religioso y los artistas lo usaban para criticar las ideas y situaciones políticas de su tiempo. La *danse macabre* atrajo en particular a los artistas del Romanticismo (Renauld). La novela gótica tiene fuertes vínculos con el Romanticismo, y en cuanto a la obra de Leroux, todo lo anterior resulta muy adecuado para una historia con rasgos góticos que cuestiona la legitimidad de la burguesía de su tiempo.

¹⁶ Para más información, véase: <https://www.shakespeare.org.uk/explore-shakespeare/shakespedia/shakespeares-plays/tempest/>

Shakespeare,¹⁷ al menos en el nombre del príncipe: Próspero. Según reconoce Pellegrini: “Like the Shakespearean magician, Poe’s and Leroux’s protagonists have staged a true theatrical scene that makes clear reference to the courtly ‘Masques’ of the Elizabethan theatre and the ‘fêtes’ of Louis XIV” (32). En el cuento de Poe, además, la “muerte roja” es una personificación de una epidemia. En la novela de Leroux, en cambio, el fantasma representa varias de las mentiras y miedos sobre los que se sostiene la sociedad burguesa de su tiempo. Esta función de repositorio que tiene Erik sin duda también nos remite al género gótico que está igualmente presente en *El fantasma de la ópera*.

En el estilo gótico (finales del siglo XVIII en adelante) la clase media hace frecuentemente lo que hizo Leroux en sus escritos: muestra como si fuera del pasado la violencia que se esconde en las estructuras sociales del momento; por eso sus lectores iniciales se pudieron sentir distanciados de esa realidad y atraídos/asustados por ella, pues dudaban de su propia legitimidad (Hogle, 103).

Este cuestionamiento de lo real aparece en varios niveles. En primer lugar está la amenaza que presentan las nuevas tecnologías: los medios de comunicación emergentes a finales del siglo XIX e inicios del XX se perciben como una replicación mecánica de la cultura que extrae la vida de los seres vivos (Wicke en Hogle, 106). En tiempos de la Revolución Industrial, cada signo era visto como una reproducción sacada de un molde producido mecánicamente. A través de ese mismo molde, ya un fantasma del fantasma de la falsificación, se “mataba” la labor de cada producto en el curso hacia la extinción de la referencia original, hasta acercarse cada vez más a la simulación pura (Hogle, 113).

Para 1910 (año de publicación de *El fantasma...*) la ópera había llegado a un punto similar, porque prácticamente cada nueva producción montada en la Ópera Garnier entre 1875-1910 es la “creación” de una obra ya bien establecida, por lo que se concentraban más en “agrandar” y “dorar” la tradición que en hacer cambiar las percepciones y perspectivas de sus suscriptores a través de este arte, y ellos seguían pagando por esas ilusiones de

¹⁷ Cabe destacar que el gótico que se discute a continuación tiene sus orígenes más tempranos en el Renacimiento, pues con el nacimiento del capitalismo se deja atrás la etapa en que la asignación es absoluta y no hay movilidad social (Hogle, 108-109), se instala una nostalgia por la vinculación a un estatus y lo certero pero también se quiere actualizar y transferir esos signos antiguos a personas de otras clases que van ascendiendo (p. 110). Así, la idea de “falsificación” (o “counterfeit” en inglés) viene también del siglo XVI: la apariencia de la imagen está ligada a ciertos referentes naturales, lo que la vincula al mundo, y al mismo tiempo alberga sólo el sueño de referencia a lo real. Mucha de esta ideología se puede apreciar en *Hamlet* de Shakespeare (p. 108), y así también tenemos un vínculo Shakespeare-Goethe-Poe-Leroux.

continuidad cultural. Así, Leroux y los asiduos de la ópera, se enfrentaban a una existencia que se ha vuelto signo de signos y a la condición de “muerto viviente” del entretenimiento humano (p. 106-107). De ahí que haya una fragmentación cada vez más profunda del ser, a partir de la que se va desvaneciendo la relación original y el significante (o ser) se transforma en una versión más “rebajada” de sí mismo, al tiempo que debe seguir cargando con el historial de copias anteriores y que ya son ajenas para él también. Por eso, en Erik, la manera en la que los significantes articulan su ser lo dejan deseoso, pero arrancado de un origen cuasi-maternal que cada vez se distingue menos, si acaso en otras figuras adoptadas como sustituto, por ejemplo, el que tenga en su cueva los muebles de su madre (p. 112). Es ese deseo de Erik lo que nos lleva a pensar en *Fausto* también, por ese constante anhelo de llevar una vida normal, de estar presente, y no perdido en libros ni en ciencias ocultas que cada vez lo alejan más de lo que quiere saber, en su intento por llegar al conocimiento total y al mismo tiempo sentir emociones reales. Es como si Erik cada vez se fuera muriendo más. A ello se suma que él mismo se concibe como una falsificación de la muerte, una “muerte de la muerte”, pues tiene mayor movilidad que un esqueleto cualquiera y es capaz de representar otros miedos o cosas que se quieren despreciar¹⁸ (p. 126). Erik es el chivo expiatorio de todas las contradicciones del deseo burgués (p. 118), todo eso que asusta y que se deposita en ese “otro”¹⁹, pues lo que se quiere despreciar/ignorar, no puede desaparecer por completo, ya que es necesario para nuestra noción de ser y nuestra construcción de un mundo significativo, donde es más sencillo atribuirle todo eso a otro que parece muy diferente de la norma, monstruosamente anómalo incluso (p. 113).

El último nivel de cuestionamiento de lo real se vincula con lo económico. El tipo de burgués “que va ascendiendo”, tan propio de la época de Leroux, es algo que tanto él en la vida real²⁰ como Erik en la novela tratan de emular: siempre estaban “atrasados en pagos” (algo también común a los villanos góticos), viviendo una vida de gustos más “finos”, que realmente no podían costear, por lo que siempre estaban pagando deudas o recibiendo pagos

¹⁸ Este cambio del papel que cumple el esqueleto de la *danse macabre* es visible, como ya se mencionó, en el cuento *The Mask of the Red Death* de Poe y que Leroux recupera en su baile de máscaras (Hogle, 126).

¹⁹ Cuando Leroux escribió su texto, Francia estaba en plena época de colonialismo y había un interés por lo lejano y lo “exótico”, sobre todo de Oriente o de África, algo que está presente en la trama (Pellegrini, 13-17).

²⁰ Tal vez por eso era enemigo de los extremos de derecha e izquierda y como buen representante de la clase media esperaba que la sociedad le garantizara “par tous les moyens, des acquis qu’il juge fondamentaux” (Alfu).

de otros que se encontraban en situaciones similares y siempre todo de manera oculta (p. 117).

Para esta clase burguesa que va en ascenso (lectores y personajes de la novela), debe haber un gasto demostrable, invertido en el aparato de la alta cultura. Así se tiene un continuo flujo de gastos que van “hacia afuera”, sin ninguna seguridad de recuperarlos. En la novela, el fantasma es el punto de drenaje continuo de la deuda que quiere ser escondida, tanto por la aspiración de la clase media como por una figura esquelética que representa la emaciación que esa misma deuda trae, aunque detrás de una máscara (pp. 115, 119).

1.3. Profundización en las motivaciones y el contexto que inspiraron *El fantasma de la ópera*

De manera general, la textura gótica de la novela se presenta en una suerte de “caja china”²¹ con diferentes tipos de documentos que representan los distintos niveles de implicación (del autor, según Newark, o de la persona que lleva a cabo la investigación, según lo que se desprende de lo hasta aquí dicho). Este contacto con los documentos funciona de manera parecida a la forma de relacionarse con los diferentes extractos de música que se encuentran en el texto: algunos se “escuchan” sólo de fondo, mientras que otros se enfocan tan agudamente como lo permiten la competencia del autor y sus fuentes (Newark, 142). Así es como recupera pasajes enteros del relato del persa concernientes a las horas que pasó debajo de la ópera junto a Raoul, tratando de rescatar a Christine, o como enfoca todo el Prólogo a las voces enterradas y, en contraste, sólo menciona fragmentos de las *Memorias* de Moncharmin, o hace alusión a las supuestas críticas que salían en los periódicos sobre las actuaciones de Christine.

²¹ Leroux imita el estilo de un artículo periodístico que hablaba del enterramiento de grabaciones de cantantes de ópera para narrar los hechos, por eso hace digresiones de las digresiones al describir eventos en su libro (Newark, 40). El que elegiera hacer alusión a este acto de preservación en la suerte de “Prólogo” que escribe para su novela, confirma su interés por lo subterráneo: elige ese lugar para que sea el primer sitio en el que nos encontramos con el fantasma y pasará el resto de la novela tratando de desenterrar y comprender al personaje, a su “Yo”. En ese sentido Newark dice que las “desenterró un poco antes”(p. 137), ya que el deseo de Alfred Clark, donador de los discos, era que su cápsula del tiempo se descubriera 100 años después, es decir, que se recuperara en 2007 (p. 136). Se entiende que la novela está ambientada en el siglo XIX pero Leroux constantemente mezcla eventos de su actualidad.

Erik amenaza con revelar la pérdida de las bases detrás de cada figura, símbolo y postura, a tal grado que cada término para el que este “otro” es su imaginaria contraparte convive con la posibilidad de su propia muerte, es decir, con Erik. Una de las instituciones que amenaza es la ópera: repleta de pretensiones sin sentido basadas en la degeneración, la decadencia y en un agujero negro de endeudamiento (Baudrillard en Hogle, 127).

Al recordar las preocupaciones góticas y el gusto por el juego de Leroux, es lógico que el tema del doble se encuentre al centro de su obra, pues es un tema que desconcierta. En algunos casos hay un desdoblamiento de la personalidad sin que el personaje lo sepa; otras veces es más bien una doble identidad, porque el personaje cambia de nombre o roba la identidad de otro para esconderse –aunque cambien de nombre, interpretan un solo papel a la vez–; y en otras ocasiones es más “clásico”, pues presenta dos personajes que luego el lector se da cuenta de que son uno solo, como en *La double vie de Théophraste Longuet*²² (Alfu).

El personaje del fantasma da la sensación de ser un doble gracias a sus características góticas, pues representa muchas veces dos cosas a la vez, por ejemplo: el deudor principal y gran acreedor de la deuda en la novela (Hogle, 130). Eso en parte puede también explicar por qué presenta similitudes con Fausto y con Mefistófeles al mismo tiempo; sin embargo, esto no significa que *El fantasma de la ópera* contenga el tema del doble como tal, ya que Erik es siempre un solo personaje.

Otro rasgo a tomar en cuenta es que Leroux era un apasionado del teatro, por lo tanto, varias de sus novelas siguen elementos teatrales: el diálogo es primordial y acentúa el efecto dramático, los lugares en los que se desarrollan las escenas son importantes por sí mismos, tienen un sentido; el personaje es el elemento motor, es decir, pone mucha atención a las relaciones entre personajes y las dinámicas que de ahí nacen; y siempre quiere ser el “director”, por lo que casi siempre narra en tercera persona (Alfu).

Se ha dicho que los “grandes personajes” de Leroux son masculinos; sin embargo, la protagonista es a menudo una mujer, como ocurre con la figura de Christine Daaé en *El fantasma de la ópera*. Otras veces, lo que hace es provocar empatía por personajes que usualmente no deberían ganársela y parece no apoyar tanto al personaje con características más heroicas, como es el caso del enamorado de Christine Daaé, Raoul, quien es más eficaz

²² Aquí aparecen las catacumbas.

y más simpático pero no le hace contrapeso a Erik. No obstante, esta “revolución” tiene límites porque al final regresa a lo tradicional: los monstruos mueren o desaparecen y los finales son felices (Alfu).

Su pericia como investigador sale a relucir de distintas maneras en *El fantasma de la ópera*²³, y donde más salta a la vista es en la construcción del personaje de Christine Daaé, ya que está basada en una cantante de ópera real llamada Christine Nilsson,²⁴ recuperando varios acontecimientos de su vida, además de características físicas²⁵, de personalidad²⁶ y de su voz²⁷ que son prácticamente calcados de esa realidad. Cabe por ello dedicar unas líneas a esa referencia tomada de la vida real.

²³ Al parecer, el manuscrito de *El fantasma de la ópera* cita una referencia que sirvió de inspiración para la trama central de la novela (y tal vez, en cierta medida, también la idea de usar un esqueleto) (Shah, 16). Parece que Leroux toma información de las memorias de un antiguo director de la ópera llamado Roqueplan (*Coulisses de l'opéra* (1855)) (p. 19). Dentro de ellas Roqueplan describe la siguiente historia: en 1786 un joven bailarín de la ópera (Boismaison) se enamora de una bailarina compañera suya (Nanine Dorival) y cree que es correspondido hasta que se entera que a ella le gusta un oficial (Mauzurier) de los que hacían servicio en la ópera. El joven procede a la venganza e intenta ahorcar a su rival por detrás pero el oficial lo detiene y lo deja colgado toda la noche. Al día siguiente lo ayudan a bajar y toda la ópera se entera de lo sucedido. El muchacho enferma, muere y lega su cuerpo/esqueleto al médico de la ópera para estar siempre cerca de su amada (p. 20). Shah confirma que las personas existieron gracias al registro de los alumnos de danza pero asegura que la historia del esqueleto que inspiró a Leroux es ficción (pp. 21-22) y pasa el resto del artículo revisando cada detalle que no concuerda con los hechos relatados en esta leyenda.

²⁴ De nombre original Kristina Jonasdóttir (Lelièvre). Resulta interesante que esta figura aparezca en otras obras literarias, por ejemplo en la segunda parte de *Ana Karenina* de Leon Tolstoi, (capítulos IV, p. 120, y VI, p. 123), y en *La edad de la inocencia* de Edith Wharton, donde sale en el primer capítulo (pp. 1-4), justamente cantando en la ópera de *Fausto* de Charles Gounod.

²⁵ El aspecto de Nilsson no era en extremo delicado pero tenía ojos intensamente azules y cabello claro, distintos al aspecto por el que se caracterizaban las mujeres francesas, y esa diferencia ayudó a acrecentar su popularidad (Rowden, 238). Y así es descrita Christine Daaé.

²⁶ Nilsson también fue descrita, como Christine y Margarita, siempre muy inocente (Rowden, 238). Condujo su vida con el mismo carácter confiable y moralmente fuerte que la Christine de Leroux, pues esperó a establecer su carrera antes de casarse con su primer esposo Auguste Rouzaud (p. 250), entre quienes existía un gran sentimiento de amistad y respeto, diferente del amor desbordante que Raoul tiene por Christine. Pero lo que sí tienen en común es que la familia de él no aprobaba la unión (Rowden, 245). Aunque este primer matrimonio no terminó bien por varios motivos, mayoritariamente financieros, Christine siempre mostró profunda confianza, compromiso y un sentido firme de “lo que es justo” en su manera de tratar a su marido y su familia, incluso si le levantaban acusaciones falsas sobre su fortuna (p. 251).

Ese sentido de lealtad y determinación en cumplir sus promesas recuerda mucho a Daaé (salva a Raoul y entierra a Erik). Nilsson se siguió comportando de esa manera con su segundo esposo, el Conde de Casa Miranda, pues incluso adoptó a la hija de él (p. 251). Ello habla de una forma de ser abierta, bondadosa y dulce, como la Christine que reparte dulces a las pequeñas bailarinas del Palais Garnier. En ese segundo matrimonio de Nilsson se da otra similitud que tal vez no se acentúa tanto, pero ambas Christines terminan casadas con personas de la nobleza y, de cierto modo, así concluye su carrera artística. De hecho, esa era una práctica común entre actrices y cantantes de la época (Rowden, 255).

²⁷ El talento musical de Nilsson es parecido, y tal vez es por eso que ambas mujeres son reconocidas por haber cantado los mismos papeles en sus carreras: el de la reina de la noche en la ópera de Mozart *La flauta mágica*, el de Ofelia en el *Hamlet* de Ambroise Thomas –Nilsson recibió el apoyo de este compositor para conseguir su contrato en la ópera (Rowden, 237) y ella tuvo gran injerencia en la creación de este personaje en específico (p. 248)–, y la más importante, el papel de Margarita en el *Fausto* de Gounod (Mills, 36).

Nacida en Suecia de una familia de campesinos agricultores en 1843, desde muy pequeña demostró talento musical: cantaba frecuentemente en ferias o bodas con el acompañamiento del violín de su hermano. Su padre era el tipo de persona que a menudo tenía sueños que él entendía como “profecías” (Mills²⁸, 33). En una feria que hubo en Ljungby, Nilsson impresionó con su canto a un señor de apellido Thornerhjelm, quien fungió por un tiempo como su mecenas, aunque pronto la transfirieron al cuidado de quien fuera conocida como Mlle. Valérius, encargada no sólo de su crianza sino también de su formación en clases de canto. Ya más grande, Nilsson fue mandada a estudiar voz y piano con Franz Berwald a un internado en la ciudad de Göteborg. En 1864 decidió ir a París bajo la supervisión de Valérius²⁹ para intentar tener una carrera operística y fue entonces que cambió su nombre de Kristina a Christine Nilsson (p. 34).

En la novela de Leroux muchos de estos aspectos de la vida de la cantante resultan similares a los del personaje femenino: desde sus orígenes humildes en una familia agricultora, pasando por el cantar en ferias, el tener un padre dado a lo espiritual, hasta la relación con el violín, el poder estudiar gracias al mecenazgo de otros; incluso algunos nombres de lugares o personas son los mismos.

Otra coincidencia se da a nivel descriptivo, pues las fuentes reconocían el talento vocal e interpretativo de Nilsson con un vocabulario que reflejaba sus orígenes humildes y su nacionalidad: “cette reine de la nuit avait au front le scintillement glacé de l’étoile polaire, et l’aimant tout de suite vira vers elle.” (Lagenevais en Rowden, 238). Leroux, por su parte, dice de Daaé “il était amoureux de *cette petite fée du Nord*³⁰ qu’était Christine Daaé” (Leroux, 111), entre otras expresiones similares. Además, así como Daaé tiene una voz con acentos angelicales (“sérapiques”, según se puede corroborar en Leroux), Nilsson poseía “a clear, bel canto voice, with a high extension at the top” (Rowden, 244), lo cual admite perfectamente la posibilidad de que su voz se percibiera como venida del cielo.

²⁸ Joy A. Mills encuentra toda esta información en una biografía de 1870 escrita por Guy de Charnacé –que hoy está de venta en Amazon– y ella piensa que es posible que Leroux conociera la biografía, o si no, que se hubiera informado con lo que habían escrito de ella en la prensa parisina (Mills, 33).

²⁹ Claire Rowden también comenta que Nilsson tuvo una especie de chaperona, o más bien, de dama de compañía, pero nunca menciona a nadie de nombre Valérius, sino a una mujer inglesa llamada Ann Richardson, gracias a quien siempre pudo mantener su vida privada, escondida, pues vivió con ella desde que la contrataron en el Théâtre Lyrique (Rowden, 244-245).

³⁰ Cursivas mías.

Por otra parte, un elemento importante de la novela de Leroux es la enemistad entre Christine Daaé y Carlota, otro hecho que también replica una supuesta rivalidad reportada en la prensa entre Nilsson y Caroline Miolan-Carvalho³¹, ambas cantantes en el Palais Garnier en la misma época (239-40). Y ello sucedió en el tiempo en que se iba a estrenar el *Fausto* de Gounod en la nueva ópera: Miolan-Carvalho era la veterana en el papel, mientras que Nilsson tuvo mucha presión, pues no podía imitar lo ya hecho; al mismo tiempo, debía cuidarse de crear algo que pudiera considerarse demasiado original por parte de los partidarios de su concurrente (pp. 243-44). Por eso intentó cederle públicamente el papel, lo que molestó al director de la ópera, no así a Miolan-Carvalho (Rowden, 239-40). Es claro que aunque en la prensa los escritores las ponían a competir, ambas se llevaban cordialmente en la vida real (pp. 246, 248). Esa es la principal diferencia con Leroux, pues él explota ese potencial de confrontación, lo que tal vez inadvertidamente liga a Daaé incluso más íntimamente con Margarita en el *Fausto* de Goethe, por el rechazo que ella vivió en su pueblo.

La inspiración que Leroux tomó de la prensa y la investigación es innegable; sin embargo, *El fantasma de la ópera* también le debe a la tradición literaria, pues existe una costumbre entre las novelas francesas³² del siglo XIX y principios del XX de representar la asistencia a la ópera, no sólo para dar profundidad y resonancia a la historia, brindándole autenticidad si se considera la costumbre de la aristocracia de atender a este tipo de espectáculos, sino para evidenciar el efecto que una actuación tenía en los personajes (Newark, 2-3).

Este tipo de escenas tienen además la capacidad de hacer que los eventos se hagan notorios, muchas veces los “puntos decisivos” estructurales de toda una novela se dan alrededor de estos espectáculos que vinculan y entretajan en varios niveles sus historias con las de los personajes en la novela (p. 5). Así, en *El fantasma de la ópera*, la ópera el *Fausto*

³¹ También se le ha adjudicado como rival a Adelina Patti (Lelièvre), aunque podría haber sido igual una conjetura de la prensa.

³² La ópera de París tiene un lugar primordial en esta trama: en ella se esconde el fantasma quien la conoce y transita como la palma de su mano y en ese sentido la ambientación en la ópera abarca más que en otras novelas. Cabe mencionar que París fue el centro operístico de Europa durante la mayor parte del siglo XIX, ahí se produjeron dos géneros muy importantes de este arte: *opéra comique* y *grand opéra*. La mayoría de los teatros seguían reglas muy estrictas y estaban bajo subsidio del gobierno francés incluso a lo largo de cambios de régimen (monarquía, imperio, república democrática) (White y Porris, 111). Los repertorios eran restringidos en cada teatro y se quedaban así por mucho tiempo. El que fuera tan repetitivo permite que se desarrollen diferentes maneras de escuchar (Newark, 10), donde se reflejan nuevas actitudes de consumo de ópera y de ser consumido por ella (p. 10-11). La creciente industria periodística y la profesionalización de la crítica musical contribuyeron a la producción cultural del país y de sus artistas, instalando un rico debate (White y Porris, 111).

de Gounod suena en los momentos de mayor tensión y angustia, por ejemplo, cuando Christine canta el trío final y, al ascender al cielo, el fantasma la secuestra.

La última influencia importante para tener en cuenta al abordar la novela de Leroux es la de origen psicológico. Mucho se ha hablado de las influencias freudianas³³ en *El fantasma de la ópera*, y puede que tengan un muy ligero contacto, pero, desde mi punto de vista, ilustra más los preceptos de necrofilia de los que habla Erich Fromm en *El corazón del hombre*, incluso si el libro de Fromm es posterior al de Leroux.

Para Fromm, la necrofilia es el estado patológico más grave y raíz de la destructividad e inhumanidad más depravadas, aunque existen formas benignas y tan leves que no son patología³⁴ (p. 27). A la persona con orientación necrófila le atrae todo lo que no está vivo, su idea de justicia es muy rígida (no evalúan las circunstancias o necesidades de cada individuo); aman la fuerza, todo es mecánico, quieren ver a las personas, sus sentimientos y pensamientos como cosas; prefieren la memoria a la experiencia, tener y no ser³⁵. No siempre matan, a veces sólo privan a alguien de su libertad (como hace el fantasma con Christine en más de una ocasión), la humillan o le quitan sus bienes, aunque el deseo y capacidad de matar es permanente. Pueden relacionarse con un objeto sólo si lo poseen, por tanto, una amenaza a su posesión es una amenaza a ellos mismos, prefieren perder su vida que perder la posesión (pp. 29-31). Esto podría explicar por qué el fantasma secuestra a Christine y por qué neutraliza brutalmente cualquier amenaza de perderla.

Las personalidades necrófilas le temen a la vida porque la vida por naturaleza es desordenada e incontrolable, la muerte es la única seguridad en la vida. Se les puede reconocer por su aspecto y gestos: fríos, con una piel que parece *muerta*³⁶ y con una expresión de asco. Es posible que la orientación necrófila choque con tendencias opuestas y eso resulta en una suerte de equilibrio (pp. 31-33). El fantasma tiende a la muerte la mayoría del tiempo:

³³ Las orientaciones de biofilia/necrofilia que se presentan a continuación están relacionadas con los conceptos de Freud que hablan del instinto de la vida (Eros) y el instinto de la muerte (Fromm, 39). Aunque es claro que Fromm no concuerda vehementemente con lo expuesto por Freud, ya que este último parece no caracterizar el instinto a la muerte como patología (pp. 39-41).

³⁴ Resulta interesante que a Gaston Leroux le atraían mucho los cementerios. Aprendía mucho de observar a los muertos, pero también a los vivos que iban a visitar a sus seres queridos. Le parecía que ahí notaba detalles sobre la gente (o se acentuaban más) que no distinguía en la vida cotidiana (Pellegrini, 18-19).

³⁵ No se tienen que encontrar todas las características en una persona para que ésta sea calificada como tal. De hecho, Fromm explica que las formas puras tanto de biofilia como necrofilia son raras (pp. 34-35, 38).

³⁶ Cursivas mías. El aspecto de muerte en el caso de Erik en específico tiene que ver también con representar una “muerte de la muerte” gótica, pero también podría deberse a una posible orientación necrófila.

mata gente, vive en la oscuridad, no se puede relacionar con personas sino con cosas, pero también tiene un lado creativo porque compone música.

Se debe considerar qué tan fuerte y qué tan consciente es un individuo de tener tendencia a la necrofilia (Fromm, 39). Usualmente, no lo saben y su amor a la muerte parece la respuesta lógica a lo que sienten; no obstante, hay algunos individuos en los que aún sobrevive el amor a la vida y al descubrir que están cerca de perderse en la necrofilia, podrían revertirlo (p. 38). Creo que Erik parece tener ciertos momentos de lucidez sobre todo cuando expresa su deseo de ser normal, de no vivir recluso y de tener el amor de una mujer, eso fue lo que me hizo pensar en *Fausto* en primer lugar.

Un niño rodeado de gente que ame la vida, que le enseñe ese amor con el ejemplo, podrá desarrollar un amor a la vida. Pero si crece sin recibir cariño, sin estímulos, en una rutina monótona, mecánica y sin relaciones humanas, entonces desarrollará un amor a la muerte (Fromm, 42). Trasladado esto a la novela, vemos que Erik explica que sus padres siempre lo rechazaron, y para él tuvo un impacto especialmente notorio que su madre nunca le diera ni siquiera un abrazo ni un beso; también llama la atención que fuera ella quien le dio su primera máscara.

Hay otros factores sociales que pueden inclinar la balanza hacia la necrofilia. Para prevenirla se dice que es preferible tener condiciones de abundancia económica y psicológica, promover que la persona se vea como un fin en sí mismo, que pueda participar y no estar al servicio de otros, pero lo más importante de todo es que se proteja la libertad para crear y construir, admirar y aventurarse (Fromm, 42-43). Erik claramente es un personaje marginal, pues después de huir de casa terminó trabajando en ferias en las que lo exhibían por su diferencia física y por sus habilidades para el ventriloquismo. Cuando salió de eso, terminó al servicio de varios líderes políticos que lo querían usar para diseñar inventos que acabarían con sus disidentes. Nunca pudo ser un miembro activo y responsable de la sociedad, se vuelve una especie de autómatas como los que él mismo construye.

Todas estas cualidades reflejan el pensamiento de la época de Leroux, aun cuando sean estas mismas las que le confieren universalidad a su obra, volviéndola muy llamativa y rica, por lo que no asombra que a su vez inspirara nuevas adaptaciones cinematográficas y de otros tipos (Alfu).

2. Consideraciones tematólogicas como condición para un análisis comparativo de los personajes centrales en *Fausto* y *El fantasma de la ópera*. Panorama teórico

Para construir un puente entre las obras de Goethe y Leroux decidimos aplicar dos marcos teóricos pertenecientes a la literatura comparada: la teoría interliteraria de Dionýz Ďurišin y la tematólogía, trabajada y comentada por múltiples autores. En este apartado dedicaré unas primeras reflexiones a la propuesta de Ďurišin, para luego abundar en aspectos propiamente tematólogicos que ayudarán a establecer las relaciones entre los personajes centrales del fantasma y Fausto/Mefistófeles y de Margarita (*Margarete*) y Christine, tal como aparecen en las respectivas obras.

2.1 Sobre la teoría interliteraria de Ďurišin

La teoría interliteraria es útil para tratar de resolver el reto de la comparatística de poner en relación textos en los que no es posible probar un contacto directo. Para el eslovaco Dionýz Ďurišin las relaciones literarias se pueden establecer más allá de los elementos presentes en los textos a comparar, pues afectan distintos niveles de manera simultánea, entre ellos: la obra fuente y la obra destino, además de sus contextos, o también, el sistema fuente y el sistema destino (u objetivo) y sus contextos (Domínguez, Saussy, Villanueva, 25). El modelo que propone Ďurišin toma en cuenta la intención de ampliar la manera de concebir cómo dos o más obras o sistemas entran en contacto; por lo tanto, incluye simultáneamente una minuciosa clasificación de similitudes y propone subclases según los medios o contextos que las explican (p. 26). En un extremo se encuentran las relaciones genéticas y factuales explorables; éstas se dan por contacto externo (hacer referencia a obras o historias literarias, estudios críticos, etc.) o también por contacto interno, por lo cual se entiende la inclusión de un elemento de una obra dentro de otra nueva, ya sea “local” o “extranjera”. Por aquello que se puede incluir se entiende: un personaje, estilo, forma, situación o tema³⁷ (pp. 26-27). Este enfoque intenta explicar, así, cómo se establecen relaciones entre obras individuales y cómo,

³⁷ En el texto de Domínguez *et al.* le llaman “topic” a lo que he traducido aquí como tema. Hay mucha discusión todavía sobre la distinción entre estas y otras nociones análogas pero no del todo equivalentes, como “asunto”, “trama”, etc. Abundaré un poco más al respecto en el capítulo 2.2.

en consecuencia, se van formando grupos literarios que van creciendo en tamaño y finalmente, conforme esas relaciones se van tejiendo, ayudan a establecer o determinar ciertas tendencias, direcciones u orientaciones de la literatura global (Domínguez, *et al.*, 22)³⁸.

Tomando en cuenta lo anterior y regresando a las obras por analizar en esta tesis, lo que hace inadvertidamente Leroux es, casi siempre³⁹, generar un contacto interno bajo la forma de personajes y situaciones, pues como se ha venido diciendo, los personajes centrales de su historia son similares en su actuar (así como a veces en sus atributos físicos) a los del *Fausto* de Goethe, y en ocasiones, pasan por acontecimientos similares.

Un detalle muy valioso en el modelo de Đurišin es que permite considerar que los contactos internos no sólo sean directos sino también mediados, lo cual indica que se establecen gracias a procesos como la traducción y la adaptación interartística, entre otros. Dicho de otro modo, la transmisión del texto se puede dar entre medios, acción que siempre lleva consigo la idea de su “transformación” (Domínguez *et al.*, 27).

Con esto en mente, aun cuando no se ha encontrado evidencia que indique que Leroux tuvo contacto con el texto de Goethe, se sabe que la obra del alemán fue muy popular en Francia a lo largo de todo el siglo XX, en particular la primera parte (Dabezies, 374), y fue objeto de múltiples adaptaciones, traducciones y reelaboraciones, que en ocasiones venían desde el siglo XIX. Ello no sólo comprueba lo establecido por Đurišin en cuanto a los contactos internos mediados y la posibilidad de ser estudiados, sino hace suponer que, incluso de manera indirecta, Leroux pudo haber conocido elementos que integran la obra de Goethe.

Dabezies argumenta que a lo largo de los primeros años del siglo XX –cuando fue publicado *El fantasma de la ópera*– hubo varios intentos por dar a conocer la versión escrita de *Fausto*; sin embargo, fueron las adaptaciones musicales⁴⁰ las que realmente llamaron la atención del público (p. 375), si bien ninguna lo hizo tanto como la ópera de Charles Gounod,

³⁸ La otra rama del proceso interliterario son las afinidades tipológicas, las cuales, no se pueden explicar por contacto. Đurišin distingue tres categorías: 1 Afinidades socio-tipológicas: por situaciones sociales similares, por ejemplo: la alza de realismo crítico en el s. XX europeo (como estilo) resultado del crecimiento del capitalismo e imperialismo. 2 Afinidades literario-tipológicas: análisis de géneros. No se explican por influencia externa. 3 Afinidades psicológico-tipológicas: se deben a personalidades autoriales similares (Domínguez *et al.*, 28).

³⁹ En ocasiones pareciera hacer contactos externos porque hace constante referencia a supuestos documentos u obras para comprobar que el fantasma de la ópera realmente existió, pero no lo hace con la obra de Goethe.

⁴⁰ También hubo adaptaciones cinematográficas que tuvieron gran éxito en Francia, donde, por cierto, se empleó en varias de ellas música de Gounod, aunque también la de Berlioz. (Dabezies, 375).

descrita por el también estudioso en historia, filosofía y teología como “...la plus mémorable sans doute,...”, sobre la cual asegura: “C’est par cet opéra, longtemps le plus joué du monde, que Faust⁴¹ s’est imposé sur tous les théâtres, puis dans toutes les langues.” (p. 374).

Por lo tanto, resulta plausible que la implantación del personaje en la psique de varios europeos de la época se diera más bien a través de la ópera de Gounod, y es muy probable que así fuera también para Leroux, pues en el afán de darle autenticidad a su relato y de hacernos creer en el fantasma, ambienta varias escenas de la novela durante las representaciones de la ópera de Gounod, la cual ya se presentaba ampliamente desde la época en la que *El fantasma...* está ambientado.

Hace unos párrafos se estableció que el tipo de contacto presente en la novela es interno, lo cual podría chocar con que dentro del texto se citen directamente fragmentos de la ópera de Gounod; no obstante, esas citas no explican por qué los personajes y algunas situaciones son similares, pues no porque Christine represente a Margarita en el escenario tendría que actuar como ella en el resto de la trama. Y esto vale también para el fantasma, ya que no por observar la ópera debe comportarse como los personajes en el resto de la historia.

A lo anterior se suma que varios eventos importantes para el desarrollo de la novela se dan durante representaciones musicales de esta misma historia (siempre en la versión de Gounod). Un ejemplo es el episodio de la caída del candelabro, pero el más importante y de mayor tensión en la novela sucede la noche en que el fantasma secuestra a Christine por segunda vez, durante una función de esta ópera, en la que ella además interpreta el papel de Margarita de manera literal.

Momentos antes del comienzo de dicha actuación encontramos una frase muy interesante: “On jouait *Faust*, comme par hasard.” (Leroux, 189), presentada por la voz narrativa. La primera parte de esta frase asienta un acto (la interpretación del *Fausto*), pero la coma da una pista, desde mi punto de vista, hacia la íntima relación entre ambas historias; además advierte que esto se realiza “como por casualidad”, es decir, que realmente no lo es.

Para varios autores, esa frase sí constituye un guiño aunque no hacia la posible comparación entre las dos obras. Cormac Newark, por ejemplo, describe este capítulo como un “pasticcio novelístico operático” aunque en lugar de agregar palabras nuevas a la música que ya existe, la música y palabras establecidas se incorporan al ritmo de una nueva trama

⁴¹ No está en cursivas, es posible inferir que se refiere al personaje.

(Newark, 148). Para él, la frase sobre representar *Fausto* como si fuera algo muy casual apunta a dos aspectos diferentes: el primero es enfatizar el hecho de haber citado la obra, pues a finales de los siglos XIX y principios del XX esta ópera estaba ganando mucha popularidad y por ende era frecuentemente interpretada. Como era tan conocida, la volvía ideal para hacer un comentario humorístico, de ahí la frase (p. 148). Lo segundo es que, al leer la novela desde un punto de vista histórico, la aparente falta de sofisticación para citar las palabras de la ópera en su novela habla de una *recepción activa*⁴², cosa que también refleja los hábitos del público del siglo XIX. Newark incluso admite que es posible que Leroux haya escogido *Fausto* tanto porque sus lectores la iban a reconocer como por su tema diabólico (p. 148), ya que en el accidente real que hubo en la ópera el 20 de mayo de 1896 la obra que se representaba no era *Fausto* de Gounod sino “*the rather less diabolically evocative*⁴³ *Hellé* by Duvernoy” (p. 144).

Se entretuje lo que sucede en la ópera con lo que acontece en la trama: cuando Fausto habla de esperar oír alguna voz, los directores, que ven la ópera desde el palco del fantasma, se preguntan lo mismo porque acaban de escuchar la voz de Erik (p. 146). Por ello se establece esa clase de “micro doble sentidos” y se termina generando uno enorme que permite comparar las dos obras. Leroux aborda esta replicación de manera muy concienzuda, pues dirige las distintas voces –periodísticas, poéticas, en cursivas– hacia el clímax lógico de un capítulo en el que se trata de escuchar esas distintas enunciaciones, ya sea detrás o dentro de las palabras de la ópera (p. 148), como una suerte de “efecto de espejo”.

Desde mi punto de vista, Leroux no planeó hacer una estricta reescritura ni una nueva versión de *Fausto*, sobre todo tomando en cuenta la información que provee el manuscrito del que habla Raj Shah⁴⁴ en cuanto a la inspiración para su trama central. Creo, como Newark, que lo escoge por su potencial diabólico, pues sin duda Erik tiene un lado muy oscuro y cuestionable, y al usar la ópera para subrayarlo y crear tensión, terminó reflejando la historia de *Fausto* en la suya a un nivel más profundo del que imaginó. Por tanto, encuentro aquí un ejemplo de contacto interno mediado.

⁴² Una práctica interpretativa: públicos enteros o grandes grupos de partidarios de algún cantante en particular solían reaccionar a ciertas palabras o frases para promover agencias políticas o administrativas (Newark, 148).

⁴³ Cursivas mías.

⁴⁴ Se explica en el capítulo 1.

Queda la pregunta de por qué hacer alusión e incluso citar constantemente (a continuación) la obra de Goethe si la influencia vino a Leroux de la ópera de Gounod. Sin embargo, esta adaptación operística no se siente muy lejana a la obra original⁴⁵, al grado que es descrita por algunos como una “reconfiguración parcial de la obra de teatro”⁴⁶ (Parr, 142).

Lo anterior podría dar la idea de que tal vez no se recrea cada pequeño suceso tal cual, pero conservan las unidades importantes, sin ser una sátira ni buscar alejarse dramáticamente de la fuente. Es seguro que, “De la sorte, progressivement, Gounod cède à Goethe”⁴⁷ (Dabiezies, 378), y que realmente se preocupó por recrear y transmitir dicha trama que a su vez tuvo un gran impacto en su país.

Entre las ideas de Đurišin que se reflejan en el esquema de contactos que establece está que el concepto de *influencia* se debería reimaginar como *recepción*, tanto a nivel individual como a nivel sistemático, pues el autor reescribe, de manera creativa, elementos de obras anteriores. La obra de Leroux es creativa sin lugar a dudas, pues aprovecha un mito común en su época para crear un drama plagado de referencias a inquietudes propias o comunes a la sociedad francesa.

Al ver a la recepción como un proceso activo durante el cual tanto la fuente como el “lugar” de destino “cambian”, se pueden distinguir dos formas de recepción interliteraria: la integradora, que mantiene la identificación de la obra fuente con la obra destino; o la diferenciadora, donde se busca marcar una distinción entre las dos obras (p. 27). En este sentido habrá que tener en cuenta de qué manera la obra de Leroux se modifica como producto de una recepción indirecta, mediada y ajena al tiempo y lugar original en el que se gestó la obra de Goethe.

Tal vez lo que resulta más valioso de la teoría interliteraria es que intenta explicar un proceso que es continuo y que como tal no se detiene en ninguno de los dos lados de la barrera inter/nacional (p. 29). Por eso es útil para explicar cómo dos obras tan distintas y a primera vista no vinculadas, podrían entrar en contacto.

⁴⁵ Algunos de los diálogos de la ópera citados en Leroux (o si se consulta la ópera misma) son idénticos a los de Goethe, sólo que cantados.

⁴⁶ Charles Gounod sí tuvo contacto con la traducción que hiciera Gérard de Nerval en 1827 de la obra de Goethe. La otra fuente para la creación de su ópera vino de uno de sus libretistas, Michel Carré, cuya obra de teatro en tres actos titulada *Faust et Marguerite* sirvió como base para el libreto de la ópera (Parr, 142).

⁴⁷ La ópera de Gounod fue popular incluso en Alemania, en donde sólo se cambió el nombre a *Margarete* para distinguirla de la obra de Goethe (Parr, 142).

2.2 Importancia de la tematología para entender las relaciones entre los personajes de Margarita / Christine y Erik (fantasma)/Fausto-Mefistófeles

Habiendo entendido que las conexiones entre dos obras no necesariamente se dan de forma intraliteraria o intertextual directa, podemos pasar a la tematología, que nos permitirá entender elementos y extractos de las dos obras, sobre todo vinculados a los personajes protagonistas, para corroborar su posible relación.

La definición de la tematología y de sus herramientas continúa siendo ampliamente discutida y realmente no hay un consenso en cuanto a sus categorías; sin embargo, emplearemos las acepciones que han resultado más útiles para el análisis: los temas y motivos, los cuales tienen el papel de filtros, ya que seleccionan, orientan e informan el proceso de elaboración de textos literarios (Pimentel, 215).

Se puede decir que la tematología siempre juega en las fronteras, y para Hugo Dyserinck, lo más valioso que tiene que ofrecer consiste en la posibilidad de descubrir tanto analogías como contrastes característicos entre diversas literaturas nacionales, y de conocer estructuras mentales y procesos antropológicos que forman parte de lo más básico de la psique humana, los cuales abarcan desde simples arquetipos hasta mitos altamente complejos (Dyserinck cit. en Naupert, 33-34). Son estas cualidades de versatilidad, capacidad de abarcar y movilidad⁴⁸ las que nos han llevado a escoger la tematología como apoyo teórico-crítico para analizar las similitudes y contrastes entre la novela de Leroux y la obra de Goethe.

La primera noción, ya mencionada, es el *tema*. La razón por la que decidimos elegir *tema* como el término englobador –sobre *motivo* y en lugar de su antiguo predecesor en la crítica alemana *Stoff* (asunto o trama)–, es que un tema puede abarcar al mismo tiempo tratamiento de materia y su delimitación, ya que se preocupa por la estructura (Beller, 151-152). *Stoff*, en cambio, sólo se preocupa por la materia de una trama, y no alcanza a ampliarse tanto, por lo que no resulta un concepto tan práctico (Beller, 138).

El tema ha resultado una herramienta sumamente adecuada para los estudios de tematología moderna porque permite estudiar una idea o valor desde el discurso, así, los autores dejan de ser simples agentes de transmisión, y la atención se dirige sobre su propia aportación personal (Trousson, 93-94). También, en esta visión de tematología más reciente

⁴⁸ Cualidades que también resuenan con la teoría interliteraria.

que se pregunta por la estructura y el contenido,⁴⁹ se le da un espacio al lector, pues es éste “quien sin cesar elige, extrae, cita, es decir, [que] las formas y los temas, más que entidades directas, son elementos parciales cuyo montaje se debe en definitiva a la intervención del lector.” (Guillén cit. en Pimentel, 215-216). Todo lo anterior va de acuerdo con la teoría interliteraria de Ďurišín y la importancia de la recepción. Además, este tipo de pensamiento apoya y fortalece la hipótesis de que los personajes de *El fantasma de la ópera* emulan a los de *Fausto*, pues sin importar la intención original de Leroux, logró que lectores como yo perciban ciertas similitudes y logren –como es en mi caso– partir de la hipótesis de que las dos obras podrían estar vinculadas .

Según Joachim Schulze, las características principales de un tema son tres: a) queda determinado por símbolos e imágenes que se repiten; b) responde a una cierta constelación de personajes y una caracterización especial de la figura central; y c) se vincula a un modelo de acción fijo y tipificación concreta del héroe. El autor advierte que no se tienen que dar las tres en un solo caso, sino que basta con que aparezca una o la otra, o aun que se de en combinaciones de dos características (Schulze, 154). Es el elemento de redundancia en el que coinciden casi todos los autores, entre ellos, Seymour Chatman y Luz Aurora Pimentel. Pero insisten en que no sólo se trata de repetir maquinalmente, sino que esas repeticiones crecen en intensidad y hay un “cierre” alrededor del tema⁵⁰. El atractivo del tema es que provoca asociaciones personales profundas, nos recuerda anécdotas y lleva a pensar en nuestros propios temores y problemas (Chatman, 201-204).

Entonces, examinar el tema de una narración, y especialmente el tema que caracteriza a un personaje, es preguntarse por los significados de sus acciones, construir hipótesis sobre las motivaciones de éstos, interpretar sus relaciones, intentar discernir las intenciones del autor, pero siempre teniendo en cuenta a los personajes y las acciones específicas dentro de la obra narrativa en cuestión (Chatman, 181).

⁴⁹ La temática estructural concibe el tema como un conjunto de motivos recurrentes, se construye en relación con otros temas similares u opuestos. Cada tema es parte de un mini-sistema de temas relacionados o campo temático. La estructura de un tema en particular se determina principalmente por las oposiciones existentes dentro de ese campo. Lo contrario sería sólo preocuparse por lo que permanece, como en la temática selectiva. (Doležel, 264).

⁵⁰ También puede haber temas secundarios, no son esenciales para que el principal exista, pero lo acompañan bien.

Un tema, como ese elemento de *contacto* que busca Āurišin, se manifiesta a través de la obra, pero su significado no se agota con lo que ese texto realmente dice, sino que puede constituirse en un “referente” interior y exterior del texto, como una reserva siempre disponible de nuevas formulaciones que crean desviaciones de sentido. Una primera exposición de un tema lo abre, no lo clausura, aunque puede haber un modelo que trasciende, tal vez por haberlo inaugurado (Brémond, 178-180), tal vez no. Creo que una versión que destaca por encima de las demás no siempre se debe a que haya sido la primera versión que existió, sino a que tiene rasgos particulares que la vuelven especial, por ejemplo, cómo manipula el contenido, la trama, los personajes, la atención a los detalles, la coherencia, etc.

Puesto que un tema no se termina con su primera exposición, sino que se va reformulando siempre en nuevas versiones, nos podemos encontrar con variaciones que Luz Aurora Pimentel llama *desplazamientos de la carga temática*⁵¹, una clase de articulación ideológica de un material temático; de esta manera, los temas serían también pre-textos ideológicos (Pimentel, 219). Esto quiere decir que un tema tiene potencial enorme de conexiones; sin embargo, en una exposición de éste podemos encontrar algunas más fuertes y desarrolladas (por ejemplo las políticas), mientras que otras pueden no parecer tan evidentes (por ejemplo inclinaciones sociales). Entonces podemos decidir escribir un nuevo texto con ese tema, pero con la deliberada intención de que subraye más el aspecto social, y así, puede darse un desplazamiento de la carga temática de lo político a lo social⁵².

Si añadimos un nivel más alto de complejidad a los desplazamientos de carga temática, tenemos que no sólo se pueden omitir (o incluir) inclinaciones sociales, religiosas, políticas, entre otras, sino que se pueden invertir atributos entre personajes, sumarlos todos en uno solo y borrar a otro, creando así también versiones distintas con un giro en el significado. Pimentel identifica esto en su estudio sobre “Los avatares de Salomé”, un artículo donde revisa varias versiones de la historia de este personaje femenino, escritas durante un mismo siglo, y por lo menos en dos de ellas (y en menor medida en un tercero) encuentra ese desplazamiento de atributos. Así, sobre la *Hérodíade* de Mallarmé dice lo

⁵¹ Pimentel asegura que extrajo este concepto con ayuda de un diccionario de la historia de las ideas, después de haber reflexionado sobre lo que ahí encontró. Sin embargo, no dista mucho de lo expuesto por Āurišin sobre la recepción ni de lo argumentado por Brémond sobre lo rico que puede ser el significado de un tema (nota al pie 13, p. 219).

⁵² Se trata de elegir concentrarse en valores diferentes ya presentes en el texto (Pimentel, 221).

siguiente: “En este drama *sugerido*⁵³ *la madre y la hija quedan fundidas en una sola figura*⁵⁴, pues la princesa virgen es la que en este poema ostenta el nombre de la madre.” (Pimentel, 39). También, las figuras del Bautista y la princesa se fusionan a través de ciertas imágenes (u objetos) en el texto que podrían parecer “inocentes” a primera vista. Por ello hay que estar alerta al momento de acercarse al texto: mientras que ella se ve en un espejo, sólo se le puede ver la cabeza, como a Juan al ser decapitado; o tal vez esa claridad del espejo remite al agua bautismal; también se ve el sol brillante y completo, que orienta otra referencia a la cabeza del bautista (Pimentel, 40).

En el caso de Jules Laforgue, Pimentel reconoce que hay una Salomé representada como más intelectual y al tiempo despreocupada y una suerte de San Juan transexuado, y esta asociación se logra gracias a una simple descripción⁵⁵ ya que:

*Salomé misma asimila muchos de los motivos que le son propios al Bautista*⁵⁶, como sucede por otra parte, aunque con otros efectos en Mallarmé [...], al aislar la cabeza como algo autónomo, separado del cuerpo, Laforgue inmediatamente identifica a Salomé con Juan [...]; aquí es la de Salomé [la cabeza] la que, desde un principio, parece estar separada del cuerpo, incluso enmarcada (Pimentel, 49).

Por último, Pimentel nos remite a la historia de Flaubert, dentro de la cual hay una transformación de Salomé en la madre; así, Herodías parece tener juventud eterna y el papel de Salomé en esta versión es sólo de instrumento de prolongación de vida (Pimentel, 44).

Esta observación sobre la fusión de dos personajes en uno solo y la subsecuente pregunta sobre el significado de esta decisión es algo que también creemos que sucede en *El fantasma de la ópera* pues ciertas características del personaje hacen pensar que reúne rasgos tanto de Fausto como de Mefistófeles, por lo que la aportación de Pimentel resulta vital para nuestro análisis.

Adicionalmente a lo ya expuesto, algunos investigadores, como Schulze, Trousson y Pimentel, consideran práctico distinguir entre aquellos temas más abstractos (más como

⁵³ Esta palabra sí está en cursivas en el artículo de Pimentel.

⁵⁴ Cursivas mías.

⁵⁵ En la versión de Laforgue no sólo se invierten características sino también papeles, pues muchas veces Juan es una voz siempre debatiendo, mientras que Salomé está siempre callada y se expresa sólo a través de la danza. Pero en este texto Juan está presente sólo en la escritura, de la que no se tiene ningún vestigio concreto, y Salomé es quien habla sin parar sobre los misterios del Inconsciente, sin bailar (Pimentel, 51-52).

⁵⁶ Cursivas mías.

ideas, sentimientos, etc.) y temas fuertemente ligados a un personaje. Para Schulze –el menos tajante de los tres– rasgos de carácter y acción, así como espacio y tiempo, van siempre unidos, y de ahí nace la constelación de personajes que participará en la acción. Por ende, es claro que los personajes necesitan de las circunstancias y las circunstancias necesitan de los personajes (Schulze, 155).

Trousseau, por su parte, distingue entre “tema de héroe” y “tema de situación”. Sobre el primero nos dice lo más importante es la personalidad del héroe (Trousseau, 98); en cuanto al tema de situación, nos explica que valen más las vivencias, acciones y mezclas de personajes que la personalidad de uno solo. También reconoce que eventualmente hay momentos en que ambos tipos necesitan complementarse entre sí⁵⁷ (Naupert, 89-90).

Pimentel, finalmente, distingue entre “tema-valor”, el tema en su fase más abstracta, y “tema-personaje⁵⁸”, que sintetiza un conjunto de temas-valor y motivos en el nombre del personaje (Pimentel, 221). Si tenemos esto en mente al observar los personajes de *El fantasma de la ópera*, podremos ver que son similares a los de *Fausto* porque reúnen varios de los temas-valor y/o motivos que usualmente los caracterizan, incluso si no se presentan exactamente en la misma combinación. Si bien es cierto que la historia ya conlleva una cierta estructura como molde, esto no implica que ya traiga una significación predeterminada para todas sus realizaciones. De hecho, el tema, y más aún en el tema-personaje, aparece como un esquema vacío ideológicamente, por lo que tiene la capacidad de proyectar contenidos muy distintos. En ese sentido, los temas-personaje son “una verdadera caja de resonancia intertextual” (Pimentel, 218).

El segundo concepto nodal para la tematología es el de *motivo*, que está determinado por su contenido y su forma. Como resultado, tenemos que son las unidades tópicas más pequeñas cuyas variaciones *deciden*⁵⁹ respectivamente el contenido y la forma del todo (Beller, 143). Aprecio esta definición porque reconoce el poder que tienen los motivos, aun

⁵⁷ Naupert da como ejemplos de casos en que las fronteras se diluyen el de Fausto y Don Juan, asegurando que cada vez se vuelve menos necesario presentar toda la secuencia de seducciones y conquistas para saber que estamos frente a un Don Juan, lo cual indica que el personaje se vuelve más simbólico (p. 90). En el caso de Fausto, igualmente creo que podría volverse cada vez menos necesario ofrecer ciertas escenas, como mostrar un trato literal con el diablo. Tal vez eso explica incluso por qué *El fantasma de la ópera* está lleno de acciones y situaciones muy diferentes, pero aun así recuerda a *Fausto*.

⁵⁸ Nos referiremos a este tipo de temas como temas-personaje y no tema de héroe por ser su definición más rica. Además, la palabra “personaje” permite la inclusión de todo tipo de personas que sean centrales en una historia, por el contrario, “héroe” hace pensar que debe ser alguien de gran eminencia que se comporta ejemplarmente.

⁵⁹ Cursivas mías.

viéndolos como elementos microtextuales, para orientar con gran fuerza un relato. Por la misma línea de pensamiento, Claude Brémond entiende que la diferencia entre un *tema* y un *motivo* no está en su naturaleza sino en el grado de abstracción, siendo el tema el más abstracto, mientras que el motivo es más concreto. No obstante, las formas más abstractas que pueda presentar un motivo se asimilan fácilmente a las formas más concretas de los temas, lo cual puede depender de la historia que se esté analizando (Brémond, 171). El comentario de Brémond me parece acertado, pues reconoce la naturaleza “palpable” de un motivo que en consecuencia permite aceptar sus cualidades de partícula móvil (puede tener la función de mover, hasta cierto grado, la narración) y repetitiva, sin dar la impresión de que es menos importante que un tema, al cual le atribuye ser más amplio y abstracto, perceptible también a lo largo de toda la historia pero desde un tipo de repetición más sutil.

Cuando Pimentel da una definición más precisa para “motivo”⁶⁰ dentro de la tematología, cita a Algirdas J. Greimas, quien declara con cierta intención semiótica que los motivos son unidades figurativas transfrásticas hechas como bloques fijos. Así también, son instancias narrativas y/o figurativas autónomas y móviles, capaces de saltar de una cultura a otra, de integrarse a conjuntos más amplios, y al hacerlo, de perder parcial o totalmente sus significados iniciales para adquirir nuevos sentidos semánticos u orientaciones ideológicas (Greimas cit. en Pimentel, 219-220).

Podemos ver que la historia de *Fausto* contiene ciertos motivos que se repiten y que se reconocen en diferentes exposiciones del mismo tema: la inconformidad de Fausto con su vida, el trato con Mefistófeles, la inocencia de Margarita, entre otros; y en las diferentes actualizaciones hay algunos que siempre se repiten, otros tal vez se omiten, se agregan nuevos. Entre todos se crea una fuerza en la que logran ya sea magnificarse o minimizarse unos sobre otros, según la interpretación que se da a esos valores que representan en distintas épocas y contextos.

Con estas herramientas en mente, podemos pasar al análisis comparativo de los personajes principales en las obras de Goethe y Leroux.

⁶⁰ Pimentel concuerda con Brémond en que entre tema y motivo hay ante todo una diferencia de grado, pues ambos son materia prima y anteriores a un texto concreto (Pimentel, 220).

3. Análisis comparativo de los personajes

3.1 El fantasma a la luz de los personajes de Fausto y Mefistófeles

Gaston Leroux reúne todos los atributos propios de Fausto y aquellos que usualmente definen a Mefistófeles en un solo personaje: el fantasma. Así, según propongo demostrar, hace un desplazamiento de la carga temática, por lo que a continuación se analizarán las características que componen a cada uno, para comprobar la presencia del tema-personaje de Fausto en *El fantasma de la ópera*.

3.1.1 El fantasma y Fausto

Al momento de determinar los temas y/o motivos que constituyen a cada personaje me pregunté sobre el proceso de elaboración del texto, intentando identificar las elecciones que hacía Leroux al construir su historia. Esto me permitió localizar en qué partes de sus personajes estaban articulados aquellos filtros que permitían pensar en el tema-personaje de Fausto.

En el caso de “el fantasma”, los motivos que yo encontré y que me hicieron pensar en su parecido con Fausto son cuatro: debate interno, trauma, inteligencia y soberbia, y torpeza emocional. Estas categorías las considero motivos porque me parecen lo suficientemente pequeñas para ser trasladadas o identificadas en otras historias sin pensar en Fausto, pero la combinación de las cuatro sí evoca en específico al ermitaño profesor. Son motivos también porque ninguno de ellos alcanza a explicar la estructura de la historia, sólo la materia del personaje.

Los presentaré en orden de mayor a menor intensidad, es decir, reconociendo que algunos motivos resaltan con mayor fuerza al momento de hacer la lectura, y otros que son más un complemento; si así se quiere, podrían denominarse motivos principales y motivos secundarios. Iré citando la obra fuente para ver después cómo el mismo motivo informa a la obra destino (la novela francesa), al tiempo de observar las diferencias que se dan en ésta.

Mi acercamiento a la obra de Leroux también se dio a través de otros medios, en mi caso, el musical homónimo de Andrew Lloyd Webber. Si bien ahí la trama está en extremo simplificada y no da el espacio para monólogos dramáticos, es posible distinguir ciertas melodías en momentos en los que se hace referencia al sufrimiento del fantasma, ya sea por no poder llevar una vida normal, o cada vez que teme la huida de Christine (reprise de “All I ask of you”, por ejemplo). Estos elementos musicales me incitaron a reflexionar sobre las declamaciones iniciales de Fausto en torno a convivir con dos almas en su pecho, querer experimentar ciertos placeres físicos, o lamentar haber dedicado su vida a estudiar tantas materias y aun así sentirse sofocado e inexperto en todo, así llegué a extraer el primer motivo.

En su camino hacia la erudición absoluta Fausto se ha topado con muchos obstáculos, pues cada vez que cree acercarse a un conocimiento certero surgen más preguntas, lo cual se ha vuelto un proceso en extremo frustrante: “¡ni un perro quisiera así vivir más tiempo! Por eso me he dado a la magia, [...] ¡Ay dolor!, ¿pero es que sigo en este calabozo? ¡Maldito hueco sofocante en el que hasta a la querida luz del cielo refractan y enturbian pintados cristales!” (Goethe, 37). A Fausto le molesta no tener control, y alude a la imagen de los perros domésticos en tanto que tampoco tienen agencia sobre muchas cosas, empezando porque dependen de sus amos para satisfacer sus necesidades básicas, entonces, practican la paciencia. Sin embargo, la constante falta de frutos en el trabajo de Fausto ha llegado a tal extremo que ni un perro, siempre dócil, lo soportaría. Así, siente que los sacrificios que ha hecho en pro de su trabajo han sido en vano: el haberse convertido en un recluso apartado de la sociedad, aunque en su caso encierro elegido ya no se justifica más, tal vez incluso duda si alguna vez fue la decisión correcta.

Lo anterior lo lleva a una situación de reexaminar a fondo lo que realmente desea lograr: “Dos almas, ¡ay!, anidan en mi pecho, y cada una por separarse de la otra pugna; la una, en sus ansias groseras de amor, al mundo se aferra con órganos prensiles; la otra se eleva con vehemencia del polvo hacia las comarcas de los antepasados excelsos. ¡Oh!, si hay espíritus en el aire, [...] ¡bajad entonces de la áurea fragancia y llevadme lejos, hacia una vida nueva y animada!” (p. 85).

Una parte de él quisiera seguir, tal vez porque su sed de conocimiento y su orgullo son insaciables. Además, si abandonara tantos años de investigación sin tener resultados, habría sido como dedicar su vida a resolver un laberinto sin salida. La otra parte o alma, le dice que una vida sin vínculos afectivos también es nula; entonces, el abandonar el estudio no sería en vano, sino que eso le permitiría vivir.

Goethe usaba su trabajo literario para propagar su propia filosofía, a través de la cual quería llegar a un ideal de contemplación racional. Es posible que él también cuestionara sus objetivos o prioridades y que usara esta obra para intentar encontrar una respuesta en su vida.

Así como Fausto, el personaje del fantasma se construye con este motivo de cuestionar el camino que ha seguido en su vida y de anhelar algo más:

« *Don Juan triomphant* est terminé, maintenant je veux vivre comme tout le monde. Je veux avoir une femme comme tout le monde et nous irons nous promener le dimanche. J'ai inventé un masque qui me fait la figure de n'importe qui. On ne se retournera même pas. Tu seras la plus heureuse des femmes. Et nous chanterons pour nous tous seuls, à en mourir. Tu pleures ! Tu as peur de moi ! Je ne suis pourtant pas méchant au fond ! Aime-moi et tu verras ! *Il ne m'a manqué que d'être aimé pour être bon !* Si tu m'aimais, je serais doux comme un agneau et tu ferais de moi ce que tu voudrais. » Bientôt le gémissement qui accompagnait cette sorte de litanie d'amour, grandit, grandit. Je n'ai jamais rien entendu de plus désespéré et M. de Chagny et moi reconnûmes que cette effrayante lamentation appartenait à Erik lui-même. [...] Cette lamentation était sonore et grondante et râlant comme la plainte d'un océan. (p. 281)

El inicio del discurso es parecido al de Fausto porque comienza recalando lo que ha hecho con su vida hasta ahora, aquello que ha sido la norma: el trabajo intelectual/creativo que supuso componer su *Don Juan Triomphant*. Después pasa a hablar sobre el cambio que podría hacer, es decir, se plantea en una encrucijada en torno a la cual se debate. Pero a diferencia de Fausto él sí ha obtenido un producto final con el trabajo que hizo en su largo tiempo de reclusión. Salir del encierro por tanto no sería en vano en su caso. Sin embargo, tiene aún menos libertad para elegir abandonar su forma de vida que el personaje de Goethe, por lo que el debate interno se da en torno a dos coyunturas difíciles de cambiar. En primer lugar, porque su aspecto físico le juega en contra, de modo que debe pensar cómo esconder sus defectos para poder codearse con la sociedad; y en segundo lugar, porque sabe que en su amor no es correspondido y a pesar de ello desea convencer a la persona amada que huya con

él, con la esperanza de que ella experimente en algún momento ese amor por él que tanto anhela. Esta situación de debate resalta su frustración, que resulta no ser contra sí mismo sino en contra de los demás, pues considera que su ineptitud para mostrar afecto se explica por la falta de amor y cariño que percibió desde su más tierna infancia y el enojo y la tristeza que de esa herida emanan lo desbordan por completo, de ahí que sus quejidos sean equiparables al ruido del océano. No creo que el ser constantemente discriminado por tener una discapacidad justifique que alguien se transforme en una mala persona, si bien sí genera un trauma profundamente enraizado en el alma, y por ende, complejo de superar.

A nivel de las características del estilo de escritura de Leroux, está por un lado el uso de cursivas, puestas sobre la frase que resume el trauma más importante para comprender a Erik. No sólo son una pista para el lector sino que subrayan la intención de dolor con la que el fantasma pronuncia esa parte de su discurso.

Por otro lado, este fragmento también evidencia la característica de novela negra de *El fantasma de la ópera*, porque vemos que la voz que reporta la interacción entre Christine y el fantasma es la del persa, quien relata al investigador sin nombre lo que escuchó hace tantos años mientras estaba atrapado en la cámara de tortura del fantasma para que aquel hombre encuentre respuestas de las muertes sin resolver y compruebe que el fantasma realmente existió.

Trauma

Para entender este motivo en el personaje de Fausto, empezamos por ver que se tortura a sí mismo cuestionando si seguir encerrado estudiando o no en lugar de simplemente tomar una decisión. El seguir atrapado en el mismo dilema sin encontrar tranquilidad habla de una sensación de obligación hacia sus estudios que le dificulta apartarse de ellos. Si en el personaje se percibe una noción de “deber” por ciertas actividades, hay una razón para ello, y desde mi punto de vista esa razón es un trauma vinculado a una culpa que carga desde su juventud: “Era mi padre un oscuro hombre de bien, quien [...] de buena fe, pero a su modo, [...] conforme a infinitas recetas, lo repelente mezclaba. [...] estragos mucho peores a los de la peste hemos causado.” (Goethe, 81) A causa de esos errores duda de los conocimientos que los llevaron a destruir y también duda de sí mismo: “Levanté demasiado la cerviz [...]

El gran espíritu me repudió, [...] náuseas me da desde hace tiempo todo saber,” (p. 125). Está muy consciente de la falsa sensación de seguridad que distintos saberes brindan, ahora, se niega a abandonar la investigación hasta hacer un descubrimiento redentor que sea verdaderamente digno de la admiración y gratitud de los habitantes del pueblo.

Por su parte, en la obra de Leroux, a Erik no le aqueja algo que haya hecho en su pasado, sino le duelen las faltas o traiciones de personas en quienes depositó su confianza:

D’après le Persan, Erik [...] avait fui de bonne heure le domicile paternel, où sa laideur était un objet d’horreur et d’épouvante pour ses parents. Quelque temps, il s’était exhibé dans les foires, où son impresario le montrait comme « mort vivant ». Il avait dû traverser l’Europe de foire en foire et compléter son étrange éducation d’artiste et de magicien [...] On le retrouve à la foire de Nijni-Novgorod, où alors il se produisait dans toute son affreuse gloire. Déjà il chantait comme personne au monde n’a jamais chanté; il faisait le ventriloque et se livrait à des jongleries extraordinaires dont les caravanes, à leur retour en Asie, parlait encore. C’est ainsi que sa réputation passa les murs du palais de Mazenderan [...] Il [Erik] commit ainsi pas mal d’horreurs, car il semblait ne connaître ni le bien ni le mal, et il coopéra à quelques beaux assassinats politiques aussi tranquillement qu’il combattit, avec des inventions diaboliques, l’émir d’Afghanistan, en guerre avec l’Empire. [...] Naturellement, il dut quitter le service du sultan pour les mêmes raisons qu’il avait dû s’enfuir de la Perse. Il savait trop des choses. Alors, très fatigué de son aventureuse et formidable et monstrueuse vie, il souhaite de devenir quelqu’un *comme tout le monde*. Et il se fit entrepreneur, [...]. Il soumissionna certains travaux de fondation à l’Opéra. (Leroux, 339-342)

Las elecciones respecto a los detalles biográficos de Erik orientan el desarrollo del personaje de tal manera que queda evidenciado el trauma a partir del cual se siente condenado a construirse como un monstruo que detesta a la humanidad y que no se percibe como parte de ella.

El haber crecido sin amor, sin contacto humano, lo deja a la deriva emocional, se desarrolla sin ningún punto de referencia de cómo es sentirse amado, cómo se deben relacionar los seres humanos, qué es bueno y qué es malo. Debe salir al mundo sin alguna vez haberse sentido protegido, por lo tanto, debe ponerse a sí mismo por delante siempre.

Como la sociedad no desea observarle en un contexto ordinario, si quiere tener alguna oportunidad de sobrevivir, su única opción es exhibirse en ferias que se sirven de su apariencia física inusual para obtener ganancias, lo cual no hace más que subrayar su trauma de ser distinto al resto de la gente. En un entorno que se sostiene por la presencia de lo extraño

no puede hacer más que aprender de todo lo estrafalario que le rodea y cultivar su otredad: aprender magia, ventriloquismo, música y aplicar ese tipo de ilusiones y trucos en su trabajo creativo.

Sus habilidades y su genio lo distinguen y le abren puertas para aplicar esos talentos al servicio de líderes políticos; sin embargo, al continuar arrastrando las mismas deficiencias para relacionarse vuelve a ser recurrentemente víctima de abusos y de persecución, sin contar que no sabe examinar sus propias acciones.

Veíamos que Hugo Dyserinck apreciaba la tematotología por la capacidad que tiene de exponer estructuras mentales básicas de la psique humana; posiblemente es gracias a esto que las características del motivo que denominé *trauma* inviten incluso a pensar a este personaje como uno con tendencias necrófilas.

Erik termina cansado de llevar esa vida y anhela conexión, amor y mayor tranquilidad, lo cual acusa un latente deseo de aprender a amar la vida. Por eso es tan importante para él que Christine le permitiera besarla al final de la novela. Esta acción rompe el patrón al que estaba acostumbrado cuando se acercaba a otras personas, en particular a las mujeres. Reconoce que el amor maternal es lo que más le ha hecho falta:

Oui ! Elle m'attendait ! [...] Et quand je me suis avancé, plus timide qu'un petit enfant, elle ne s'est point sauvée... non, non... elle est restée... [...] je crois bien même, [...] qu'elle a un peu... [...], comme une fiancée vivante, tendu son front... Et... et... je l'ai... embrassée !... Moi ! ...moi ! ... moi !... [...] Ah ! que c'est bon, daroga, d'embrasser quelqu'un ! ... [...] ma pauvre misérable mère n'a jamais voulu que je l'embrasse... Elle se sauvait... en me jetant mon masque ! ... ni aucune femme ! jamais ! ... jamais ! ... [...] d'un pareil bonheur, [...], j'ai pleuré. Et je suis tombé en pleurant à ses pieds... [...] ; et elle aussi pleurait... [...] alors, je lui ai fait comprendre, et elle a compris tout de suite que je n'étais pour elle qu'un pauvre chien prêt à mourir... mais qu'elle, elle pourrait se marier avec le jeune homme quand elle voudrait, parce qu'elle avait pleuré avec moi... (pp. 327-329).

Bien nos podríamos imaginar a Erik pronunciando este diálogo sobre un escenario: el efecto dramático que transmiten sus expresiones, las emociones, matices, sensaciones que nos golpean al leerlas confirman el amor de Leroux por el teatro y la importancia que da a las palabras que pone en boca de sus personajes.

El fragmento en general tiene un tono hiperbólico por las repeticiones y exclamaciones pero también por el vocabulario que utiliza. Las palabras marcan una

acumulación de valor negativo extremo, de lo que había faltado: “ni aucune femme”, “jamais”, “pauvre misérable”, etc., contrastado con aquellas de valor notoriamente positivo: “oui”, “que c’est bon”, “un pareil bonheur”, “une fiancée vivante”. Finalmente ha podido experimentar algo vivo y auténtico y no estéril como un objeto.

Le conmueve enormemente que alguien por primera vez haya tenido suficiente empatía para comprender y compartir el dolor que ha sentido toda su vida, llora porque al fin ha sido validado, puede ahora liberarse de lo que arrastraba y dejar en libertad a los demás pues ya ha desaparecido el impulso de vengarse.

Sabe que Christine se compadeció de él pero no lo ama como él quiere y nunca lo hará, puesto que la empatía de la joven no anula ni el daño que él ocasionó al abusar de ella, engañarla, secuestrarla, maltratarla física y emocionalmente, ni el enojo y la desconfianza que se han instalado en ella. Como vemos, en Erik el motivo del trauma proviene de distintas causas y tiene diversas consecuencias dentro de la trama.

Inteligencia y soberbia

Tanto Fausto como Erik poseen un coeficiente intelectual considerablemente superior al común de la población. Es gracias a esta cualidad que han podido estudiar y entender temas que otros jamás desentrañarían, y también gracias a ella han adquirido habilidades o talentos extremadamente raros. Curiosamente, esa arma tan potente es su debilidad más grande, pues creen que esa inteligencia, estrictamente lógico-matemática, les confiere inmunidad a equivocarse en cualquier otra área y caen en la soberbia.

El desencanto ante la vida de Fausto nace por todo lo que ha estudiado e intentado comprender únicamente para descubrir que al conocer más, es menos lo que entendemos. Aun a pesar de ello, está acostumbrado a confiar plenamente en sus hipótesis, observaciones y decisiones y además ha sido reverenciado por ellas. Por eso cree que ya no hay nada que no pueda anticipar, nada que lo pueda tentar, de modo que piensa ser muy astuto al proponer a Mefistófeles: “Si puedes alguna vez mentirme de tal modo que llegue a estar contento de mí mismo, si con placeres engañarme puedes, ¡que sea ese para mí el último día! ¡Tal es la apuesta que propongo!” (Goethe, 121, 123). No se imagina el trato que han entablado Dios y Mefistófeles en el cielo (esto durante el prólogo) y su mente humana no alcanza a medir la

destreza para la manipulación y el engaño que posee Mefistófeles, así que el creerse superior lo condena.

Por su parte, ya se dijo que Erik fue arrojado a un mundo en el que no fue bienvenido, sin embargo, supo aprovechar los conocimientos que se le permitieron adquirir, e incluso los dobló a su gusto. Esta es la razón por la cual es capaz de innovar, mejorar y presentar soluciones a problemas o necesidades que nadie más había podido satisfacer, como es el caso de la calefacción eléctrica: “Un système ingénieux de chauffage électrique qui a été imité depuis, permettait d’augmenter la température des murs à volonté et de donner ainsi à la salle l’atmosphère souhaitée...” (Leroux, 297).

Recibe tantos elogios por su inteligencia y su manera única de pensar como su contraparte alemana, Fausto, y al igual que éste confía en que sus estrategias y decisiones son adecuadas siempre, por eso nunca duda que engañar a Christine sea una buena idea, lo cual únicamente le garantiza terminar incluso aún más solo que al inicio.

Aunque no pacta con una figura como la del diablo su atracción hacia el dominio de la tecnología tiene una connotación diabólica. Las innovaciones tecnológicas de Erik reflejan una cualidad gótica, pues como se revisó en el capítulo 1, entre los miedos que tenía la burguesía –por lo que lo añadía a sus monstruos– estaba el avance de las tecnologías, en específico de la producción en masa y de la replicación mecánica de la cultura por alejarlos cada vez más del referente original y acercarlos a la simulación pura, y Erik no hace más que contribuir a ese avance tecnológico.

Torpeza emocional

El haber pasado su vida aislados cultivando conocimientos académicos en caso de Fausto o mecánicos en caso de Erik, promovió el descuido de sus habilidades sociales. Además, agudiza su torpeza emocional el que ninguno de los dos tenga vínculos afectivos en un comienzo; por ende, ninguno de ellos sabe cómo relacionarse, cómo expresarse al respecto, y mucho menos cómo reconocer si, una vez establecido, ese vínculo es auténtico o si es fabricado.

Cuando Fausto exclama: “¡Qué terror placentero me asalta! Quisiera aquí pasar largos momentos. [...] ¡y ahora me hundo en un sueño de amor!” (Goethe, 193) no está consciente

de que esos sentimientos podrían no ser reales, puesto que se enamoró al instante después de haber tomado un misterioso brebaje y de haber visto a Margarita en un espejo en la cocina de la bruja. Tampoco reflexiona sobre los métodos deshonestos que Mefistófeles le ha instado a usar para seducir a Margarita; al contrario, confía en que es él quien va un paso antes del demonio. No sorprende que ni siquiera se percate de lo que transmite su exclamación: que ha encontrado algo placentero y que finalmente está disfrutando de la vida, y esa es la condición precisa de la apuesta que hizo con Mefistófeles. Eventualmente entiende los errores que ha cometido⁶¹ y ésta es la única razón por la que regresa de la noche de Walburga e intenta salvar a Margarita, sabe que si ella está metida en ese lío, él tiene gran parte de la responsabilidad.

Erik no es engañado, sólo es igualmente inhábil para relacionarse y demostrar sus sentimientos, por eso, se ve atrapado en un círculo vicioso en el que engaña o maltrata a Christine de algún modo y después trata de compensarlo o de explicar que lo que hace lo hace por amor: “l’homme au manteau et au masque noir [...] me rafraîchissait les tempes avec un soin, une attention, une délicatesse qui me parurent plus horribles à supporter que la brutalité de son enlèvement de tout à l’heure.” (Leroux, 159). Desafortunadamente, hasta cuando intenta ser cuidadoso, causa horror y tensión, probablemente por la falta de experiencia.

3.1.2 El fantasma y Mefistófeles

En la obra fuente, el *Fausto* de Goethe, tenemos a tres personajes principales: Fausto, Margarita y Mefistófeles. Los tres se necesitan para que la historia exista y se desarrolle en la manera en que lo hace. Dudé un momento sobre la posibilidad de que realmente existiera un vínculo entre esta pieza dramática y la novela de Leroux cuando encontré que, si bien había también tres personajes centrales, ninguno parecía ser declaradamente “el demonio”. Al adentrarme en el análisis, fui capaz de observar que los motivos que componían a Erik no se detenían en aquellos correspondientes a Fausto, sino que se le habían agregado otros atributos asociados más con Mefistófeles. Al unir las características de Fausto y Mefistófeles

⁶¹ Ver tabla correspondiente de Anexos.

en Erik se da un desplazamiento de la carga temática, y ese desplazar abre la posibilidad de llevar la trama a sitios diferentes.

En este caso no quisiera apresurarme a denominar todos los atributos como motivos, pues en algunas instancias me parece que no se trata de rasgos igualmente móviles que los de Fausto, no obstante, me reservo el derecho de clasificar cada característica una vez analizada. Dichas cualidades son: apariencia física, prendas mágicas⁶², fantasmas⁶³, ilusiones/trucos de magia, espionaje, magia musical, engaños, escritura, desestabilizadores, y temperamento violento; para analizarlos comenzaré con los concernientes a atributos físicos y concluiré con los más abstractos. Además, seguiré la misma estructura que en el apartado de Fausto: empezar con los ejemplos de la obra de Goethe para observar qué permanece y qué cambia en la obra de Leroux.

Apariencia física

Creo que esta característica constituye un tema, si bien no del mismo tamaño que el gran tema-personaje de Fausto. De cualquier forma es más un *tema* que un *motivo* porque existe un consenso casi universal sobre la manera en que debe lucir el diablo, los colores a los que se le asocia y los objetos que le son propios, entonces, no se puede desprender de algunos significados originales tan fácil como lo haría un motivo. Además, la presencia del demonio forzosamente informa la estructura de la historia en la que aparece aunque no es posible anticipar todo detalle, sí se pueden hacer ciertas asunciones: ese personaje provocará desastres, tragedias, sembrará el caos, y la incertidumbre.

En la religión católica se enseña que se debe aspirar a ser tan bueno como el dios que nos creó “a su imagen y semejanza”. Entonces es lógico que el demonio que se opone a ese dios –y por tanto, como quien no debemos ser– luzca distinto de los humanos y su dios: “La cultura, que tiende su barniz por todo el mundo, ha llegado también hasta el demonio mismo; [...] Y en cuanto al pie respecta, del que prescindir no puedo, gran prejuicio me acarrearía en sociedad; por eso me sirvo, [...] de postizas pantorrillas.” (Goethe, 175-177).

⁶² Sólo presente en anexos por constituir un motivo muy pequeño.

⁶³ También solo en anexos.

Si bien es cierto que la apariencia de Mefistófeles no es del todo humana, la descripción anterior tampoco permite asumir que se trata de una criatura completamente diferente, es mezcla de animales, tiene pezuñas, pero nada más. Si le quedan rasgos humanos, nos podemos ver reflejados en él e inferimos que el potencial de maldad (y bondad) está dentro de cada uno, y el resultado es determinado por nuestras acciones.

Mefistófeles es una personificación del mal y como tal necesita de “adornos” con valor simbólico, como colores u objetos, que se asocien a esa manera de ser: “aquí estoy como noble caballero; en rojo traje de oro guarnecido, de regia seda la capa, la pluma de gallo en el sombrero, con una larga y puntiaguda espada;” (Goethe, 113). El elemento al que siempre se le asocia es el fuego, tal vez por el peligro que representa, por lo devastador, incontrolable e impredecible que puede ser y/o por las sensaciones tan incómodas que puede provocar (ardor, sofocación, etc). De ahí que incluso cuando intenta disfrazarse como un caballero distinguido su traje es rojo con dorado, alusivo al fuego, pues no puede desprenderse de esos atributos que construyen su significado.

En cuanto a Erik, no es *la* representación de la maldad pero sí encarna miedos, por tanto, se vuelve sinónimo de algo malo, o de algo malo que entonces asusta: “Comme je ne lâchai point le manteau, l’ombre s’en retourna et, le manteau dont elle était enveloppée s’étant entrouvert, je vis, [...] une effroyable tête de mort qui dardait sur moi un regard où brûlaient les feux de l’enfer. Je crus avoir affaire à Satan lui-même et, devant cette apparition d’outre-tombe, mon cœur, [...] défailit,”(Leroux, 86). En todas las descripciones que hay de Erik en la novela siempre se resalta su cualidad de sombra, de esqueleto, y muchas veces se contrasta con el detalle del fuego brillante en sus ojos. No obstante, ese brillo no aporta balance a tanta oscuridad, más bien incrementa lo perturbador de su apariencia porque el fuego es lo que lo vincula decididamente al demonio.

Como personaje gótico Erik es el contenedor de los miedos que la burguesía no quiere enfrentar: la cara de esqueleto de Erik delata la pérdida de bases detrás de cada figura y símbolo y nos recuerda que la muerte baila con miembros de todas las clases sociales por igual por lo que al final de la vida ningún título ni posesión nos salvará de acabar en el mismo sitio. Los ojos de fuego califican a ese miedo como algo diabólico, pues nos permite ver las injusticias que hay detrás de las brechas sociales.

Durante la escena del baile de máscaras se intensifica la relación de Erik con Mefistófeles, pues ya no son sólo sus ojos los que nos evocan al demonio, sino su traje completo:

Ce personnage était vêtu tout d'écarlate avec un immense chapeau à plumes sur une tête de mort. [...] L'homme [...] traînait derrière lui un immense manteau de velours rouge dont la flamme s'allongeait royalement sur le parquet ; et sur ce manteau on avait brodé en lettres d'or une phrase que chacun lisait et répétait tout haut : « Ne me touchez pas ! Je suis la Mort rouge qui passe !... » Et quelqu'un voulut le toucher... mais une main de squelette, sortie d'une manche de pourpre, saisit brutalement le poignet de l'imprudent et celui-ci, ayant senti l'emprise des ossements, [...], poussa un cri de douleur et d'épouvante (p. 123).

Es esta escena en la que se da la asociación con la *red death* de Poe (y por ende con Shakespeare⁶⁴) que se mencionaba en el primer capítulo: en ambos relatos se han organizado grandes y ostentosas fiestas repletas de miembros de las clases más altas y en las que todo parece marchar bien cuando aparece un personaje que empieza a causar caos, la muerte roja de Poe por ser la personificación de una epidemia y la de Leroux por problematizar el falso sentido de estabilidad con el que vivimos.

La presentación de Erik en el baile parece estar diseñada para tentar al público a desobedecer el mensaje escrito en su capa y al tocarlo enfrentarse con su peor pesadilla. Erik es el “otro” que rompe la ilusión de armonía, pero se presenta como si fuera algo pasado, lo que le permite guardar una aparente distancia de todos los partícipes en ese sistema (“Ne me touchez pas !”). Gracias a esa simulada lejanía ellos se sienten atraídos por él, como le sucede al hombre que le toma la mano, sin embargo, en cuanto éste siente la mano huesuda se asusta pues lo confronta, y a los demás asistentes a la noche de gala que observan aterrados, con su violenta realidad: Erik aprieta la muñeca del hombre con la violencia y las mentiras que él mismo debe esconder, y esa violencia es vista como demoniaca.

⁶⁴ En específico *La tempestad* y *Hamlet*, como se dijo en el capítulo 1.

Como buenos seres marginales tanto Mefistófeles como Erik tienen habilidades, natas o que han adquirido por años de esconderse, que incrementan su excentricidad. Lo que hace destacar a estos ejemplos es que no son engaños básicos o sencillos de explicar, sino que aturden nuestros sentidos y hacen dudar de la realidad. Estos rasgos constituyen más un motivo, porque se identifican de manera muy concreta, su aparición va impulsando el desarrollo de la narración, pero también podrían saltar fácilmente entre culturas.

Uno de los extravagantes talentos de Mefistófeles es el de cambiar su apariencia por completo: “Pero ¿qué veo? ¿Puede eso ocurrir de modo natural? ¿Es una sombra?; ¿es realidad? ¿Cómo se alarga y ensancha mi perrillo! [...] Ahora parece un hipopótamo, con ojos de fuego y horripilante dentadura.” (Goethe, 95) y después continúa “Detrás de la estufa exorcizado, cual elefante se infla y llena todo el cuarto; se desintegrará en niebla.” (p. 99), al final, la acotación indica “(*En hábito de seminarista peregrino, sale de detrás de la estufa mientras se disipa la niebla.*)” (p. 99).

Hay varias cosas que aterran dentro de esta serie de transformaciones. En primer lugar, el otro personaje en escena no entiende qué ha desencadenado este truco y no lo sabe explicar, si es mejor esperar a que termine, etc. Y en segundo lugar, asusta también porque la única certeza que tenemos de todos estos cambios es que no podemos *conocer*⁶⁵ (casi como a un monstruo gótico) a Mefistófeles, por lo tanto, no se debe confiar en él.

Todo lo que pueda ser Mefistófeles será desagradable: los hipopótamos no son feos naturalmente pero en el que él se transforma sí causa espanto. Los ojos confirman el vínculo fuego-Mefistófeles-Erik, ya que a este último fantasma también se le describe con unos hoyos negros (como calavera) por ojos que brillan como brasas en la oscuridad.

Al igual que Mefistófeles, Erik es capaz de aturdir los sentidos, incluso más de uno a la vez, como se muestra en esta cita:

« j’entendis un long, un admirable gémissment que je connaissais bien. C’était la plainte de Lazare, [...]. C’étaient les pleurs du violon de mon père. [...] et, chose extraordinaire, ma loge, devant mes pas, paraissait s’allonger... s’allonger... Évidemment, il devait y avoir un effet de glaces... car j’avais

⁶⁵ Vínculo Shakespeare-Goethe-Poe-Leroux del que hablábamos en el primer capítulo.

la glace devant moi... Et, tout à coup, je me suis trouvée hors de ma loge, sans savoir comment. »⁶⁶
(p. 158).

Engaña los oídos porque Christine cree percibir una melodía en violín que tal vez realmente se escucha, tal vez no. Lo que la hace dudar es precisamente la pieza que cree reconocer y la manera en que está siendo ejecutada, ya que ambas cosas le recuerdan a su padre, se involucra emocionalmente con el fragmento musical y no puede medir su objetividad, pues sabe que su padre está muerto y escucharlo es imposible pero no lo puede descartar.

La ilusión auditiva impide que note la activación de la ilusión visual, y así Erik la saca de su camerino sin que ella entienda cómo. Si Christine ya está confundida por la música y empieza a sentir que el tamaño del cuarto cambia, lo más seguro es que asuma que está imaginando todo y que se encuentra al borde del desmayo.

Por último, creo que son estos motivos que tienen que ver con magia los que ayudan a entender la dificultad de clasificar a Leroux dentro de una corriente literaria específica, pues podríamos calificar esas ilusiones multisensoriales como similares a hipnosis (surrealismo); y por otro lado —o al mismo tiempo— vemos que Leroux intenta desenredar las multitudes del “Yo” individual y se pregunta por aquello que define al ser humano, como los románticos.

Magia musical

Me familiaricé antes con el personaje de Erik que con el de Mefistófeles, y en ese entonces me pareció simplemente lógico que un personaje creado para habitar la Ópera de París tuviera grandes habilidades musicales, sólo así sería creíble que mantuviera tal control sobre la institución. No obstante, una vez que leí *Fausto* y observé la maestría con la que el demonio manipulaba este arte para doblegar a otros, mi manera de ver el talento musical del fantasma cambió: este personaje prospera en un medio como la ópera porque ya traía esa pericia musical, siempre siniestra, en su lado mefistofélico.

⁶⁶ Dejé las comillas francesas porque así se marca en la novela cuando un personaje relata a otro algo que le sucedió.

Parece que la música es la droga más potente que Mefistófeles puede administrar; por lo tanto, siempre que la utiliza es como último recurso: ha encontrado resistencia que no puede sobrepasar sin su ayuda, o está a punto de perder la partida (como en la escena “Sótano de la taberna de Auerbach en Leipzig”).

Cuando hace dormir a Fausto: “Lo que te cantarán los sutiles espíritus, las bellas imágenes que ante ti traerán, no son un vano juego de encantamiento. [...] tu olfato se deleitará, [...] le darás gusto al paladar, y [...] quedará cautivado tu sentir.” (Goethe, 107). Y al final exclama satisfecho: “¡Duerme! ¡Bien lo habéis hecho, aéreos y delicados muchachos! ¡Fielmente me lo habéis arrullado! Por ese concierto quedo vuestro deudor. ¡Todavía no eres el hombre que pueda retener al diablo!” (p. 111) Esto lo hace precisamente porque ya no encuentra otra manera de persuadir a Fausto de que lo deje partir. Ya no se puede contener, no puede seguir fingiendo que Fausto es quien da las órdenes, por lo que recurre a la música, y sólo así puede regresar la historia al curso que él tiene planeado. En resumen, siempre que activa este tipo de encantamiento, sirve para dar una muestra de su poder.

En el caso de Erik el camino hacia el trance es el mismo que el de Mefistófeles: “il commença de me chanter, lui, voix d’homme, voix d’ange, la romance de Desdémone. [...] Mon ami, il y a une vertu dans la musique qui fait que rien n’existe plus au monde extérieur en dehors de ces sons qui vous viennent frapper le cœur. Mon extravagante aventure fut oubliée” (Leroux, 166). Aquí se encuentra frente a alguien que se opone a lo que él desea hacer, por lo que usa la música: en este caso para aturdir a Christine, obligarla a cambiar de parecer y terminar por hacerla entrar en un trance en el que no existe nada fuera de ese episodio musical al que accedió, de modo que ella ya no puede pelear. Así, ambos demonios logran abusar de los demás a través de la música.

Es extremadamente perturbador cómo un hombre que actúa con intenciones tan siniestras pueda ser percibido como “angelical” a la hora de cantar. Y es igualmente desconcertante que la víctima describa esa música únicamente con vocabulario altamente positivo y que aún sea capaz de abrirse a escucharla y perderse en ella. En palabras de Cormac Newark: es sobre todo perturbador el éxtasis hipnótico y dañino que provoca en su alumna⁶⁷ (Newark, 158). Es ahí donde descansa la particularidad de la música en la historia del fantasma, como bien lo explica este investigador británico: “Leroux’s text locates the

⁶⁷ Habrá toda una sección sobre Christine al respecto.

significance of the Phantom's opera not in its message, however anguished, but in its very existence, and its status vis-à-vis its creator and the other operatic works in the novel" (Newark, 160). Por tanto, mientras el fantasma pueda tocar música, existe una amenaza, nadie la puede manipular como él⁶⁸, cualquier otra melodía palidece frente a lo que él logra⁶⁹.

Engaños

Podría parecer innecesario señalar un motivo con este nombre ya que suena similar a todos los trucos de magia que hemos cubierto anteriormente, sin embargo, lo que se resalta en estos ejemplos es la manera taimada de pensar y maquinar de ambos personajes para consumar sus temibles intenciones. No se trata entonces ni de ilusiones, ni de efectos especiales ni de sensaciones inexplicables, sino del talento para someter por la razón.

Si bien toda la novela de Leroux se podría considerar como un gran ejemplo para re-imaginar el concepto de "influencia" como "recepción" –así como nos urge Āurišin– la mención de joyas es un ejemplo muy concreto y por tanto útil para hacerlo. Mefistófeles presenta todo un cofre repleto de joyas a Fausto para que seduzca a Margarita: "Aquí tenéis un cofrecillo medianamente pesado; [...] Os puedo asegurar que perderá el sentido; algunas cositas os metí ahí dentro que serían como para ganarse a otra." (Goethe, 195). Todo lo que este demonio haga debe ser grandioso, dramático, excesivo, siempre debe montar un espectáculo. Su intención es atraer, así que debe procurar algo muy tentador, algo que una mujer del estatus de Margarita jamás imaginaría recibir. Mefistófeles es el más calculador con Fausto, pues sí sabía desde antes de acercarse a su víctima cómo podía tentarlo, conocía su personalidad, sus debilidades, sus deseos.

Y en lo que corresponde a Erik, lo que necesita es retener a Christine a su lado, pues para este momento ella ya conoce su verdadera identidad, entonces, un anillo es suficiente

⁶⁸ Lo peculiar de la voz del fantasma se resalta sobre todo cuando se habla de ventriloquismo, en realidad no hay escenas en las que él cante. No obstante, se nos dice que podía cantar como nadie más y se evidencia por los progresos que tiene Christine como su alumna. Se le muestra más tocando instrumentos que cantando.

⁶⁹ Ese efecto tan peculiar además complica los intentos de adaptación de la historia a medios que necesitan tener esa música que Leroux sólo hace imaginar a su lector, ya que a veces pareciera que no es posible encontrar alguna combinación de notas que le haga justicia a la música del fantasma (Cormac Newark comenta algo en consonancia con este pensamiento en las páginas 161-162, un poco en la 160 y también lo retoma en la 166 del texto suyo que hemos estado citando: *Opera in the Novel from Balzac to Proust*, capítulo 5. "The Phantom and the buried voices of the Paris Opéra", subcapítulos "Unmasking Music" y "Remains and Repeats").

porque actúa como una marca, un compromiso: “Raoul pâlit, [...] parce qu’il venait d’apercevoir, au doigt de Christine, un anneau d’or.” (Leroux, 135), “Tant que vous le garderez, vous serez préservée de tout danger et Erik restera votre ami. Mais si vous vous en séparez jamais, malheur à vous, Christine, car Erik se vengera !...” (p. 183).

No todo lo que hace el fantasma es un gran espectáculo, y aunque también es adepto de lo exagerado, sabe medir cuándo sus acciones tendrán un mayor impacto entre más sutiles sean. Así manipula a Christine –como Mefistófeles a Margarita– porque le da el anillo como garantía de su libertad⁷⁰, y esa es una manera creativa de reescribir una situación que se da en la obra anterior.

Por otra parte, ambos personajes son autores de engaños estrechamente unidos a las tramas de sus respectivas historias. Cuando Mefistófeles tienta a Fausto para firmar un contrato que ponga en juego la felicidad del profesor, abre la posibilidad de continuar con el programa narrativo de la tragedia. Es muy astuto en su forma de lograrlo, pues menciona las leyes del infierno de manera casual al quedar atrapado por el pentalfa, lo cual lleva a Fausto a preguntar: “¿Hasta en el mismo infierno existen leyes? Eso lo encuentro bien; ¿podría entonces cerrarse un pacto, y a buen seguro que con vos, caballero?” (Goethe, 105), creyendo estar adelantado, sin embargo, Mefistófeles lo tiene justo donde él lo quiere, lo hace esperar incluso y en ese tiempo las ansias del hombre no hacen más que crecer.

De tal modo, cuando finalmente establecen el contrato, Fausto acepta todo lo que el diablo le pide, es decir, poner el trato por escrito e incluso firmarlo con sangre: “Mas, algo falta: por Dios o por el diablo te pido tan solo un par de líneas.” (p. 123), “Si cualquier papelucho es bueno; pero con una gota de tu sangre has de firmar.” y Fausto responde “Si eso te satisface plenamente, hágase la payasada.” (p. 125). En ese momento se instaura un acuerdo sin salida que los lleva a la búsqueda de Margarita.

Un estado de vulnerabilidad es aprovechado de forma análoga por Erik, cuando decide hacer creer a Christine que él es un ángel que su padre le envió⁷¹ –lo cual resulta posible porque Christine se encuentra muy frágil después de su muerte– sentencia a su propia historia a seguir un programa narrativo que no lo beneficiará, pues es evidente que no podrá

⁷⁰ Erik tiene miedo a perder el control que tiene sobre Christine.

⁷¹ No hay citas porque es mejor reservarlas para la sección de Christine.

sostener la mentira eternamente y que el descubrimiento del fraude anulará la oportunidad de Erik de encontrar la felicidad y el amor genuino porque fundó la relación sobre una farsa.

Espionaje

Considero que este motivo es importante de señalar y de desarrollar porque refuerza el nivel de sospecha que se debe tener con Mefistófeles. Hay muchas razones para recurrir al espionaje, no siempre es un signo de alarma para un lector, tal vez el personaje lo hace en defensa propia, sin embargo, Mefistófeles y Erik lo hacen para seguir manipulando y abusando, lo cual indica que son egoístas.

Cuando Mefistófeles y Fausto ya han huido del cuarto de Margarita después de dejar el cofre de joyas en el armario, el demonio pregunta: “¿Y si te digo que las joyas que buscamos para Margarete han ido a parar a manos de un frailuco? La madre logró ver esas cosas, y pronto empezó a aterrorizarse secretamente;” (Goethe, 201). El fragmento es desconcertante ya que para los humanos comunes y corrientes no es posible observar lo que no se encuentra físicamente cercano a nosotros; además, nunca se da una explicación lógica para esta peculiar habilidad —él mismo es muy críptico en su manera de reconocer este fenómeno— entonces nunca hay ni un momento de alivio, lo único que permanece es la certeza de que Mefistófeles es distinto a los humanos y que ante la falta de claridad es mejor alejarse.

Erik también puede saber cosas incluso cuando parece no estar presente en el espacio dentro del que se están desarrollando los hechos, y aprovecha esta habilidad para advertir a Christine: “Partout où j’appellerai Erik, partout Erik m’entendra... C’est lui qui me l’a dit, c’est un très curieux génie.” (Leroux, 181). De nuevo nos enfrentamos a un poder sobrenatural que confirma la otredad y el miedo que el fantasma debe provocarnos, no obstante, en su caso sí hay una explicación lógica un tanto tranquilizadora.

Como Erik tuvo un papel esencial en la construcción del Palais Garnier, es natural que conozca todos los secretos del edificio, él concibió todos los recovecos y pasadizos secretos del lugar y por eso escucha las cosas cuando está lejos, puede disimular su presencia en un cuarto, etc. Tal vez es posible calificar esta “habilidad sobrehumana”, más como una simple ilusión. El truco es que se combina perfectamente la racionalidad con el enigma y por

eso en un primer momento asusta la posibilidad de que esos eventos sucedan fuera de los confines de una página. Por tanto, es este otro ejemplo en el que luce la influencia de Poe.

Escritura

Como hemos asegurado en varias ocasiones, Leroux no hace una actualización intencional de *Fausto*. Gran parte de la concepción de *El fantasma de la ópera* como un *Fausto* viene de mi visión como lectora, y el papel de lector también es importante para acabar de construir un tema. La característica de la *escritura* fue otra de mis “pistas” para establecer una conexión entre ambas obras, pues parecía un recurso predilecto de ambos personajes –Mefistófeles y Erik– para oficializar desgracias, y como tal, cada vez que aparece, marca un acontecimiento clave en la trama: que Carlotta pierda la voz, la caída del candelabro, las diferentes tentaciones de Fausto.

Cuando Mefistófeles le pide a Fausto firmar el contrato – fragmento ya citado en el apartado de *engaños*– vemos que agrega el detalle de la tinta a usar con mucha naturalidad y queriendo transmitir que se trata de una insignificancia, un requisito más de la burocracia. Pero yo pienso que la realidad es todo lo contrario, pues firmar cualquier contrato es algo serio y si además se hace con un líquido tan personal como es la sangre, el peso del pacto y de las obligaciones del sujeto se vuelve simbólicamente más severo y hermético, no parece probable poder apelar con base en un tecnicismo cuando se ha dado a uno mismo como garantía.

Si bien nunca se explicita que la tinta con la que Erik escribe sea sangre, sí se dice que es color rojo, característico de esta sustancia. A través de esta tinta vuelve sus mensajes llamativos y peligrosos; y con su escritura accidentada y de trazos infantiles delata su temperamento violento: “non seulement parce que la suscription de l’enveloppe était à l’encre rouge, mais encore parce qu’[e] [...] c’était l’écriture rouge avec laquelle on avait complété [...] le cahier des charges⁷². Il en reconnut l’allure bâtonnante et enfantine.” (Leroux, 48). Erik no se preocupa tanto por darle una ilusión de control a la otra persona,

⁷² El “cahier des charges” es como el contrato de la ópera, o sus lineamientos básicos, en el cual se estipulan cosas como cuánto se debe pagar a los cantantes, etc., y es a este documento que el fantasma le hace alteraciones con tinta roja y agrega que siempre se le deje vacío el palco número 5 para ver las funciones, cuánto se le debe pagar a él, entre otras cosas.

realmente no está negociando, usa su escritura para exigir ciertas comodidades o para advertir que va a imponer su voluntad de cualquier forma que sea necesaria.

Desestabilizadores

Ni Mefistófeles ni Erik son únicamente representaciones de distintos atributos negativos, sino que esas cualidades nocivas afectan a los demás personajes con los que conviven y les provocan sensaciones de desagrado, de terror, o simplemente alteran la calma del lugar en el que se encuentren.

Pareciera que Mefistófeles arrastra y esparce la ansiedad, el terror, el dolor, el mal dondequiera que va y aquellos con una mayor perspicacia emocional lo detectan: “¡Pues no quisiera vivir con los de su condición! Cuando entra por esa puerta, adopta siempre un aire irónico y medio encolerizado; bien se ve que de nada participa; escrito está en su frente que no gusta de amar a ser alguno. [...] su presencia agobia todo mi ser” (Goethe, 257).

Es como si el contacto prolongado con el demonio tuviera efectos secundarios nocivos a la salud física y mental. Cuando un sujeto se infecta va perdiendo perspectiva del bien y el mal, como Fausto, o pierde la cordura lentamente, como Margarita. A nivel narrativo genera conflicto, tensión, problemas en donde antes había paz. Lo que es molesto para los actores del relato es de gran utilidad para construir una historia llena de intriga y captar la atención del lector.

Erik también hace brotar sensaciones incómodas o desagradables cuando no está enmascarado de alguna manera: “Au milieu de cette chambre, il y avait un dais où pendaient des rideaux de brocatelle rouge et, sous ce dais, un cercueil ouvert. « A cette vue, je reculai.” (Leroux, 169). Para Hogle, los muebles de Erik son de burgués de provincia, por lo tanto revelan sus intenciones de ascensión social y asusta a Christine porque se muestra el proceso de ascensión burguesa que se sostiene en cimientos falsos, enterrada de manera artificial en los cimientos de la ciudad moderna (Hogle, 118).

El libro expone y esconde las raíces económicas detrás de un mundo de simulación dentro del cual el fantasma es el principal acreedor y deudor⁷³; como tal, ocupa otra posición

⁷³ La burguesía extirpa el capital pero también ella es objeto de la extirpación (Hogle, 119), otro punto más en que el fantasma representa dos cosas al mismo tiempo, así como es Fausto y Mefistófeles.

simbólica que se va destapando poco a poco (Hogle, 117). En ese sentido podemos decir que el escándalo que producen su presencia y sus hábitos es mayor al que genera Mefistófeles, pues revela el mal que el ser humano es capaz de infligir no sólo a nivel (inter)personal sino a nivel social.

Temperamento violento

Cuando se crean personajes para representar todo lo indeseable que puede existir en nosotros como individuos y como sociedad, es seguro que incluso su manera de reaccionar deberá ser interpretada como inadecuada. A esto se suma que Goethe siempre buscaba ser la epítome de la medida racional a seguir, por tanto, su antagonista debía mostrar cualidades diametralmente opuestas; el parecido que Erik guarda con Mefistófeles también se manifiesta en que peca de falta de autocontrol, no obstante, creo que este motivo es capaz de pensarse sin asociarlo al diablo en otras historias, sobre todo si se acompaña con una explicación indulgente.

Mefistófeles puede dejar de ser encantador y complaciente si no se le trata con todo el lujo y la ceremonia que cree merecer: “¡En trozos! ¡En pedazos! ¡Ahí está la papilla!” dice golpeando “¿Me reconoces?, ¡esperpento, so espantajo! ¿Reconoces a tu amo y señor? ¿Qué me impide golpear y destrozarte a ti y a tus espíritus simiescos?” (Goethe, 175). Se olvida de guardar las apariencias porque considera que no ha recibido el trato adecuado, no prioriza guardar la calma ni reflexiona antes de actuar porque no son hábitos que le interesa cultivar.

Erik tampoco tiene ninguna dificultad en destrozarse si no obtiene lo que quiere: “il était décidé à tuer tout le monde et lui-même avec le monde, si elle ne consentait pas à devenir sa femme devant le maire et le curé [...] Il lui avait donné jusqu’au lendemain soir onze heures pour réfléchir.” (Leroux, 283). Está en un momento de crisis porque es altamente probable que pierda a Christine, ya no puede regresar y corregir sus errores y como va a perder el control que tiene sobre ella, prefiere aniquilar a los demás –y destruirse a sí mismo en el proceso– antes de vivir esa pérdida de posesión.

3.2 Christine Daaé a la luz de Margarita

Hemos llegado a analizar al personaje más importante de esta historia, pues tal vez la trama de Leroux no hubiera tomado tantos atributos prestados a la historia de Fausto si no se hubiera inspirado en Christine Nilsson para crear a su protagonista (Christine Daaé). Es cierto que el contacto interno mediado se da a través de la ópera *Fausto* de Gounod, no obstante, este contacto se da también, en parte, porque dicha ópera era un elemento integral del repertorio de Nilsson y Leroux prácticamente copió y pegó en Daaé los atributos base de la cantante sueca.

Así, tenemos que los temas y/o motivos que conforman a Christine Daaé como personaje son: carácter/aspecto físico, fe/espiritualidad, orígenes humildes, rechazo social, fuerzas que impulsan vs. fuerzas que detienen y progresión de sentimientos, varios de los cuales tienen una estrecha relación con Nilsson, por tanto, si se presenta el caso de que algún atributo ya se haya discutido ampliamente en otro capítulo, en este sólo se recordarán algunos rasgos sin adentrarse excesivamente en explicaciones. Fuera de esa adenda a la manera de proceder en el análisis seguiré respetando la misma secuencia que en los dos apartados anteriores.

Carácter/aspecto físico

Es común para casi cualquier historia jugar con personajes que actúen como fuerzas que se oponen o complementan. En mi opinión Margarita, y por ende Christine, son todo lo contrario a Fausto y Mefistófeles (y Erik): Fausto parece ser propenso a deprimirse, frustrarse, tal vez rendirse fácilmente y Mefistófeles es proclive al enojo, la violencia, la burla y el engaño, todo lo cual contrasta enormemente con la inocencia, la bondad y el gusto por la vida que tienen Margarita y Christine. De ahí nace el primer motivo que las caracteriza.

Cuando Fausto elige a Margarita, Mefistófeles responde: “¿No me digas que a esa? De ver a su confesor viene, [...] Es la más inocente de todas las criaturas, que fue a confesarse precisamente de nada. ¡No tengo sobre ella poder alguno!” (Goethe, 185-187). Mefistófeles da a entender que para poder controlar a alguien necesita que esa persona tenga cierta apertura a escucharlo, que sea corrompible, y Margarita no parece serlo. Tiene creencias sólidas y un

sentido de moral bien establecido, características formadas con la ayuda de una fe católica muy arraigada en ella, ya que en este pasaje viene de confesarse. Es una juez muy dura consigo misma y está en constante alerta ante cualquier falta que haya podido cometer, tal vez incluso ya ha desarrollado una noción de culpa exacerbada. Sin importar sus errores, esta cita nos deja claro que, a pesar de cometerlos, nunca actúa con malicia, por tanto, Mefistófeles debe buscar otra estrategia para acercarse a ella y el método que elige es el engaño, pues ella nunca se acercaría a él por voluntad propia.

En cuanto a Christine, cuando observamos su manera de actuar encontramos que todos los trabajadores de la ópera llegan a percibir la misma pureza y amabilidad, por eso es querida por todos: “Elle le promena ainsi dans tout son empire, [...] Tous avaient appris à l’aimer, car elle s’intéressait aux peines et aux petites manies de chacun.” (Leroux, 144-145). Se conduce siempre de forma sincera y auténtica, tiene una luz que se irradia y permea en todas sus acciones y la gente la recuerda por la calidez e importancia con las que recibe a cada persona.

La voz narrativa nos dice que la ópera es el “imperio” de Christine. Es una frase que se lee hasta con cierta ternura, pues no se ha servido de alguna calculadora estrategia para conseguir ser el centro de toda la atención sino que simplemente fue atenta y detallista.

Su porte siempre angelical no es algo que ella activa selectivamente, es completamente parte de ella y se transmite en una manera de cantar excepcional:

Ah ! il faut plaindre ceux qui n’ont point entendu Christine Daaé dans ce rôle de Juliette, qui n’ont point connu sa grâce naïve, qui n’ont point tressailli aux accents de sa voix séraphique, qui n’ont point senti s’envoler leur âme avec son âme [...] Eh bien, tout cela n’était encore rien à côté des accents surhumains qu’elle fit entendre dans l’acte de la prison et le trio final de *Faust*, [...] Ça, c’était « la Marguerite nouvelle »⁷⁴ que révélait la Daaé, une Marguerite d’une splendeur, d’un rayonnement encore insoupçonnés. La salle tout entière avait salué des mille clameurs de son inénarrable émoi (Leroux, 26).

Varios capítulos más adelante sabremos que en actuaciones anteriores a ésta la voz de Christine no había sonado tan espectacular, hay varios motivos para el cambio. En primer lugar se revela que la joven había estado tomando clases con el fantasma y sus métodos de

⁷⁴ Christine Nilsson también fue reconocida por haber aportado una “frescura jovial” al papel (Rowden, 243).

enseñanza parecen ser algo fenomenal. Sin embargo, eso no explica necesariamente su timbre tan angelical, esa característica parece venir de la intérprete.

Por otra parte, la subrayada pericia al interpretar el trio final de Fausto se debe a que Nilsson también fue particularmente celebrada por su manera de cantar la escena de prisión, ya que en esos instantes de mayor gloria para Margarita, Nilsson⁷⁵ se transportaba completamente, y a su audiencia con ella, a un estado de éxtasis místico y redención sin par, mezclado muy bien con un gran dolor y abatimiento por sus pecados (Rowden, 241), Daaé se pierde en el papel, con matices idénticos. A esto se suma que a varios críticos no les gustó cómo hizo Christine Nilsson el papel de Margarita, incluso se dijo que parecía haberse estado conteniendo hasta que en el final del último acto dejó salir su voz (Rowden, 240-241), y así le sucede a Christine Daaé en el clímax de la historia⁷⁶.

Aunque estos dos argumentos son convincentes, una explicación para tal triunfo que se alinea más con los principios teóricos y las hipótesis expresadas en esta tesis es que Christine, sin saberlo, tiene una conexión muy especial con ese papel porque ella *es* Margarita y con ese trío final en la prisión nos está anunciando lo que sucederá también al final de *su* historia, por eso logra encarnarla de una manera única y como ninguna otra cantante ha podido.

Una diferencia importante entre Margarita y Christine es que sólo se remarca constantemente la belleza física de la cantante: Raoul observa fascinado “les yeux bleus et la chevelure dorée de Christine.” (Leroux, 69-70)⁷⁷ Esa belleza no sólo contrasta con Margarita sino también con Erik, pues hemos observado que cuando se habla del fantasma se quiere transmitir la idea de que su fealdad exterior refleja su malvado interior, y en el caso de Christine se da a entender que su belleza interior se refleja en lo agradable de sus rasgos físicos. Es como si la belleza o la ausencia de ella tuviera cierta influencia en determinar las características del alma, lo cual es falso, sin embargo es una idea que se repite a menudo⁷⁸ en esta novela.

⁷⁵ Nilsson fue vista como una Gretchen germana, con una actuación más interiorizada y sutil (Rowden, 242)

⁷⁶ Todas estas discusiones también las comenta Cormac Newark (pp.163-164) y los detalles que da son casi iguales, sólo que los vincula con la supuesta rivalidad existente entre las dos cantantes que alternaban el papel: Nilsson y Miolan-Carvalho.

⁷⁷ Características que Leroux tomó también de Christine Nilsson.

⁷⁸ El rechazo y falta de amor de los padres de Erik se explica siempre por su defecto y se dice que si lo hubieran amado, él habría sido bueno.

Margarita y Christine se distinguen de sus contrapartes masculinas también por buscar respuestas a sus inquietudes en lo místico y no en el conocimiento lógico-racional⁷⁹. Gracias a su falta de cinismo, su nobleza y su apertura, tienen capacidad de creer en la magia y se permiten experimentar lo espiritual sin escepticismo.

El centro de Margarita es la religión, busca en ella respuestas, apoyo y protección incluso, o tal vez más, cuando sabe que ha hecho mal, por eso es importante para ella que las personas que la rodean también le den un lugar primordial en sus vidas: “Pues, dime, ¿cómo estás con la religión? [...] Eso no basta, ¡hay que creer!” (Goethe, 253). Esta pregunta es una prueba clave para ella, sirve para evaluar si Fausto es la clase de persona que puede permanecer a su lado. Le incomoda que las creencias religiosas de Fausto sean tan laxas y duda un breve instante; sin embargo, él logra convencerle de no preocuparse demasiado y continúan con su paseo.

El lado espiritual de Christine no se ciñe a lo católico, contrario a Margarita. Para ella el folclore tradicional tiene un lugar central, así como recordar a sus muertos y aferrarse a la esperanza de una posible manifestación. Había creado lazos afectivos fuertes y duraderos con ellos, por tanto, experimenta una gran desdicha cuando se siente sola: “Avait-il ignoré le désespoir qui s’était emparé d’elle après la mort de son père [?]” (Leroux, 119), esto explica el que sólo la presencia del ángel de la música la sacara de su depresión, pues su padre lo mencionaba con frecuencia en las leyendas que le narraba de pequeña y había prometido enviárselo. Este tipo de historias y personajes fantásticos son cosas que le dan seguridad y le permiten seguir adelante.

Si bien Christine no siempre ve al catolicismo clásico como su brújula, no se puede negar que conoce algunas de sus historias y los mensajes que transmiten, pues escuchar *La résurrection de Lazare* la noche de la caída del candelabro la desestabiliza y la asusta: “Je ne saurais vous dire l’impression [...] de cette musique, qui chantait la vie éternelle dans le moment [...], de pauvres malheureux, [...] rendaient l’âme...” (p.158). Esto indica que no es esperado marcar una muerte con una pieza que celebra el regreso a la vida. Eso sin contar

⁷⁹ Aunque Fausto incursiona en la magia y lo esotérico en general.

que era una de las melodías predilectas de su padre y que haberla oído en un momento de tal conmoción posiblemente incrementó su dolor o incluso la llevó a desconfiar de sus sentidos.

Orígenes humildes

Ambas protagonistas se mantienen ecuánimes ante la presión social de buscar la grandeza como un “deber ser”, no así Fausto. Ambas crecen en ambientes igual de austeros; el haber estado constantemente conscientes de todas las carencias materiales que tenían pudo haber sembrado en ellas el deseo de sobre compensarlas al crecer, no obstante, sus mundos internos están bien resguardados y sobre todo se sienten seguras de quiénes son.

Margarita explica a Fausto: “Criada no tenemos; he de cocinar, barrer, tejer y coser y correr a todas horas; [...] Y no es que haya exagerado en sus ahorros [la madre], aun cuando con más holgura que otros vivíamos, pues mi padre dejó buena fortuna, amén de una casita y huerto en un arrabal.” (Goethe, 225). Después de enlistar las tareas que debe realizar por no contar con empleados, se asegura de resaltar que ve esos deberes como algo razonable y que no culpa a ninguno de sus padres. Sabe que hicieron todo lo mejor por ella y por toda su familia, así pues, no les guarda resentimientos y es feliz de poder ayudar. Si bien ella parece satisfecha con su vida, se mantiene la inquietud por saber lo que hubiera sucedido en su historia de haber recibido un tipo de educación menos anclada en la fe ciega y que la hubiese impulsado a cuestionar más la información dada, pues probablemente no habría sido engañada tan fácilmente y se hubiera evitado la tragedia.

En el caso de Christine, sus primeros años también estuvieron marcados por la frugalidad, la cual sólo cesó gracias a un adinerado benefactor que reconoció su talento, todo lo cual guarda resonancias con la biografía de Nilsson:

“ Il y avait une fois, dans un petit bourg, aux environs d’Upsal, un paysan [...] cultivant la terre pendant la semaine et chantant au lutrin, le dimanche. Ce paysan avait une petite fille à laquelle, bien avant qu’elle sût lire, il apprit à déchiffrer l’alphabet musical. [...] Un jour, à la foire de Limby, le professeur Valérius les entendit [...] On pourvut à l’éducation [...] de l’enfant. [...] Le professeur Valérius et sa femme durent [...] venir s’installer en France. [...], il [le père Daaé] commençait à dépérir, pris du mal du pays. [...] le père Daaé venait s’asseoir à côté d’eux [Raoul et Christine] [...] et leur contait à voix basse, [...] les belles, douces ou terribles légendes du pays du Nord. [...] Il n’était guère d’histoire du

père Daaé où n'intervînt l'Ange de la musique, [...] « Toi, mon enfant, tu l'entendras un jour ! Quand je serai au ciel, je te l'enverrai, je te le promets ! » (Leroux, 66-70).

El fragmento en general habla de la infancia de Christine con un tono idílico, incluso comienza con una frase que de inmediato nos reenvía a los cuentos de hadas: “Érase una vez”, lo cual permite pensar que, al igual que Margarita, Christine había sido feliz la mayor parte de su vida, no tiene nada que reprochar, y además la música tuvo un papel esencial en ese mundo de ensueño. Únicamente parece oscurecerse más cuando menciona el paulatino declive en la salud del padre de la soprano. Es claro que su espíritu no se debilitó por la falta de recursos, sino por el fallecimiento de un ser querido; por tanto, no es alguien superficial, se conoce y está en paz.

El que Raoul formara parte de ese instante dorado de su infancia y que en él también viviera el legado de su padre hace que ella siempre lo recuerde con cariño y que permanezca eternamente cercano a su corazón. Lo trágico es quizá que, si padre e hija hubieran evitado salir de su esfera bucólica, tal vez Christine no hubiera perdido tan pronto a una persona tan importante, pero al mismo tiempo nadie hubiera conocido su talento musical a tan grande escala.

Rechazo social

La mayoría de los atributos que hemos visto anteriormente pueden funcionar en contra de nuestras protagonistas e implementar el que sigue a continuación, pues, muchas veces no son capaces de anticipar las consecuencias de sus acciones ni la forma en que la opinión pública las percibirá. Confían ciegamente en lo que se les pide hacer, sin evaluar quién está dando las órdenes y muchas veces actúan impulsivamente, todo lo cual las hace acreedoras de cierto grado de rechazo social, lo merezcan o no.

Si Margarita mató a su madre fue porque confió en las palabras de la persona equivocada, pues se le aseguró que solamente dormiría. Si mató a su hijo fue porque se sentía completamente abrumada y asustada y no veía ninguna otra salida; cuando pasa la tormenta y puede examinar sus acciones, se arrepiente y siente miedo de sí misma: “¿Cómo es posible que no tengas miedo de mí? ¿Sabes acaso a quién liberas? [...] Maté a mi madre. Ahogué a mi hijo. ¿No era tanto tuyo como mío?” (Goethe, 341). Ella sola se castiga porque no soporta

lo que ha hecho, por eso prefiere estar en la cárcel. Cree que no merece ya contacto con otros seres humanos, que es peligrosa, y que debe usar ese tiempo de encierro como condena que le permita redimirse. Resulta irónico que la sociedad que la rechaza por sus crímenes la obligó a cometerlos, ya que ella quería evitar ser excluida como todas las otras mujeres que habían sido severamente sancionadas por haber mantenido relaciones extramaritales.

De igual manera, Christine no prevé las distintas formas en las que el público podría tergiversar sus palabras o acciones, tanto dentro como fuera del escenario. En primer lugar, porque no tiene experiencia en el medio, pues su éxito y mayor visibilidad acaban de comenzar; y en segundo lugar por su candor natural. Cuando se percata de las tensiones y los celos que las continuas intervenciones de Raoul están causando, le escribe “pour le prier de ne plus parler d’elle à ses directeurs. Quelles pouvaient bien être alors les raisons d’une aussi étrange attitude ? Les uns ont prétendu qu’il y avait là un incommensurable orgueil, d’autres ont crié à une divine modestie.” (Leroux, 64-65). Su intención es recuperar la tranquilidad, la camaradería y el respeto en su ambiente de trabajo, además de apaciguar las inseguridades del fantasma y proteger a Raoul. Desafortunadamente, en un mundo en el que todos usan máscaras, existen varios que no pueden concebir la existencia de una persona sincera que realmente sólo desea comunicar lo que sus palabras indican a un nivel literal. Añaden interpretaciones, intenciones y tonos que no están necesariamente presentes porque ellos participan en ese juego de fórmulas y señales con doble sentido para revelar sus verdaderos propósitos, no ven más allá de sus propias realidades.

Creo que en el fragmento de Leroux citado en el párrafo anterior luce un poco más su estilo “periodístico”, pues nos informa del evento en un tono impersonal pero con extremo detalle, e incluye como agudo observador todas las voces que participaron en él.

Fuerzas que impulsan vs. fuerzas que detienen

Las decisiones que toman Margarita y Christine en sus historias no las benefician únicamente a ellas, actúan para otros, no para sí mismas, entonces se ven envueltas en un torbellino de deseos ajenos y a veces no saben cuáles priorizar. El nivel de atracción y curiosidad que inspiran en otros personajes hace que ellos las vean como su motor, y en ese sentido son el eslabón más fuerte de la trama, pero también puede resultar una posición muy delicada; tal

vez por eso buscan satisfacer a todos al mismo tiempo. Ambas mujeres están rodeadas por personas que impulsan o frenan sus acercamientos a seres misteriosos o peligrosos, y todos estos personajes actúan desde distintos tipos de interés por ellas.

La vecina de Margarita, Marta, finge ser una amigable aliada de la joven e impulsa el desarrollo de la aventura de Fausto y Margarita: “paséate una hora delante del espejo, que mucho habremos de alegrarnos las dos por ello. Ya habrá motivo, [...] en las que puedan irse enseñando poco a poco. [...]; la madre no lo verá, de engañarla habrá manera.” (Goethe, 209). Marta es alguien que sí estaría abierta a acercarse a Mefistófeles, materialista, que busca la satisfacción inmediata y que el único código de comportamiento que sigue será siempre el que le beneficie a ella misma. La vecina quiere disfrutar de un regalo tan rico, lo cual le da a Margarita el permiso que necesitaba para dejar de reprimirse y de lucir las joyas, acción que acelera la caída de la inocente en su trágico fin.

Son su madre y su hermano Valentín los que intentan evitar que ella se vincule con Fausto. La primera sospecha inmediatamente del cofre de joyas y lo lleva con un fraile. Como las joyas son clave para empezar el proceso de seducción, esta acción retrasa el inicio de la relación. El segundo intenta evitar que Fausto y Mefistófeles se acerquen a su casa y que el doctor y su hermana pasen la noche juntos. Si bien logra frenar el encuentro momentáneamente, el “daño” ya estaba hecho; además, el enfrentamiento entre estos personajes culmina con su muerte.

Realmente, tanto madre como hermano se preocupan únicamente por apariencias y por seguir normas sociales, por lo que la protección que dan a Margarita está al servicio de un sistema de creencias, valores y costumbres específicas, lo cual se evidencia por las palabras que Valentín dirige a su hermana antes de morir: “¡Deja tus lágrimas, te digo! Fue al renunciar a tu honra cuando me diste la peor puñalada en el corazón.” (p.281). Juzga severamente a su hermana por no haberse conservado como una mujer “virtuosa”, lo cual exacerba la sensación de culpa en Margarita.

En el caso de Christine la persona que la alienta a seguir en contacto con el fantasma, su madre adoptiva, es tan ingenua como ella misma, incluso es descrita por Raoul como “une bonne dame « illuminée »,” (Leroux, 114), es decir, propensa a creer en lo milagroso y sobrenatural. Conocer a la madre nos permite entender a la hija: ambas son mujeres de buen corazón y capaces de una fe desbordante pero crédulas. Como madre, sí quiere ayudar a su

hija a encontrar respuestas y se preocupa por ella, por eso es la primera en recordarle a Christine la historia del ángel de la música, la cual le parece una explicación viable: “Elle fut la première à me dire : “Ce doit être l’ange ; en tout cas, “tu peux toujours le lui demander. C’est ce que je fis” (p. 152). Ninguna de las dos considera ni un instante la malicia o el abuso del que otros son capaces, aún más cuando se trata de manipular la fe y la religión. Además, el consejo viene de alguien en quien Christine confía plenamente, por tanto, no duda en exponerse ante un desconocido, así avanza la trama.

Quien advierte todo el tiempo a Christine y cuestiona en cada momento la existencia del ángel de la música es Raoul. Se trata de un personaje que, gracias a su estatus social, ha recibido educación en distintas materias a las que no cualquiera tiene acceso, siempre reflexiona duramente sobre los datos que recolecta, toma iniciativa para resolver problemas y observa sus alrededores. Estas características lo convierten en el primero en entender que el ángel de la música, el fantasma de la ópera y la cabeza de esqueleto que vio en el cementerio de Perros-Guirec son la misma persona, y en ser el primero en descifrar la estrategia de seducción de Erik:

la princesse Belmonte, qui venait de perdre son mari [...] ne pouvait ni parler ni pleurer. [...] On portait [...] la malade dans ses jardins ; [...] Raff, le plus grand chanteur de l’Allemagne, [...], voulut visiter ces jardins, [...] Une des femmes de la princesse pria le grand artiste de chanter, sans se montrer, près du bosquet [...]. Raff y consentit et chanta un air simple que la princesse avait entendu dans la bouche de son mari [...]. [...] elle pleura, fut sauvée et resta persuadée que son époux, [...], était descendu du ciel pour lui chanter l’air d’autrefois ! [...] Elle eût bien fini par découvrir Raff, [...], si elle y était revenue tous les soirs, pendant trois mois...⁸⁰ L’Ange de la musique, pendant trois mois, avait donné des leçons à Christine... [...] Et maintenant, il la promenait au Bois !... (Leroux, 120-121).

⁸⁰ Con esta referencia destaca nuevamente la capacidad investigativa de Leroux y el estilo gótico de la novela, el cual toma información de otras historias para construir una nueva. El relato sobre la princesa de Belmonte no fue creado por Leroux: el musicólogo belga François Joseph Fétis recolecta esta historia en un libro suyo de 1830 sobre curiosidades históricas de la música – subcapítulo “De l’action physique de la musique” – con la intención de explorar el efecto que puede tener la música sobre la salud física (y eventualmente la salud del alma también). Esta pequeña narración va de la página 442 a la 443 y es prácticamente idéntica a lo que escribe Leroux, solamente que sí se especifica la canción que canta Raff: “un air de Rolli qui commence par ces paroles : *Solitario bosco* ombroso.” (Fétis, 443). Pareciera ser una historia poco conocida; no obstante, también se recupera en un texto mucho más reciente: *La historia de la musicoterapia en Europa II* de Ignacio Calle Albert publicado en 2013 pp. 606-607.

Una vez seguro de que el ángel no existe puede seguir insistiendo a Christine que debe alejarse de ese misterioso ser, y hace todo lo que está en su poder para impedir la conquista de Erik, intenta frenar el avance de la historia. Podríamos argumentar que la misión de Raoul no es tan noble como parece, pues parte de su interés en bloquear el avance de Erik es que él también tiene sentimientos románticos hacia Christine, pero hay algunas diferencias: su amor sí es correspondido, él se enamoró de ella desde niño y la recuerda con el mismo cariño de infancia que ella a él, realmente le interesa su bienestar y se vuelve su cómplice. Christine parece recibir sus avisos con escepticismo, incluso cuando cree en él tanto como en su madre adoptiva, posiblemente porque en la desesperación Raoul insulta y descalifica aquellas leyendas que tanto la han reconfortado y construido como persona, pero no se debe olvidar que la reserva que demuestra ante las advertencias es parte de su actuación para no alarmar a Erik.

Progresión de sentimientos

Este último atributo fue el que más sacudió las fronteras entre un tema y un motivo, pues parecía abarcar todas las características: se concreta en una partícula narrativa palpable, que es repetitiva y a la vez presenta variables y por ende mueve la narración. Además, en algunos momentos se trata de ejemplos muy concretos, como motivo, y en otros el efecto de lo que sienten las protagonistas podía volverse un poco más retardado, lo que provocaba que se percibiera a lo largo de toda la historia y tuviera un toque más abstracto, es decir, movía la narración como un motivo y parecía ayudar a determinar un modelo de acción fijo como un tema. Veíamos que las unidades más distintivas de la historia de amor con Margarita podrían ser la seducción, el infanticidio y la ejecución. En el caso de Christine la parte de la seducción es suficientemente notoria, pero no hay un infanticidio ni ejecución como tal; en cambio hay secuestro y subsecuente tortura, lo cual termina llevando el desarrollo al mismo lugar: una escena de prisión.

En la obra de Goethe, en un inicio Margarita está envuelta en las estrategias de seducción de Fausto y Mefistófeles, por lo que se siente por completo embelesada por su enamorado: “¿Qué no haré por ti? [...] Solo tengo ojos para ti, hombre adorado; no sé lo que me impulsa a seguir tu voluntad,” (Goethe, 259). No detecta ninguna clase de peligro, es

como si apagara su brújula moral y con ello se instalara una confianza plena en la otra persona que le trae paz y felicidad; así, ya no se preocupara por tomar decisiones propias.

En la obra de Leroux, al principio de la historia Christine también es seducida creyendo que Erik es un ángel, por tanto, lo comienza a adorar con una sumisión completa: “*Moi qui ne chante que pour vous ! [...] Oh ! ce soir, je vous ai donné mon âme et je suis morte.*” (Leroux, 35-36). En ese proceso, le ofrece todo lo más valioso que tiene y se permite ser guiada por él con una fe ciega reservada para un ser celestial. Actúa como si tuviera un deber ante aquel ente extraordinario y es diligente en cumplirlo, como transmite el uso de cursivas, pues éstas resaltan lo fantástica que es la presencia de Erik en la vida ordinaria de Christine.

Una diferencia entre ambas progresiones sentimentales es que la etapa de seducción en la historia de Margarita es más larga que en la historia de Christine, pues el evento que provoca la transición más radical de una etapa a otra es la percatación del engaño, la cual tarda más en llegar para Margarita. No obstante, es un descubrimiento que se va preparando lentamente; por tanto, ni siquiera la etapa de seducción es idilio puro. Margarita recibe avisos de peligro de su cuerpo, sobre todo en presencia de Mefistófeles, que van incrementando paulatinamente: “Me siento, no sé cómo..., quisiera que mi madre volviese a casa. Un escalofrío me recorre todo el cuerpo.” (Goethe, 197). Un momento está disfrutando sin preocupaciones de los suntuosos regalos que aparecieron inexplicablemente en su armario y al siguiente siente tensión y preocupación sin entender la causa, al menos a nivel consciente, pues no puede mantenerse indiferente a ciertas señales de amenaza, por más que quisiera olvidar seguir siempre las normas, de vez en cuando se reestablece la conexión con su sentido de moral, como si éste quisiera volver a dominar sus decisiones.

En *El fantasma de la ópera*, la falta de contacto físico con la misteriosa voz evita que Christine sospeche de él por instantes. En cambio, el momento de realización se da mucho más temprano y con mayor violencia que con Margarita, pues Christine se da cuenta de que se trata de un hombre ordinario que se aprovechó de ella después de la celebración de despedida para los directores de la ópera salientes, lo cual ocurre al inicio de la historia.

Tras este concierto especial, Erik la priva de su libertad por primera vez, ya que ella insiste en ver su rostro sin máscara; convencido él que después de un avistamiento tal ella nunca regresará, le prohíbe salir. Su única forma de escapar es mintiendo: “Pendant quinze

jours, [...] je lui mentis. Mon mensonge fut aussi affreux que le monstre qui me l'inspirait, et à ce prix j'ai pu acquérir ma liberté." (Leroux, 177). Ella finge que la etapa de seducción continúa, manteniendo las apariencias. Se trata de una actuación que además reitera la influencia gótica de la novela: de esta manera, ella consigue protegerse a sí misma y a los que ama, a pesar de que ese primer encuentro físico con Erik la perturba y sobrepasa.

En lugar de dudar si hay peligro o no como Margarita, Christine se pregunta si debe odiarlo plenamente o si debería concederle cierta indulgencia: "Il me semble y découvrir un si réel, un si pitoyable désespoir que je levai sur le masque un visage attendri. [...], à l'extrémité de la barbe du masque, apparurent une, deux, trois, quatre larmes." (p. 168). Si bien el aspecto de Erik tuvo un fuerte impacto en ella, la conmoción que le provoca su sufrimiento es mayor, dado que cambia la manera que tiene de mirarlo: no puede desestimarle como un simple monstruo ajeno a ella, el dolor lo vuelve un ser viviente (más o menos) y real. Este cambio de perspectiva, aunado a su naturaleza dulce, contribuye a que permanezca cerca de él, lo que alarga el desarrollo de la historia.

Margarita llega a un punto en que todas las catástrofes que han sucedido hasta ese momento (la muerte de su madre, la de su hermano) y el papel que jugó en ellas no la dejan de acechar: "¡Si estuviera lejos de aquí! Siento que el órgano me impide respirar" (Goethe, 285). Sabe que Fausto la ha abandonado, pero aún ignora su alianza con Mefistófeles, razón por la cual todavía no experimenta el mismo espanto que Christine ya ha sentido por Erik. Incluso con la comprensión parcial que tiene de lo ocurrido ya no puede ignorar el peligro que representa haberse asociado y continuar vinculada a Fausto; por tanto, empieza a perder la calma y la cordura, y aparece en ella el deseo de escapar.

En cuanto a Christine, decide hacerse responsable de la felicidad de otros, lo cual se vuelve en extremo abrumador. Esa insistencia de no querer decepcionar a nadie es la que también empieza a deteriorar su salud mental y emocional: "Mais je ne peux plus !... Je ne peux plus !... Je sais bien qu'il faut avoir pitié des gens qui habitent "sous la terre"... Mais celui-là est trop horrible ! [...] nous serons libres et vous m'emporterez !... Même si je refuse, il faut me jurer cela, Raoul..." (Leroux, 150-151). Su necesidad de complacer al otro, incluso si eso significa sacrificar su propia felicidad, la está intoxicando. Además, aunque ella intenta ser abierta y comprensiva con el dolor de Erik, lo único que consigue es que él se siga

comportando de manera abusiva y manipuladora. Así es como decide dejar de fingir obediencia al espectro y poner en marcha su deseo de huir.

Para Margarita, la forma en la que puede escabullirse de su destino es deshaciéndose de la evidencia de su transgresión, su hijo. Sin embargo, la decisión fatal de ahogarlo (etapa de infanticidio), es la que la condena a terminar en prisión y a perder por completo la cabeza: “Déjame darle aún de mamar al niño. La noche entera lo estreché en mis brazos;” (Goethe, 337), por momentos actúa como si su hijo aún estuviera vivo, aunque al instante siguiente parece sí tener conciencia de que lo asesinó. El peso de sus acciones se ha vuelto demasiado qué soportar, aún más para una persona que vivía bajo un código de comportamiento tan estricto y que sentía culpa fácil e intensamente. Sabe que lo que ha hecho es reprobatorio y al mismo tiempo lucha por mantener viva la esperanza de la redención.

Por su parte, Christine siente culpa de abandonar a Erik, por lástima pero también porque considera deberle gratitud por los avances que ha tenido en el dominio de su arte. La decisión fatal que trunca sus planes de libertad viene cuando insiste en aplazar unas horas su fuga para cantarle una última vez; eso da pie a que el fantasma ejecute su estrategia de rapto.

La etapa de secuestro cuenta con paralelismos muy fuertes a la obra de Goethe, puesto que comienza mientras se representa la última escena de la ópera homónima de Gounod: cuando Christine canta el trío final y “asciende a los cielos” pidiendo socorro. Ese cielo se la traga literalmente para llevarla a su propia escena de prisión durante la cual padecerá y pedirá salvación. De nuevo, la ópera sirve de anuncio.

Inmediatamente después de la retención, o tal vez al mismo tiempo, viene la tortura, y el sufrimiento es tal que Christine termina completamente deshecha: “Quant à Christine, elle devait, [...], se tenir, muette d’horreur, n’ayant plus la force de crier, avec le monstre à ses genoux.” (Leroux, 281). El estrés psicológico causado por escuchar cómo su novio es martirizado, ser golpeada, arrastrada y verse obligada a casarse con Erik para evitar la muerte de los demás provoca que ella se disocie y permanezca en un limbo entre la conciencia de lo real y la seguridad de sus fantasías. Como Margarita, ha llegado también al punto de perder la cabeza, la diferencia es que ella ya odia al fantasma, no le resta ni un ápice de empatía, pues no existen más vías para justificar su manera retorcida de actuar: “Mais je suis bien attachée !... Le misérable !... » Et il y eut un sanglot.” (p. 284).

Margarita, en cambio, una vez que se da cuenta del engaño de Fausto y Mefistófeles, termina completamente aterrada por su antiguo amor y prefiere la muerte: “¿Qué es lo que surge de la tierra? ¡Arrójalo de ahí! ¿Qué pretende en lugar sagrado? ¡Me quiere a mí! [...] ¡Al juicio divino me encomiendo! [...] ¡Tuya soy, Padre, sálvame! ¡Ángeles, ejércitos celestiales, acampad en derredor y protegedme! ¡Heinrich!, siento espanto por ti ” (Goethe, 347). Sólo fue necesario que Mefistófeles se mostrara una vez ante ella, sin disfraces, para que comprendiera y dimensionara lo que la había impulsado a relacionarse con Fausto, y también para que entendiera su encarcelamiento por infanticidio y su condena. En ese momento reacciona, vuelve a ser la mujer que fue y busca el perdón de aquellos a los que siempre les ha dado su fe, lo cual marca la etapa de ejecución.

El deseo de muerte de Margarita viene en un momento de angustia extrema, tiene la intención de salvarse a través de ese acto; en cambio, cuando aparece el deseo de muerte en Christine, éste nace de una absoluta desesperanza, se siente completamente agotada, acabada y perdida: “j’avais voulu me tuer ! je m’étais heurté le front contre les murs.” (Leroux, 285). Tal vez pensaba que, si su cuerpo ya no podía escapar de esa cueva subterránea, por lo menos su alma sí podría; no obstante, no ve el suicidio como un paso para llegar a algo mejor, es solamente un último recurso. Es claro que la etapa de tortura ha llegado a su límite. Por ende, la escena de prisión también, y efectivamente, el fantasma la pondrá en libertad poco tiempo después, al sentirse comprendido y acompañado por ella.

Parece incomprendible que incluso cuando Margarita termina completamente espantada por Fausto, al final de toda la obra, cuando él muere, regresa e intercede para que se salve “LA PENITENTE (*Llamada GRETCHEN por lo común.*) Concededme el adoctrinarlo, aún le ofusca el nuevo día.” (Goethe, 855). Margarita se mantiene fiel a sí misma incluso después de la muerte, por lo que su permanente inocencia, bondad y aparente incapacidad de guardar resentimientos le permiten abogar por él, tal vez incluso lo estuvo observando a distancia durante el segundo acto y considera que merece la redención. Si esto no satisface, podríamos decantarnos por lo aprendido sobre Goethe y su tendencia a usar sus obras para difundir el ejemplo de comportamiento y pensar que Fausto se salva porque triunfó lo racional e intelectual a través de una vida dedicada al servicio público.

Como Margarita con Fausto, cuando el fantasma muere, Christine regresa por él: “Ce n’est point à la laideur de la tête que je l’ai reconnu, [...], mais à l’anneau d’or qu’il portait

et que Christine Daaé était certainement venue lui glisser au doigt, avant de l'ensevelir, comme elle le lui avait promis." (Leroux, 342). Ello de nuevo concuerda con su carácter: siempre sincera, de buen corazón y dispuesta a cumplir con su palabra. Para otros autores, como Jerrold E. Hogle, este gesto no es tan genuino como se podría pensar, pues según él, es aún otro ejemplo de las características "ilusorias" de la novela, ligadas al género gótico. En este caso, el que Christine acepte la propuesta del fantasma es sólo para asumir la pose de "ángel de la casa" y así salir antes de su prisión, algo que puede hacer por ser actriz profesional. Y sólo la interpretación que Erik da al llanto de Christine es lo que le permite sanar su relación con su madre (Hogle, 129), una catarsis gracias a la cual le ofrece su libertad.

El problema es que, incluso si no hay duda de que Christine quería escapar lo más pronto posible con sus seres queridos, ese argumento no se sostiene tan firmemente si se evalúa el comportamiento de la cantante a lo largo de la novela, como ya lo hemos hecho: es siempre amable, atenta, dedicada, cariñosa, inocente, por lo que habría que restarle algo de cinismo a esa acción.

Conclusiones

Existen varias áreas dentro de las cuales la novela de Leroux ha tenido un impacto significativo, por lo que cada una merece cierto detenimiento. Comenzaremos con las observaciones finales que atañen a la hipótesis central de esta tesis: el *Fausto* de Goethe y *El fantasma de la ópera* de Gaston Leroux presentan similitudes notables.

Tras el análisis comparativo realizado, queda bien cimentada la presencia del tema-personaje de Fausto (de Goethe) en *El fantasma de la ópera*, pues en ambas obras se presenta una combinación clave de los personajes: un hombre profundamente atormentado por cómo ha vivido su vida + (aliado con) un demonio astuto que disfruta de hacer sufrir a los demás y causar problemas + (un interés por) una mujer increíblemente inocente y dulce.

Hay también un modelo de acción fácil de reconocer: ese hombre desesperado, ya mezclado con el demonio (*El fantasma...*), o recientemente asociado con él (*Fausto*), recurre a los engaños y a la manipulación para seducir a una joven crédula. Existe incluso un pequeño periodo de aparente felicidad en ambos casos; sin embargo, eventualmente no se puede sostener la mentira y los personajes se enfrentan a diferentes tipos de desgracias. En ambos se instala “una escena de prisión”, de la cual sólo escapan por el sacrificio de la mujer, pero son ellas las que se salvan.

La figura central tiene una caracterización muy especial, que es lo que sirve en primera instancia para reconocer el tema-personaje en la novela de Leroux: nos encontramos frente a un hombre con una inteligencia admirable y que conoce y domina numerosos campos de conocimiento, pero al mismo tiempo se siente profundamente insatisfecho con su vida y se pregunta cómo hubiera sido llevar una existencia más sencilla. En términos de su proceder en la trama, el papel de Fausto es mucho más “pasivo”, filosofa mucho y observa, se “mueve” por otros: o Mefistófeles o Margarita, a pesar de esta sed de cambiar.

A la quietud de Fausto se opone un Mefistófeles mucho más “activo”, ya que tiene una agenda que cumplir (su apuesta con Dios y su trato con Fausto), y gracias a él, el profesor puede llenar sus fantasías. Sin importar qué tan diligente pueda ser este demonio, Margarita es quien realmente hace que la historia se mueva, pues los intentos anteriores de Mefistófeles para tentar al doctor no funcionan. De no ser por ella, Fausto probablemente hubiera perdido interés en su trato con Mefistófeles y hubiéramos leído una obra muy corta.

El “trío” principal de Leroux tiene papeles similares, ya que es el lado mefistofélico del fantasma el que busca resolver eficazmente: presiona a los directores para que paguen, hace que la Carlotta no se presente, amenaza a Christine, etc. Sin embargo, no se puede perder de vista que mucho de lo que hace en esta faceta es para satisfacer su deseo de ser amado, por eso dentro de él está en cierta medida también el Fausto que espera. Como en Margarita, vemos que aquí también Christine es el gran motor gracias al cual avanza la historia, pues el fantasma hace todo en su nombre: darle clases, reñir con los directores de la ópera, compartir su música, realizar secuestros, recurrir a la violencia y tortura, pero también llegar a la redención.

Para mí el título de “heroína” en la novela de Leroux se lo lleva Christine, porque a pesar de haber sido manipulada al principio y de haber enfrentado un sinfín de adversidades, fue su valentía lo que le dio a todos el desenlace que querían: el persa y Raoul no murieron torturados, además de que el segundo pudo pasar el resto de su vida junto a ella, e incluso Erik pudo probar un poco del afecto que tanto buscaba.

En cambio, creo que en la obra de Goethe se hace un esfuerzo por que la figura de Fausto sea *la* percibida como “heroica” –sobre todo si se toma en cuenta la segunda parte de la pieza– probablemente por la tendencia de Goethe a usar su producción literaria para difundir su filosofía. Fausto refleja varias de las características que su autor valoraba: guiarse por la razón, trabajar como servidor público (pareciera que es eso lo que evita que Mefistófeles se apodere de su alma al final), entre otros. Además, aunque se podría argumentar que es Margarita la que pasa por las pruebas y sacrificios más grandes, cuando su participación en la trama concluye, no todos los personajes han llegado al final que deseaban.

Al hacer el análisis temático comparativo fui marcando los motivos que conformaban a cada personaje –para Fausto/fantasma: el debate interno, la inteligencia y soberbia, el trauma y la torpeza emocional; para Mefistófeles/fantasma: la apariencia física, las prendas mágicas, los fantasmas, las ilusiones/trucos de magia, el espionaje, la magia musical, los engaños, la escritura, los desestabilizadores y el temperamento violento; y para Margarita/Christine: el carácter/aspecto físico, la fe/espiritualidad, los orígenes humildes, el rechazo social, las fuerzas que impulsan vs. las que detienen y progresión de sentimientos–; y tras lo que se vio desde una perspectiva teórico-metodológica, considero que es acertado

denominarlos motivos, porque son lo suficientemente pequeños y móviles para ser transportados a otra historia, sin pensar necesariamente en el tema de Fausto, pero es la combinación tan específica de todos los motivos que marcamos, y la manera en que interactúan entre sí, lo que hace pensar en este tema-personaje. Asimismo son muy concretos y la recolección de ejemplos es tan puntual porque se repite⁸¹ exactamente lo mismo en diferentes momentos de la historia, excepto en el caso de la *progresión de sentimientos*, pues aunque es posible identificar momentos en los que Margarita o Christine se sienten “enamoradas” varias veces, eventualmente pasan a una siguiente etapa, luego a la siguiente, y así sucesivamente. Al mismo tiempo, todas esas etapas forman parte de un mismo atributo que afecta a la construcción del personaje, de ahí la dificultad para clasificarlo. Se debe aclarar que es una característica que edifican en conjunto las reacciones de Margarita/Christine y los estímulos enviados por Mefistófeles/Fausto/fantasma; de lo contrario, responsabilizaríamos a la joven del abuso que sufrió.

Como se comprobó en el recorrido, la influencia de los personajes de Goethe en los de Leroux es claramente palpable, mas no estamos frente a simples copias, pues los motivos de la obra fuente adquieren matices diferentes en la obra destino. Por ejemplo, tanto Fausto como Erik viven con traumas que fundamentan sus deseos más profundos. Sin embargo, aquel del célebre académico está ligado a un gran sentimiento de culpa, es decir, se reprocha a sí mismo, mientras que el de Erik se explica por un resentimiento desbordante hacia los demás.

La diferencia principal que encuentro entre Mefistófeles y el fantasma está en cómo viven su marginalidad, pues el primero se muestra siempre orgulloso de sus diferencias, incluso exhibe sin miramientos un amplio desdén por la humanidad. Le parece que todas las personas son iguales, similares a bestias molestas que hay que amansar o que se pueden reemplazar; por eso, no le inquieta matarlas y celebrarlo. El fantasma por instantes enuncia su otredad con la misma arrogancia que Mefistófeles, pero la mayoría de las veces se avergüenza de ser distinto a las otras personas, o les guarda rencor. No obstante, se resigna a su destino y decide vengarse de aquellos que lo rechazaron con la misma indiferencia de la

⁸¹ Algo ilustrado por la gran cantidad de ejemplos que hemos encontrado para cada motivo. Fueron tantos que incluso hubo que crear una sección de “anexos” para poder añadir los que no cabía desarrollar en el texto principal, sin contar muchos otros que ya no se incluyeron en la tesis.

que él fue objeto, sacrificando incluso a inocentes, pues ya ve a todos los humanos como un mismo bulto.

Margarita y Christine son extremadamente inocentes y manipulables pero únicamente la joven Gretchen parece abandonarse a su destino y no busca retar límites, ni internos ni externos a ella. Entonces, antes que enfrentar las consecuencias de sus acciones, prefiere desaparecerlas, a pesar de esto termina rindiendo cuentas. No así Christine, quien logra superar los obstáculos que se le presentan, obteniendo el mejor resultado para todos. Se trata de un comportamiento que amplía las expectativas que uno como lector puede tener al encontrarse con una protagonista de este perfil: resignifica el papel de la heroína inocente y demuestra lo centrales que eran los personajes femeninos de Leroux.

La idea de “desplazamiento de carga temática” distingue esta novela de entre otras reelaboraciones de la historia de Fausto, pues permite resignificarla por completo. En primer lugar, abre el espacio para insertar un personaje titular más y que físicamente se sigan percibiendo tres actores principales en la historia: Erik, Christine y Raoul, un aristócrata. Esta adición da lugar a una sub-trama nueva: la de un triángulo amoroso que complica la “conquista” y provoca que la aventura sea altamente publicitada. Por eso muchos años después existen personas que quieren desentrañar lo que realmente sucedió, y también debido a ello la redacción de la historia tiene características de novela negra. Ese formato de narración vuelve a subrayar la individualidad de la novela frente a la obra de teatro.

Por otra parte, dicho desplazamiento de carga temática otorga libertad para incluir preocupaciones de gran importancia para Leroux, para su época e incluso para la nuestra. Por ejemplo, dio pie a construir al fantasma como un monstruo gótico que autoriza, a su creador y a millones de lectores (de clase social burguesa) a lo largo de los años, a enfrentarse con sus miedos más grandes: cuestionamientos de legitimidad de clase social, la ilusión de estabilidad económica, la fascinación y a la vez el temor a las nuevas tecnologías —en la época de Leroux las primeras grabaciones, el comienzo de la producción en masa, a las que en nuestra época se añadirían artefactos y prácticas como los teléfonos inteligentes, las reuniones virtuales, etc. El fantasma nos recuerda lo frágil que es nuestra noción de sociedad, de estabilidad, de permanencia y de realidad.

Đurišin es firme en su idea de que la recepción es un proceso activo durante el cual la fuente y el destino se cambian, en el caso de *El fantasma...* tal vez lo fue en demasía, por

estar compuesto de *collages* de pedazos de información entre los cuales aparentemente no había relación lógica, por ejemplo: mitos y leyendas que formaban parte de la historia de la ópera francesa + fragmentos de noticias que se encontraban en la prensa + retomar figuras que aparecían en los cuentos de los autores predilectos de Leroux, etc. Todo lo anterior resultó en una mezcla considerablemente distanciada de la fuente de referencia de Goethe.

Por esta razón caracterizaré la recepción como “diferenciadora” ya que no hay una intención clara de que se identifique la obra fuente con la obra destino, sino que se quiere presentar a *El fantasma de la ópera* como una obra sólida e independiente que utiliza deliberada o intuitivamente temas comunes a esta referencia previa, para sacar a relucir inquietudes propias. No es un ejercicio de reelaborar y experimentar intencionalmente con la idea de cómo volver a contar una historia muy conocida. Al final, la asociación de las dos obras es una noción que se terminó de construir gracias a mí como lectora.

Por otro lado, creo que no es de capital importancia poner fin al debate sobre si Leroux pertenece más a los románticos o a los surrealistas. Es cierto que construye escenas que parecen salidas de un sueño y también lo es que con esta historia y estos personajes refleja una ávida sed por analizar el alma humana y entender mejor el yo individual.

Es gracias a esto que el fantasma resulta un personaje tan interesante y complejo pues constituye un retrato más preciso y completo de “lo humano”. Parece lógico que un personaje diseñado para representar todas las deficiencias de la humanidad, tanto a nivel individual como a nivel de sociedad, sea percibido como diabólico. No obstante, la naturalidad misma con la que concedemos la urgencia de apartar a ciertas personas o a grupos enteros habla de un problema aún más grande que tenemos como sociedad: existe una suerte de “concepto pre-textual” para los seres humanos también, es decir, si una persona no cumple con los requisitos siempre será marginal y se le podrán adjudicar todas aquellas características que no se quieran reconocer dentro de lo convencional.

Como mujer con parálisis cerebral he vivido el mismo rechazo y discriminación que Erik, quien también es una persona con discapacidad. Convivimos constantemente con la ambivalente sensación de ser invisibles y sólo ser vistos para ser abusados, para guardar lo que otros no quieren ver, o para ejemplificar aquello a lo que el resto no debe aspirar a ser.

Debemos transitar un camino de mucha soledad, tristeza, enojo, inseguridad en uno mismo y rencor hacia otros; a veces, la rabia nos sobrepasa, pues no siempre logramos ganar

la batalla contra el “deber ser”, es algo muy cansado, genera cantidades enormes de frustración, y por periodos es probable que logren que uno se haga pequeño, que permanezca en el margen asignado.

Lo anterior no justifica que Erik actuara sobre esos sentimientos de odio y enojo destruyendo efectivamente a ciertas fracciones representativas de la humanidad sin el menor remordimiento, pero sí ilustra casos en los que la persona llega a creer que es el monstruo que le dijeron que era y actúa como tal.

Esta novela francesa de principios del siglo XX detalla, desde mi punto de vista, lo complicada que puede ser la lucha anti-capacitismo y en pro de la inclusión. Esa es la “asociación personal profunda” que el tema-personaje de Fausto, añadiendo el estilo literario gótico, entre otras características, me ha permitido establecer. Ahí descansa la relevancia que yo encuentro puede tener en el México de hoy en día leer *El fantasma de la ópera*. Estudiar literatura y analizar o consumir arte en general nos puede educar y sanar individualmente y como sociedad.

Apéndices

1. Tabla comparativa de personajes

Había demasiados ejemplos recolectados de los diferentes motivos que componen a los personajes centrales de ambas obras, por eso se decidió analizar los que se consideraron más ricos o más importantes en el texto principal e incluir el resto en esta tabla comparativa, para incentivar a futuros estudios comparativos de estos rasgos.

1.1. Fausto y Fantasma

Fausto	Fantasma
<i>Debate interno</i>	
	<p>Moi, je ne m'exprime jamais comme les autres !... Je ne fais rien comme les autres !... Mais j'en suis bien fatigué !... bien fatigué !... J'en ai assez, vois-tu, d'avoir une forêt dans ma maison, et une chambre de supplices !... [...] Je veux avoir un appartement tranquille, avec des portes et des fenêtres ordinaires et une honnête femme dedans, comme tout le monde !... [...] Une femme comme tout le monde !... Une femme que j'aimerais, que je promènerais, le dimanche, et que je ferais rire toute la semaine ! (p. 292)</p> <p>Aquí Erik resalta, igual que no ha llevado una vida común a la mayoría de la población, las repeticiones dejan claro el nivel de conciencia que tiene de esto.</p> <p>Es inteligente porque ha acondicionado un espacio que no se debe usar como habitación para vivir en él. En lo que más difiere con Fausto es que no se ha recluso por elección sino porque se le obligó a esconderse por ser diferente, entonces la parte de él que pugna por una vida normal está un poco más desesperada que en el caso de Fausto.</p>
<i>Inteligencia y soberbia</i>	
<p>En el caso de Fausto ya hemos revisado brevemente todas las materias que cree dominar. Cuando descubre que hasta en el infierno hay leyes, cree ser muy astuto en proponer un trato con Mefistófeles, pues piensa que no lo vencerá: “¡Qué bien he dado en el blanco al azar! ¿Así que eres mi prisionero? Eso ha salido por casualidad. [...] ¿Hasta en el mismo infierno existen leyes? Eso lo encuentro bien; ¿podría entonces</p>	<p>El fantasma también es hábil en varios campos, pero el que más lo distingue es el musical. Christine habla de esto cuando cuenta a Raoul lo que vivió la primera vez que la llevó a su guarida: “Ce que j’entendais n’avait plus rien à faire avec ce qui m’avait charmée jusqu’à ce jour. Son <i>Don Juan triomphant</i> [...] ne me parut d’abord qu’un long, affreux et magnifique sanglot” (pp. 175-176). Lo que el fantasma compone no tiene igual, incluso la</p>

<p>cerrarse un pacto, y a buen seguro que con vos, caballero?” (p. 105).</p>	<p>música de ópera que Christine ama, palidece en comparación. Tiene la habilidad para conmovier mejor que nadie con sus melodías.</p> <p>Los adjetivos para describir su música casi siempre tienen que ver con tamaño y con horror, también a menudo se le caracteriza como un sollozo. Las personas se conectan con sus composiciones porque la usa para transmitir lo más humano que hay en él: un niño asustado y dolido por haber sido constantemente rechazado. La parte de casi hechizar con ella ya habla de la mezcla con Mefistófeles porque eso es algo que sólo puede hacer él.</p>
<p><i>Trauma</i></p>	
	<p>“Insensée ! folle Christine, qui as voulu me voir ! ... quand mon père, lui, ne m’a jamais vu, et quand ma mère, pour ne plus me voir, m’a fait cadeau en pleurant, de mon premier masque !” (p. 174).</p> <p>Su miedo al rechazo está íntimamente ligado a su deformación física porque es eso lo que percibió desde pequeño. Nadie lo protegió, sino que resaltaron sus diferencias siempre como carencias, por tanto, no se puede querer a sí mismo ni imagina que alguien más pueda hacerlo.</p>
	<p>“« Ne le croyez point !... Erik avait besoin d’argent. Se croyant hors de l’humanité, il n’était point gêné par le scrupule et il se servait des dons extraordinaires d’adresse et d’imagination qu’il avait reçus de la nature en compensation de l’atroce laideur dont elle l’avait doté, pour exploiter les humains, et cela quelque fois de la façon la plus artistique du monde, car le tour valait souvent son pesant d’or” (p. 339).</p> <p>En este ejemplo podemos resaltar las características de personaje gótico de Erik como reflejo de las contradicciones del deseo burgués, aquí específicamente en lo económico, pues se da una vida de lujo pero está endeudado, hace que la ópera perviva pero necesita un salario.</p> <p>Además se evidencia la manera de Erik de asumirse a sí mismo como marginal, como una víctima de discriminación. El enojo y el dolor lo han cegado y le permiten abusar de los demás como venganza.</p>
	<p>“ – ...d’amour... daroga... je vais mourir d’amour... c’est comme cela... je l’aimais tant !... Et je l’aime encore, daroga, puisque j’en meurs, je te dis... Si tu savais comme elle était belle quand elle m’a permis de l’embrasser <i>vivante</i>, [...] C’était [...] la première fois, tu entends, que j’embrassais une femme... Oui, vivante, je l’ai embrassée</p>

	<p>vivante et elle était belle comme une morte !... »” (pp. 325-326).</p> <p>De nuevo, el que Christine permitiera que Erik la besara fue muy importante para él porque finalmente se rompió el patrón de rechazo que conocía, por eso siente tal alegría. Cuando la besó la vio bella como una muerta porque él sólo ama lo que está muerto.</p>
	<p>“– C’est tout à fait extraordinaire, reprit le jeune homme, de vous entendre parler de cet homme ! Vous le traitez de monstre, vous parlez de ses crimes, il vous a fait du mal et je retrouve chez vous cette pitié inouïe qui me désespérait chez Christine elle-même !...” (p. 237).</p> <p>Creo que en esta cita se ilustran los dos lados del fantasma pues es su lado humano (Fausto) el que permite que ciertas personas le tengan empatía, pero eso no impide que noten también sus errores, sus ofensas. Lo siguen rechazando porque actúa de manera violenta o porque engaña (Mefistófeles).</p>
<i>Torpeza emocional</i>	
<p>¡Sumida en la desgracia! ¡Desesperada! Tras haber arrastrado durante largo tiempo su miseria por el mundo; y ahora, encima, ¡presa! [...] No hay alma humana que pueda comprender el hundimiento de más de una criatura en los abismos de esta desgracia; ¿por qué la primera, con el dolor mortal de sus angustias, no redimió del pecado a todas las demás ante los ojos del que eternamente perdona? La miseria de esta única criatura me parte el corazón, me destroza el alma..., ¿y te ríes impasible del destino de miles? (p. 329).</p> <p>Las intenciones de Fausto no han sido totalmente transparentes a lo largo de la historia porque aunque por momentos intenta resistirse a las ideas de Mefistófeles, la mayoría de las veces lo escucha: miente, engaña, permite el regalo de joyas, convence a Margarita de que dé a su madre unas gotas para dormir. Pero cuando se entera de que está presa por algo en lo que él tiene responsabilidad realmente se preocupa por ella y se empeña por ir a sacarla, entonces, sus sentimientos son más claros. Además, adopta una postura política: le enoja que las mujeres que están en esa situación deban vivir con la misma intensidad el “castigo”.</p>	<p>Christine relata: Et la Voix était jalouse !... [...] Elle me disait : [...] Si vous ne l’aimiez pas, vous ne craindriez pas de vous trouver, dans votre loge, seule avec lui et avec moi !...” (p. 156).</p> <p>Aquí, Erik percibe la potencial pérdida de Christine, lo cual le asusta, pero, lo maneja de forma inmadura porque deposita toda la responsabilidad en ella y la hace sentir culpable, es decir, sigue manipulando.</p>
<p>Cuando adquiere conciencia de la falta de escrúpulos en su comportamiento: “¡No traigas de nuevo el deseo por su dulce cuerpo a mis sentidos medio enloquecidos!” (p. 245) realmente se esfuerza por alejarse, intenta no volver a caer y se lo reprocha</p>	<p>Por instantes parece saber que está lastimando a la persona que dice amar, como Fausto, pues después de secuestrarla “Il s’accuse, il se maudit, il implore mon pardon!⁸²... « Il avoue son imposture. Il m’aime ! Il met à mes pieds un immense et tragique</p>

⁸² Como Fausto al inicio de la escena de “Campiña en día nublando” (Goethe, 329).

<p>ampliamente: “¿No soy el fugitivo? ¿El que de hogar carece? ¿No soy el monstruo sin meta ni descanso, que [...] brama [...] buscando el abismo, con avidez rabiosa?” (p. 247). Se ve a sí mismo como una amenaza, un peligro, un monstruo que debería alejarse de la sociedad de nuevo para no causar más daños.</p>	<p>amour !... [...] Il m’a enfermée avec lui, dans la terre, par amour... mais il me respecte, mais il rampe, mais il gémit, mais il pleure !...” (p. 165). Se usan varias palabras que indican la admisión de su error: “s’accuse” = se acusa, se denuncia a sí mismo, “avoue” = confesar su “imposture” = engaño, es decir, confiesa que le ha mentado, se castiga, se arrastra, ruega por ser perdonado, pero se justifica a sí mismo: dice que la secuestró por amor, y en su mente seguramente sí es así, lo cual confirma su torpeza emocional.</p>
---	---

1.2. Mefistófeles y Fantasma

Mefistófeles	Fantasma
<i>Apariencia física</i>	
<p>“Bien es verdad que estoy acostumbrado a ir de incógnito, pero en un día de gala hay que lucir las condecoraciones. Con una liga no estoy agraciado, pero aquí la pesuña es muy honrosa.” (p. 303).</p> <p>Mefistófeles se deja lucir en todo su esplendor en la noche de Walburga. Pues, ante seres que lo siguen y lo admiran no debe esconder su aspecto natural. Está en su ambiente y puede acatar sus propias costumbres sin problema.</p>	<p>Erik siempre aparece muy elegante, vestido de traje negro, a veces incluso con capa y sombrero. Lo interesante es que no se le describe como cualquier caballero apuesto y distinguido, sino siempre se usa el término <i>croque-mort</i>⁸³ (p. 15), que quiere decir “empleado de funeraria”. Es la primera conexión que se establece entre el fantasma y la muerte, pues es posible vestir distinguidamente sin agregar un aire fúnebre; no obstante, en el fantasma siempre se agrega ese tono y eso es lo relevante.</p>
<p>“¿No me muestres de esa forma tus voraces dientes! ¡Me das asco...!” (p. 331).</p> <p>Si Mefistófeles no hubiera cubierto su físico natural, probablemente ni siquiera Fausto hubiera tolerado convivir tanto tiempo con él, como en este ejemplo. De nuevo se muestra el principio de que la apariencia física de cierto modo revela lo que hay en el interior.</p>	<p>Christine continua con su relato: “Peu à peu, je lui inspirai une telle confiance, qu’il osa me promener aux rives du <i>Lac Averne</i>⁸⁴ et me conduire en barque sur ses eaux de plomb” (p. 177). Una vez más se utilizan las cursivas para hacer un guiño más marcado a la relación que hay entre el fantasma y la muerte, pues él le dio ese nombre al lago subterráneo a lado de su vivienda, él se asume como ligado a la muerte ya que en la mitología griega, el Averno era la entrada al inframundo. En esta historia la muerte se percibe como algo malo, algo a lo que se debe temer, y lo malo es diabólico.</p>
<p>“¿Por qué cojeará el tipo de un pie?” (p. 153). Se alude aquí a las prótesis.</p>	<p>“ Ce que j’avais touché là était à la fois moite et osseux, et je me rappelai que ses mains sentaient la mort. [...] « J’entrai. Il me sembla que je pénétrais dans une chambre mortuaire. Les murs en étaient tout tendus de noir” (p. 169). Las alusiones a la muerte continúan y crecen. Aquí ya incluso se explica <i>vive</i> como un <i>muerto</i>,</p>

⁸³ “croque-mort”, Larousse, en línea: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/croque-mort/20656>

⁸⁴ El mismo fantasma lo llama así y hasta le causa gracia (Leroux, 269).

	ni siquiera puede ser un muerto auténtico, solo falsificación.
Es capaz de ahuyentar a ciertas personas sin intentarlo, como a Margarita: : “mi mascarita le revela cierto sentido oculto; presiente en mí al genio, quizás hasta al mismísimo diablo.” (p. 261). Esconde su cara como Erik, tal vez porque es horrenda y/o por ser el demonio, al no lucir como cualquier humano, se delataría y Margarita ya no podría ser seducida.	El que sus ojos ardan como el fuego es otro guiño a la manera de ver a Erik, siempre como un demonio: “une sueur froide lui coula aux tempes. Deux yeux, brûlants comme des brasiers, venaient de s’allumer au pied de son lit. [...] Ayant trouvé la boîte d’allumettes, il fit de la lumière. Les yeux disparurent. [...] De nouveau, il fit obscurité. Les yeux réapparurent.” (p. 184)
	“et elle lui dit tout bas en tremblant : « Jamais !... Je vous défends d’aller là !... Et puis, ce n’est pas à moi !... <i>Tout ce qui est sous la terre lui appartient !</i> »” (p. 146). Raoul quiere ir a explorar la parte subterránea de la ópera y Christine se lo prohíbe absolutamente porque ese es el territorio de Erik, siempre asociado con lo que está “debajo”, como el infierno, que está debajo de la tierra.
	El uso de prótesis es otra cosa que tienen en común Erik y Mefistófeles, solo que en lugar de cubrir sus pantorrillas, la de Erik le ayuda a simular que tiene nariz: “il mettait à la place de son horrible trou de nez, un nez de carton-pâte garni d’une moustache, ce qui ne lui enlevait point tout à fait son air macabre”(p. 269).
<i>Prendas mágicas</i>	
La capa de seda de Mefistófeles tiene cualidades mágicas, tal vez en un sentido más literal, de gran utilidad: “Tan solo hemos de extender la capa. Ella habrá de transportarnos por los aires. [...] Un poco de aire inflamable que yo prepararé, nos levantará prontamente de esta tierra.” (p. 143) y así llegan a la taberna de Auerbach en Leipzig.	El abrigo del fantasma es extremadamente importante para poder esconderse y moverse en la oscuridad casi por arte de magia, pues parece que es lo que le da su cualidad de sombra: “L’ombre derrière eux, toujours fidèle à leurs pas, avait surgi, s’aplatissant sur les toits, s’allongeant avec des mouvements d’ailes noires, [...], contournant, silencieuse, les dômes” (p. 149) y así puede esconderse en lugares diversos y conocer información que debía permanecer secreta para él. Esa cualidad de sombra móvil y flotante también ilustra la idea de que Erik es una “muerte de la muerte”, por ser un esqueleto (pero más móvil) que puede representar múltiples inquietudes, ya discutidas, a diferencia de un esqueleto real que ya no es capaz de moverse literal ni metafóricamente, ya no significa nada.
Ambos personajes cuentan con prendas mágicas, o si no, que saben aprovechar de manera que parecen funcionar por arte de magia, y que les permiten llevar a cabo sus planes astutos. Además, esos accesorios también contribuyen a acentuar lo que los separa del resto de la humanidad.	
<i>Fantasmas</i>	
Un fantasma asusta porque se comporta de manera impredecible, por lo tanto, es el término adecuado para llamar a alguien cuyos movimientos no son notorios, o incluso pasan desapercibidos; alguien que toma	

<p>decisiones imposibles de anticipar. Un personaje tan sigiloso y amenazante como Erik entra perfectamente en esta noción.</p> <p>Ya que a Mefistófeles se le califica de la misma manera, no queda duda de que en estas obras la palabra “fantasma” trae consigo esa noción de incertidumbre total, de maldad pura, y que estrecha el vínculo entre ambos personajes.</p>	
<p>Primero ocurre cuando Fausto observa la transformación de Mefistófeles de perro a hombre y grita asustado “¡esa no es ya la figura de un perro! ¿Qué <i>fantasma</i>⁸⁵ he metido en la casa?” (p. 95) y más tarde, cuando Mefistófeles explica por qué no puede salir de casa de Fausto a menos que él le de permiso, concluye con: “Es una ley de diablos y <i>fantasmas</i>⁸⁶: por allí por donde se cuelan es por donde han de salir.”⁸⁷ (p. 105).</p>	<p>En el caso de Erik el nombre de “fantasma” está notoriamente asumido como parte de él, pues se le llama así desde el título y en la primera línea que uno lee en el texto: “Le fantôme de l’Opéra a existé.” (p. 7).</p>
<p>La explicación más sencilla sería pensar que se debe a ciertas cualidades como la habilidad de aparecer y desaparecer espontáneamente, de flotar por los aires, de ser sombras, o en el caso de Erik, por representar algo muerto.</p> <p>El elegir esa palabra también habla de que a ambos se les concibe como seres fantásticos cuya existencia, o lo que representan, a menudo se quiere negar para guardar la esperanza de que sean creaciones de la imaginación o sueños.</p>	
<p><i>Ilusiones/trucos de magia</i></p>	
<p>“MEFISTÓFELES: (<i>toma el berbiquí. Dirigiéndose a FROSCH.</i>) Pues, decid, ¿qué deseáis probar? FROSCH: ¿Qué queréis decir? ¿Así que lo tenéis variado? MEFISTÓFELES: Tengo al gusto de todos. [...] FROSCH: ¡Bien! Si he de elegir, quisiera vino del Rin. La patria otorga los dones más preciados. MEFISTÓFELES: (<i>Taladrando un agujero en el sitio en el cual está sentado FROSCH.</i>) ¡Conseguid algo de cera para hacer de una vez los tapones! ALTMAYER: ¡Anda! Cosas son esas de prestidigitación. MEFISTÓFELES: (<i>A BRANDER.</i>) ¿Y vos? BRANDER: Quiero vino de Champagne, ¡y que sea bien espumoso! MEFISTÓFELES <i>taladra;</i> (p. 157)</p> <p>Se trata de una transformación de materia, o tal vez ni si quiera eso, sólo aparición completamente inexplicable, aunque, como el mismo Altmayer lo dice, no deja de ser ilusión, pues en cuanto estos hombres hacen enojar al demonio, el vino que creían beber, resulta ser fuego (p. 161), lo cual tiene sentido, pues es el elemento que Mefistófeles puede manipular a su gusto.</p>	<p>En el caso de Erik más que magia es capaz de crear ilusiones, pues él realmente no es un demonio, pero sabe engañar a los sentidos.</p> <p>Lo que lo hace tan excepcional es que toma objetos ordinarios y los arregla de una manera bastante laboriosa que sólo él entiende cómo hacer funcionar.</p> <p>Puede hacer parecer que llueve: “Enfin, supplie plus intolérable que tout, nous entendîmes la pluie et il ne pleuvait pas ! Cela, c’était l’invention démoniaque... [...] Il remplissait de petites pierres une boîte très étroite et très longue, coupée par intervalles de vannes de bois et de métal. Les petites pierres, en tombant, rencontraient ces vannes et ricochaient de l’une à l’autre, et il s’ensuivait des sons saccadés qui rappelaient à s’y tromper le grésillement d’une pluie d’orage.” (pp. 305-306)</p> <p>Este es un ejemplo especial porque muestra combinación de características: la inteligencia y capacidad tanto para aprender como para aplicar nuevos conocimientos viene de Fausto, mientras que la crueldad y astucia viene de Mefistófeles, pues “hace llover” porque lleva horas matando de calor a sus huéspedes y quiere hacerlos sentir peor.</p>

⁸⁵ Cursivas mías

⁸⁶ Cursivas mías.

⁸⁷ El uso de esta palabra no es sólo asunto de la traducción en español pues en alemán dice “ ‘s ist ein Gesetz der Teufel und Gespenster: [...]” (Goethe, 104) y la palabra “Geist” significa “espíritu” o “fantasma”. Revisar el diccionario PONS, en línea: <https://de.pons.com/übersetzung/deutsch-spanisch/Geist>

<p>El vínculo de Mefistófeles con el fuego se intensifica notoriamente durante la noche de Walburga, pues llega a comunicarse con él: “¿Para qué quieres llamear tan vanamente? ¡Sé amable y ve alumbrándonos hasta arriba!” (p. 291) y este último incluso le responde: “Confío en que el respeto por vos hará que domine mi naturaleza veleidosa, pues solo en zigzag suele ser nuestra trayectoria [...] Bien advierto que sois quien manda en casa, acataré con gusto vuestra voluntad;” (p. 291). Mefistófeles le habla con mucha confianza en la autoridad que posee y el fuego responde con la reverencia adecuada⁸⁸.</p>	<p>“Vous me dites qu’il y avait vingt mille francs dans l’enveloppe que je mettais dans la poche de M. Richard,” (p. 214) “Les vingt vrais billets étaient partis et avaient été remplacés par vingt billets de la « Sainte Farce » ! Ce fut de la rage et puis aussi de l’effroi !” (p. 206), se percibe como diabólico también por la falsedad del acto, como dice Hogle, Erik es el pordiosero que se tira bajo tierra al mismo tiempo que es el burgués que da limosna falsa y que no considera las consecuencias de un acto tal (Hogle, 120), aquello que supuestamente se ha puesto fuera del estándar de la economía de París resulta ser aquello a lo que la economía está más conectada (Hogle, 115-116).</p>
<p><i>Espionaje</i></p>	
<p>Fausto dice: “El espionaje, al parecer, te place” y el demonio responde “Omnisciente no soy, pero de muchas cosas soy consciente” (p. 115). Resulta interesante que se haga hincapié en el hecho de que no es omnisciente, ya que esta es una característica que, en la ideología católica, usualmente se le atribuye a Dios, por lo tanto, sería imposible que el diablo tuviera las mismas capacidades que la autoridad máxima, no obstante, Mefistófeles mismo reconoce que sí posee cierto poder vidente.</p> <p>Le es posible observar a personas que no están dentro de su campo de visión “Largo rato hace que aguarda el pobre chico, no se le puede dejar ir desconsolado.” (p. 131) . No debía ser posible que Mefistófeles viera al alumno porque estaba en otra habitación</p> <p>O también: “¿Y el peligro a que te expones? Has de saber que en la ciudad todavía pesa el homicidio perpetrado por tu mano. Sobre los lugares que frecuentaba el muerto se ciernen vengativos espíritus y acechan la vuelta del asesino.” (p. 331). En ningún momento se indica que Mefistófeles haya abandonado</p>	<p>Le crapaud⁸⁹ lui aussi a recommencé. [...] Le fantôme leur rit dans le cou! Et enfin ils entendent distinctement dans l’oreille droite sa voix, [...], la voix sans bouche, la voix qui dit : « <i>Elle chante ce soir à décrocher le lustre !</i> » [...]. Décroché, le lustre plongeait des hauteurs de la salle et s’abîmait au milieu de l’orchestre, parmi mille clameurs. [...] Il y eut des nombreux blessés et une morte. Le lustre s’était écrasé sur la tête de la malheureuse [...] que M. Richard avait désignée comme devant remplacer dans ses fonctions d’ouvreuse Mame Giry, l’ouvreuse du fantôme. (p. 108).</p> <p>No habían funcionado sus advertencias y se ve obligado a cumplir sus amenazas. Debe hacerlo de manera ostentosa, debe crear un terror espectacular, para que no vuelvan a subestimar su palabra. Esto es lo que sucede con el incidente del candelabro que cae en medio de la representación de <i>Fausto</i> de Gounod, hecho inspirado en un accidente real que acaeció el 20 de mayo de 1896, no obstante, no fue todo el candelabro que cayó sino sólo un contrapeso de los que lo sostenían y fue durante una representación de <i>Hellé</i>⁹⁰ no de</p>

⁸⁸ Pareciera que hasta lleva el fuego dentro de él ya que cuando Fausto y él salen huyendo del cuarto de Margarita al oírla venir, Margarita entra pronto después y exclama “¿Qué sofocante, qué vapor hay aquí!” (p. 195) porque Mefistófeles estuvo ahí.

⁸⁹ En muchas adaptaciones y/o traducciones se entiende el uso de “crapaud” como un “croar” y se emplea ese sonido, sin embargo, la interjección que se usa para ilustrar en la novela es “couac” (Leroux, 107). Un “couac” en francés significa “fausse note” y es sinónimo de “canard” que en francés significa lo mismo que un “gallo” en español (“couac!”, *Larousse, langue française*, en línea <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/couac/19671> y “couac” *Larousse, dictionnaires bilingues*, en línea <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-espagnol/couac/19556>); por lo tanto, creo que es posible pensar que lo que le obligó hacer el fantasma a Carlotta fuera más cercano a desafinar, si se quiere, con cierto parecido a un sapo, ya que esto me parece una humillación más grande y adecuada para una cantante de ópera experimentada.

⁹⁰ La versión de *Hellé* de Duvernoy, según Cormak Newark quien además agrega que el contrapeso que se cayó era del sistema de ventilación (Newark, 144), en la noticia sólo dicen “contrepoids”.

<p>la noche de Walburga y no debería poder saber lo que se desarrolla muy lejos de él. Y de haberse ido, el transportarse de ida y vuelta tan rápido también constituiría una habilidad sobrenatural.</p>	<p><i>Fausto</i>⁹¹, aunque sí hubo una sola víctima y sí fue una mujer, aunque no trabajaba en la ópera (Nicolet, 1-2). La noticia fue reportada en el periódico <i>Le Gaulois</i> el 21 de mayo de 1896⁹², diario en el que trabajó Gaston Leroux y dentro del cual apareció <i>El fantasma de la ópera</i> por entregas entre el 23 de septiembre de 1909 y el 8 de enero de 1910 (Shah, 13) así que es extremadamente probable que Leroux tuviera acceso a esta información.⁹³</p> <p>Nosotros tenemos contexto, pero desde el punto de vista de los directores era absolutamente desconcertante cómo esa voz sin boca sabía lo que iba a suceder.</p>
<p><i>Magia musical</i></p>	
<p>En el capítulo 3 hablamos de cómo Mefistófeles envía a un coro para aturdir a Fausto pero también hay otras ocasiones en que sí es él “el artista”, como en la taberna: “MEFISTÓFELES (<i>Canta.</i>) Érase una vez un rey que un gran pulgón tenía, y no menos lo quería que a su propio hijo varón. [...] ALTMAYER ¡Qué viva la libertad! ¡Qué viva el vino!” (p. 155-157). Comienza a cantar, los demás hombres se excitan demasiado con la canción y empiezan a clamar por vino, lo cual le da una entrada para procurárselos con sus trucos de magia y perturbar aún más sus sentidos.</p>	<p>“... Avec quelles armes donc, si ce n'étaient celles de la musique ? Oui, oui, plus il songeait, plus il se persuadait que c'était de ce côté qu'il découvrirait la vérité.”(p. 119)</p> <p>La música es el arma que domina, la puede doblegar para hacer su voluntad en cualquier sentido.</p>
<p>“le cantaré una canción moralizante para trastornarla aún mejor” (p.275), comienza a hacerlo pero llega Valentín y lo detiene. Otra vez se muestra esa extraña propiedad que tiene su música para hechizar, para hacer que la gente pierda el libre albedrío, además, de nuevo astuto, elige una canción con un mensaje opuesto al resultado que espera, como queriéndola tentar a desobedecer lo que dice la canción.</p>	<p>Cuando analizamos las habilidades prestidigitadoras del fantasma aludimos a un pasaje en el que logra sacar a Christine de su camerino sin que ella se explique cómo; lo que no se dijo fue que Raoul estaba dentro del camerino también y experimenta los mismos efectos: “La voix sans corps se reprit à chanter et certainement Raoul n'avait encore rien entendu au monde – comme voix unissant, dans le même temps, avec le même souffle, les extrêmes –” (pp. 129-130) esto habla de una enorme habilidad como cantante, saber cómo respirar y tal vez incluso volver a inhalar mientras sigue cantando.</p>

⁹¹ Esto es algo que reportan mal periódicos actuales que quieren retomar la historia, como *Le Parisien* <https://www.leparisien.fr/paris-75/20-mai-1896-le-lustre-s-ecrase-sur-le-public-23-04-2000-2001331678.php> o *Le Monde* https://www.lemonde.fr/archives/article/1980/02/21/drame-a-trois-au-palais-garnier_2813511_1819218.html.

⁹² El artículo se puede consultar todavía hoy: “Le Gaulois: littéraire et politique” en *Gallica*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5295075/f1.item.zoom> La nota va de la esquina inferior derecha de la página 1 a la página 2.

⁹³ Según señala Raj Shah en la nota al pie número 8 de su artículo *No Ordinary Skeleton/ Unmasking The Secret Source of Gaston Leroux's Le Fantôme de l'Opéra* además de inspirarse en la historia del contrapeso, Leroux también se inspiró en un incendio que sucedió en 1897 en el Bazar de la Charité de París y que resultó en la muerte de 120 aristócratas (Shah, 25).

	<p>Después describe efectos similares, como de hipnosis, gracias a los diferentes matices y acentos que el fantasma sabe dar a su voz:</p> <p>“de plus largement et héroïquement suave, de plus victorieusement insidieux, de plus délicat dans la force, de plus fort dans la délicatesse, enfin de plus irrésistiblement triomphant. Il y avait là des accents définitifs qui chantaient en maîtres et qui devaient certainement, par la seule vertu de leur audition, faire naître des accents élevés chez les mortels qui sentent, aiment et traduisent la musique. [...] Raoul écoutait cette voix avec fièvre et il commençait à comprendre comment Christine Daaé avait pu apparaître un soir au public stupéfait, avec des accents d’une beauté inconnue (p. 130) “Raoul [...] luttant contre le charme qui semblait lui ôter toute volonté et toute énergie, et presque toute lucidité dans le moment qu’il lui en fallait le plus ” (p. 131)</p>
<i>Engaños</i>	
<p>Como todo buen mago, sabe cuándo debe distraer a su público, por eso lleva a Fausto a la noche de Walburga después del asesinato de Valentín: “Y ahora, ¡vámonos! Hemos de desaparecer inmediatamente, pues ya se escucha gritería mortal.” (p. 277), le muestra enérgicamente, el desfilar de tantas criaturas extrañas y sobre todo las diferentes formas y colores que adopta el fuego “¡Mira qué coloridas llamaradas!” (p. 301), y que él puede controlar.</p>	<p>“ « Oh ! il le lui défend... sans le lui défendre... Il lui dit simplement que si elle se mariait, elle ne l’entendrait plus ! [...] Alors, vous comprenez, elle ne veut pas laisser partir <i>le génie de la musique</i>. C’est bien naturel.” (p. 114).</p> <p>La manipula porque sabe lo importante que es el ángel de la música para ella y así se asegura de que nunca se separará de ella.</p>
<i>Escritura</i>	
<p>No hay ejemplos para Mefistófeles, creo que todos se usaron en el capítulo 3 porque no eran tantos.</p>	<p>Carlotta recibe una nota en tinta roja: “« Si vous chantez ce soir, craignez qu’il ne vous arrive un grand malheur au moment même où vous chanterez... un malheur pire que la mort. »” (p. 94), es muy hábil para usar las palabras, dejar en suspenso la posibilidad de uno u otro resultado, o tal vez de encontrar dobles sentidos, en manos del lector y eso provoca más ansiedad y miedo.</p> <p>Cuando Erik escribe con tinta roja, a diferencia de Mefistófeles, es él y sólo él quien propone y dispone un “acuerdo”, después únicamente envía la amenaza/advertencia a las demás partes. Aquí sucede de nuevo: “Mes chers directeurs, C’est donc la guerre ? [...] 2° Le rôle de « Marguerite » sera chanté ce soir par Christine Daaé. Ne vous occupez pas de la Carlotta qui sera malade ; [...] Sinon, vous donnerez <i>Faust</i>, ce soir, dans une salle maudite” (p. 90).</p>
<i>Desestabilizadores</i>	
<p>No hay ejemplos de Mefistófeles</p>	<p>“ « C’est ce qu’il y a de terrible, reprit-elle, dans une fièvre croissante... Je l’ai en horreur et je ne le déteste pas. Comment le haïr, Raoul ?” (p. 165). Este es <i>el</i> efecto que provoca Erik en las personas</p>

	<p>que realmente lo llegan a conocer y se debe a que contiene los atributos de Fausto y Mefistófeles: la parte de Fausto es la que inspira la lástima, lo que impide que sea completamente odiado, y la parte de Mefistófeles es la que provoca el horror.</p>
	<p>“Je regardai du côté d’où venait la voix qui était, du reste, si bonne, et si “accueillante”, qu’elle ne me faisait presque plus peur. La voix, [...], <i>était assise sur le premier fauteuil du premier rang à droite</i>. Sauf que je ne voyais personne sur le fauteuil, on aurait juré qu’il y avait quelqu’un dessus, qui parlait, et quelqu’un de bien poli, ma foi.” (p. 62).</p> <p>Su presencia, incluso cuando quiere aparentar ser inofensiva, logra incomodar y asustar a los que estén cerca de él.</p>
<i>Temperamento violento</i>	
<p>Usualmente muestra su humor de manera más sutil, aunque siempre insolente; es común que sea sarcástico o que haga burlas que varían en crueldad, como cuando, después de escuchar cómo Margarita cuestiona preocupada la fe tan incierta de Fausto, dice: “He escuchado muy bien y con detalle que el doctor ha sido catequizado; espero que os haya sentado bien. Gran interés tienen las mozas en que sea piadoso y sencillo a la vieja usanza, pues piensan: – Si ahí cede, también nos seguirá.” (p. 259), se burla de la inocencia y simpleza de Margarita, incluso quiere retorcer sus intenciones, como si realmente no fuera tan crédula. Disfruta que Fausto esté oyendo este tipo de sermones, pues suele alejarse de ese tipo de discursos espirituales.</p>	<p>Si es que llega a reír alguna vez, no es por realmente saber hacer una broma, como Mefistófeles, sino que ríe de los planes que él ha puesto en marcha y se deleita al no revelar nada directamente: “La sauterelle !... Prends garde à la sauterelle !... Ça ne tourne pas seulement une sauterelle, ça saute !... ça saute !... <i>ça saute joliment bien !... “ »</i>” (p. 314). Se deleita en saber que va a destruir.</p> <p>Lo anterior resulta confuso porque es conocimiento común que los saltamontes saltan; si Christine debe elegir entre girar una figurilla de un escorpión o un saltamontes para dar su respuesta al fantasma (escorpión = acepta casarse con él y saltamontes quiere decir que no) y el fantasma pone tanto énfasis en que los saltamontes saltan “muy bien” además de saber que su plan es matar, es seguro asumir que la figura del saltamontes detonará alguna clase de bomba o tanques de pólvora.</p> <p>Además, es capaz de dar aún más miedo cuando ríe “– Ah ! ricana-t-il, ça, le lustre... je veux bien te le dire !... <i>Le lustre, ça n’est pas moi !... Il était très usé, le lustre...[...]</i> Quand il riait, Erik était plus effrayant encore.” (p. 266) pues ríe por razones siniestras solamente.</p>
<p>“Entonces la fidelidad y el amor para siempre y de por vida, ese impulso único y omnipotente, ¿os saldrá también así como así del corazón?” (p. 221) Habla de mentir y seducir a Gretchen como si eso fuera justificable por amor, pero lo hace de manera provocadora, para molestar a Fausto, por eso es burlón.</p>	<p>Hemos dicho que Erik tiene la cualidad de ser atento con Christine porque es la única persona que cree amar, sin embargo, esa amabilidad se puede suspender si ella no obedece a su voluntad, por eso, cuando ella intenta robarle las llaves de la cámara de torturas para sacar a Raoul y al persa la lastima violentamente: “Et il ricana pendant que Christine poussait un cri de douleur... Erik</p>

	venait de lui reprendre le sac.” (p. 289) y lo disfruta.
Mefistófeles celebra cuando mata a Valentín “¡Por fin se ha amansado el bruto!” (p. 277), exclamación considerablemente desvergonzada y fría para haber atravesado a alguien. No le parece gran alboroto acabar con la vida de alguien, se quita de una molestia que no le permitía hacer lo que él quería.	“ « À la fin du spectacle, il me donne toujours une pièce de quarante sous, [...]. Seulement, depuis qu'on a recommencé à l'ennuyer, il ne me donne plus rien du tout...” (p. 62). sólo es generoso en tanto se cumplen todos sus mandatos.

1.3. Margarita y Christine

Margarita	Christine
<i>Carácter/aspecto físico</i>	
Cuando Fausto la llama “dama”, en un intento de parecer muy caballeroso, ella responde: “Ni soy una dama ni soy hermosa, y puedo ir a casa sin compañía.” (p. 185). Lo anterior apoya la idea de que es una mujer que es consciente hasta cierto punto de las normas sociales y morales de su entorno y por ende del escrutinio y el juicio al que podría ser sometida si un hombre desconocido la acompañara a casa. O tal vez tenga también una autoestima un tanto baja.	El motivo que se repite con más frecuencia con ambas mujeres es lo que se dice siempre sobre sus espíritus puros, su naturaleza inocente y crédula. Lo cual puede ser percibido o dicho, en primer lugar, por otros personajes: “Tant de candeur le dérouta. Une aussi simple et parfaite foi dans un génie qui, tous les soirs, descendait du ciel pour fréquenter les loges d'artistes à l'Opéra, le laissa stupide.” (p. 114). Esta cita es importante porque es Raoul quien piensa esto (aunque nos lo dice el narrador) y él como el otro amor de Christine, pasa buena parte de la novela cuestionando si la pureza de espíritu de ella es real o no, pues constantemente siente celos. En este caso observa fijamente “tanto candor” al punto en que queda aturdido por ello, no le queda ninguna duda de que realmente ella es así.
	Christine inspira la misma ternura que una niña: “L'imagination exaltée de la jeune fille, son âme tendre et crédule, l'éducation primitive qui avait entouré ses jeunes années d'un cercle de légendes, la continuelle pensée de son père mort,” (p. 110). Con lo anterior no se quiere dar a entender que las historias y tradiciones de una cultura no aporten valiosos y ricos conocimientos dignos de conservarse, sin embargo, todos estos factores la construyeron como alguien propensa a creer en la magia. Y si a esto se le agrega que se encontraba en una etapa muy vulnerable emocionalmente por la muerte de su padre, tenemos entonces a un blanco fácil para la manipulación.
	“Je m'étais moi-même emprisonnée pour toujours et ma curiosité allait être la cause de tous mes malheurs. [...] Il m'avait répété que je ne courais aucun danger tant que je ne toucherais pas au masque, et j'y avais touché. Je maudis mon imprudence” (pp. 174-175). Cada vez que ella resalta esta característica propia es

	<p>porque se arrepiente de haber creído alguna mentira, o se reprocha no haber anticipado las consecuencias de sus actos.</p>
	<p>Si no se le toma como un todo, se habla de partes de ella que son igualmente puras, llenas de luz, por ejemplo, su corazón: “Son sein qui renferme un cœur sincère” (p. 73) o su alma “petite âme rêveuse et calme.” (p. 69).</p>
	<p>“Partout elle émerveillait un chacun par sa beauté, sa grâce et sa soif de bien dire et bien faire. Ses progrès étaient rapides.” (p. 67). Es trabajadora y realmente le interesa aprender y esforzarse en lo que estudia por lo que mejora rápidamente, y todo lo hace siempre con buena actitud.</p>
	<p>“C’est la classe de gamines, [...], Christine leur distribue des bonbons.” (p. 144). Mostrar interés por las bailarinas más jóvenes cuando ella ya es una gran cantante reconocida habla de un alma noble y que no tiene la costumbre de discriminar ni de creerse superior.</p>
<i>Rechazo social</i>	
	<p>Se gana la envidia de la Carlotta y se ve envuelta en una guerra de humillaciones públicas: “si cabale il y avait, celle-ci était menée par la Carlotta elle-même contre la pauvre Christine, qui ne s’en doutait guère. La Carlotta n’avait point pardonné à Christine le triomphe que celle-ci avait remporté en la remplaçant au pied levé. [...] et essayait de lui causer mille petits désagréments.” (p. 95).</p> <p>Carlotta cree que Christine piensa y actúa como ella por lo que empieza a alucinar que la manera en que ella se presenta siempre amable es parte de un elaborado plan para que le ofrezcan los papeles en bandeja de plata y quitarle su lugar en la compañía. Otro personaje que duda de su autenticidad.</p>
<i>Fuerzas que impulsan vs. fuerzas que detienen</i>	
	<p>“quelque chose me dit que nous avons tort d’attendre à demain soir et que nous devrions fuir tout de suite !” (p. 164). Éste es un diálogo de Raoul. Parece ser de los pocos personajes que dimensionan el peligro que representa Erik y siempre intenta convencer a Christine de alejarse de él.</p>

<i>Progresión de sentimientos</i>	
Margarita se siente locamente atraída por Fausto desde la primera vez que lo ve, incluso si en el momento exacto en el que se cruzaron parecía no tener ningún interés en él: “Daría cualquier cosa por saber quién era el caballero que vi hoy [...] Un escalofrío me recorre todo el cuerpo. ¡Pero qué boba y miedosa soy!” (p.191, p.197). La atracción cada vez se intensifica más: “No puede apartarte de su pensamiento, y te quiere con auténtica locura.” (p. 243).	Comienza completamente entregada a él (no enamorada precisamente porque cree que es un ángel), por esta razón nunca se perdía ninguna lección de canto (p. 153): “ J’y consentis avec une ardeur fervente et ne manquai aucun des rendez-vous qu’elle me donnait, dès la première heure, dans ma loge”.
No hay más ejemplos de la parte de enamoramiento.	“« Vous n’avez pas de mari, et, cependant, vous portez une “alliance”. » [...] « C’est un cadeau ! »” (p. 135). Acepta el anillo como Margarita acepta el cofre de joyas que misteriosamente aparece en su armario. Y parece no estar consciente del significado que hay detrás de recibir un regalo tal.
“El sol, muy de mañana, descubriome en el lecho velando mis desgracias” (p. 269) Esto lo dice ya que se siente completamente perdida.	El saber la verdad sobre Érik y el constante peligro le provocan síntomas físicos: “Christine, [...] devint tout à coup nerveuse au-delà de toute expression. [...] elle se prenait à courir sans raison [...], et sa main, devenue glacée en un instant, retenait le jeune homme.” (p. 145)
Alucina, como si aún pudiera recuperar a su hijo: “¡Salva a tu pobre hijo! [...] ¡Quiere levantarse, todavía se agita! ¡Sálvalo! ¡Sálvalo!” (p. 345), después recuerda que lo mató, luego insiste que lo quiere cargar, etc y así sigue la secuencia.	Toca fondo y llega un poco a la locura, como Margarita: “J’essaie ici de reproduire [...] le sens des paroles délirantes de Christine !... Car, elle aussi, [...], avait dû toucher le fond de la douleur humaine...” (p. 314) El persa y Raoul ni siquiera entendían lo que trataba de hablar Christine, seguramente la voz le salía entrecortada y sus emociones la sobrepasaban.

2. Imágenes



Imagen 1: Christine Nilsson, cantante de ópera de origen sueco en quien se basó Leroux para crear el personaje de Christine Daaé, fotografiada por Carl I. Bergamasco, 1870. (Bergamasco en mlle-christine-nilsson, usuario Tumblr)



Imagen 2: Nilsson fotografiada por Augustin Aimé Joseph Le Jeune en 1871 (Le Jeune en The National Portrait Gallery).



Imagen 3: Christine Nilsson caracterizada como Margarita. Fotografiada por Charles Reutlinger, 1867 (Reutlinger en mlle-christine-nilsson, usuario Tumblr)



Imagen 4: Lago subterráneo debajo de la Ópera de París que opone fuerza al agua que corre naturalmente debajo del edificio y permite que éste se sostenga. Esta parte del edificio inspiró la vivienda del fantasma (Marchal).

Imagen 5: a 10 metros debajo del escenario del Palais Garnier se encuentra una gran caba de 25 por 50 metros con el techo abovedado (Richard).



Imagen 6: Esta es la sala de espectáculos principal. Se pueden apreciar los palcos, desde donde se nos dice, miraba el fantasma; y un candelabro como el que supuestamente hizo caer durante una de las representaciones de *Fausto* que se mencionan en la novela (Bauer en Garrigues).

Referencias

- Alfu. *Gaston Leroux: Parcours d'une Œuvre*, Encrage edition, [1996] 2015⁹⁴. *ProQuest eBook Central*, <https://www.proquest.com/legacydocview/EBC/4104137?accountid=14598> Consultado de febrero a abril de 2023.
- Bauer, E. *Opera National de Paris Garnier* (imagen). En el artículo de Garrigues, Manon. "4 secrets bien gardés de l'Opéra Garnier". *Vogue France*, 30 de enero de 2020, <https://www.vogue.fr/culture/article/opera-garnier-paris-secrets> Consultado el 17 y 18 de octubre de 2023.
- Beller, Manfred. "De *Stoffgeschichte* a tematología. Reflexiones sobre el método comparatista." *Tematología y comparatismo literario*, editado por Cristina Naupert, Colección Lecturas, Mayoral J. A. (coord.). Arco Libros, 2003, pp. 101-153.
- Bergamasco, Carl. *Christine Nilsson*. 1870. Imagen publicada en *tumblr* por usuario "mlle-christine-nilsson" el 18 de septiembre de 2022. https://mlle-christine-nilsson.tumblr.com/post/695705450570727424/christine-nilsson-swedish-operatic-soprano?is_related_post=1#notes Consultado el 17 de octubre de 2023.
- Bremond, Claude. "Concepto y tema." *Tematología y comparatismo literario*, editado por Cristina Naupert, Colección Lecturas, Mayoral J. A. (coord.). Arco Libros, 2003, pp. 167-180.
- Calle Albert, Ignacio. *Historia de la musicoterapia en Europa*. 2. Serie Cuadernos de Bellas Artes (20). Sociedad Latina de Comunicación Social, 2013. <https://www.yumpu.com/es/document/read/27131086/pdf-para-descargar-revista-latina-de-comunicacion-social> Ó <https://studylib.es/doc/3005736/ignacio-calle-albert--historia-de-la-musicoterapia> Descargado el 1 de marzo de 2022.
- Chatman, Seymour. "Acerca de la noción de tema en la narrativa." *Tematología y comparatismo literario*, editado por Cristina Naupert, Colección Lecturas, Mayoral J. A. (coord.). Arco Libros, 2003, pp. 181-205.
- "couac". *Larousse, dictionnaires bilingues*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-espagnol/couac/19556> Consultado el 19 de octubre de 2023.
- "couac !". *Larousse*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/couac/19671> Consultado el 19 de octubre de 2023.
- "croque-mort". *Larousse*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/croque-mort/20656> Consultado el 19 de octubre de 2023.

⁹⁴ Aquí aparece la fecha de publicación del ebook, que es el que se consultó: https://www.fnac.com/a976058/Alfu-Gaston-Leroux?NUMERICAL=Y#bl=FA_ebook

- Dabezies, André. “Faust en France au vingtième siècle”. *Études littéraires*, vol. 3, núm. 3, 1970, pp. 373-388. Recuperado de: <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1970-v3-n3-etudlitt2186/500149ar/> Descargado el 8 de mayo de 2021.
- De Riquer, Martín, y José María Valverde. *Historia de la literatura universal II. Desde el Barroco hasta nuestros días*. [Nueva ed. act.], vol. II, Gredos, 2010.
- Doe, Connor Bartlett. *Puppet Theater in the German Speaking World*. 2010. Portland State University, tesis de Maestría. <https://doi.org/10.15760/etd.88> Consultado el 11 de octubre de 2023.
- Doležel, Lubomír. “Una semántica para la temática: el caso del doble”. *Tematología y comparatismo literario*, editado por Cristina Naupert, Colección Lecturas, Mayoral J. A. (coord.). Arco Libros, 2003, pp. 257-275.
- Domínguez, César, Saussy, Haun, Villanueva, Darío. *Introducing Comparative Literature. New Trends and Applications*. Routledge. Taylor & Francis Group, 2015.
- “Drame à trois au Palais Garnier”. *Le Monde*, 21 de febrero de 1981, https://www.lemonde.fr/archives/article/1980/02/21/drame-a-trois-au-palais-garnier_2813511_1819218.html Consultado el 19 de octubre de 2023.
- Fétis, François Joseph. *Curiosités historiques de la musique : complément nécessaire de la musique mise a la portée de tout le monde*. Janet et Cotelle, 1830. *Gallica BNF*. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9801331n/f456.image.r=Raff> Descargado el 1 de marzo de 2022.
- Fitzsimmons, Lorna, editora. *Faust adaptations from Marlowe to Abouidoma and Markland*. Comparative Cultural Studies Series, Purdue University Press, 2016.
- Fromm, Erich. *El corazón del hombre: su potencia para el bien y para el mal*. Traducido por Florentino M. Torner, 17. reimpr, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Galán Herrera, Juan José. “El canon de la novela negra y policiaca”. *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación*, núm. 1, 2008, pp. 58–74.
- “Gaston Leroux”. *Fnac*, https://www.fnac.com/a976058/Alfu-Gaston-Leroux?NUMERICAL=Y#bl=FA_ebook Consultado el 20 de mayo de 2023.
- “Geist”. *PONS*, https://de.pons.com/übersetzung/deutsch-spanisch/Geist#google_vignette Consultado el 19 de octubre de 2023.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Fausto. Una tragedia*. Schöne, Albrecht (ed. e intro.), Gálvez, Pedro (versión), Penguin Random House, 2018 (edición bilingüe).

Google Arts & Culture (imagen) en el artículo de Marchal, Marie Amélie. “Sous la scène du Palais Garnier à Paris, un lac artificiel à l’origine du Fantôme de l’Opéra”. *actuParis*, actu.fr , 24 de febrero de 2021, https://actu.fr/ile-de-france/paris_75056/sous-la-scene-du-palais-garnier-a-paris-un-lac-artificiel-a-l-origine-du-fantome-de-l-opera_39744012.html Consultado el 16 y 17 de octubre de 2023.

Google Arts & Culture (imagen) en el artículo de Richard, Marine. “Une visite virtuelle au sein du mystérieux lac souterrain de l’Opéra Garnier”. *Arts in the City*, 27 de abril de 2020 (publicación) 19 de noviembre de 2020 (última actualización), <https://www.arts-in-the-city.com/2020/04/27/une-visite-virtuelle-au-sein-du-mysterieux-lac-souterrain-de-lopera-garnier/> Consultado el 17 de octubre de 2023.

Gutiérrez Trápaga, Daniel. *Manual digital de manejo de fuentes y bibliografía para Letras Hispánicas*. Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 2020. Recuperado de: https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/2667 Descargado el 19 de enero de 2022.

Hogle, Jerrold. *The Undergrounds of the Phantom of the Opera: Sublimation and the Gothic in Leroux’s Novel and Its Progeny*. Palgrave Macmillan, 2002.

“How to cite an eBook in MLA”. *EasyBib a Chegg service*, <https://www.easybib.com/guides/citation-guides/mla-format/how-to-cite-an-e-book-in-mla/> Consultado el 19 de abril de 2023.

Hossick, Malcolm. *Goethe, in Famous Authors*. TMW Media, 2006. ProQuest. Recuperado de: <https://login.pbidi.unam.mx:2443/login?qurl=https%3A%2F%2Fwww.proquest.com%2Faudio-video-works%2Fgoethe-famous-authors%2Fdocview%2F2504945772%2Fse-2%3Faccountid%3D14598> Consultado el 17 y 18 de abril de 2023.

Kratochwil, Ernst-Frieder *et al.* “Alemania”, “Hacia los teatros fijos”, “El alza de los románticos”. *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, <https://wepa.unima.org> Consultado el 11 de octubre de 2023.

Lelièvre, Stéphane. “Christine Nilsson”. *Première Loge L’art lyrique dans un fauteuil*. 3 de mayo de 2020, <https://www.premiereloge-opera.com/artiste/2020/05/03/christine-nilsson-roles-hamlet-ophelie-traviata-biographie-centenaire/> Consultado el 12 y 13 de octubre de 2023.

Le Jeune, Augustin Aimé Joseph. *Christine Nilsson*. 1871. National Portrait Gallery, Londres, <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw134581/Christine-Nilsson> Consultado el 17 de octubre de 2023.

Leroux, Gaston. *Le fantôme de l’opéra*. 48a ed., Le livre de poche, 2016.

- Mills, Joy A. *Allusions and Historical Models in Gaston Leroux's The Phantom of the Opera*. Ouachita Baptist University, 2004.
- Naupert, Cristina. *La tematología comparatista entre teoría y práctica: la novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*. Colección Perspectivas, Bobes Naves, M.^a del C (Dir.). Arco/Libros, 2001.
- Naupert, Cristina, editora. *Tematología y comparatismo literario*. Colección Lecturas, Mayoral J. A. (coord.). Arco Libros, 2003.
- Newark, Cormac. *Opera in the novel from Balzac to Proust*. Cambridge University Press, 2011.
- Nicolet. "Une alerte à l'Opéra." *Le Gaulois : littéraire et politique*, 21 de mayo de 1896, pp.1-2. En *BNF Gallica*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5295075/fl.item.zoom> Consultado el 19 de octubre de 2023.
- Parr, Sean M. "Gounod's Faust." *Music Library Association. Notes*, vol. 75, núm. 1, 2018, pp. 142-146. *ProQuest*. Recuperado de: <https://login.pbidi.unam.mx:2443/login?url=https%3A%2F%2Fwww.proquest.com%2Fscholarly-journals%2Fgounods-faust%2Fdocview%2F2089252678%2Fse-2%3Faccountid%3D14598> Descargado el 6 de marzo de 2023.
- Pellegrini, Laura Paola. *Le Fantôme de l'opéra by Gaston Leroux: The Novel's Evolution and Its Theatrical and Cinematic Adaptations in the Twentieth Century*. Led, 2010.
- Pimentel, Luz Aurora. "Tematología y Transtextualidad." *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 41, núm. 1, El Colegio de México, 1993, pp. 215-29. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/40299217> Descargado el 18 de mayo de 2020.
- Pimentel, Luz Aurora. "Los avatares de Salomé". *Anuario de Letras Modernas*. vol. 6, 1993-1994. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, 1996, pp. 37-67. Recuperado de: <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/1614> Descargado el 13 de julio de 2021.
- Renauld, Marie-Madeleine. "Danse Macabre: The Allegorical Representation of Death". *The Collector*, 20 de noviembre de 2021, <https://www.thecollector.com/danse-macabre-middle-ages-danse-of-death/> Consultado el 16 de mayo de 2023.
- Reutlinger, Charles. *Christine Nilsson*. 1867. Imagen publicada en *tumblr* por usuario "mille-christine-nilsson" el 7 de agosto de 2021. <https://mille-christine-nilsson.tumblr.com/post/658876760559173632/christine-nilsson-as-margherita-in-faust-photo#notes> Consultado el 17 de octubre de 2023.
- Rowden, Clair. "Deferent Daisies: Caroline Miolan Carvalho, Christine Nilsson and Marguerite, 1869". *Cambridge Opera Journal*, vol. 30, núm. 2-3, noviembre de 2018,

- pp. 237-58. Recuperado de: <https://doi.org/10.1017/S0954586719000089> Descargado el 4 de noviembre de 2020.
- Schulze, Joachim. “Algunas observaciones metodológicas: ¿Historia o sistemática? Acerca de un problema de la historia de temas y motivos.” *Tematología y comparatismo literario*, editado por Cristina Naupert, Colección Lecturas, Mayoral J. A. (coord.). Arco Libros, 2003, pp. 154-166.
- Shah, Raj. “No Ordinary Skeleton: Unmasking the Secret Source of Gaston Leroux’s *Le Fantôme de l’Opéra*”. *Forum for Modern Language Studies*, vol. 50, núm. 1, enero de 2014, pp. 16–29. Recuperado de: <https://doi.org/10.1093/fmls/cqt048> Descargado el 27 de marzo de 2021.
- Shah, Raj. “THE PUBLICATION AND INITIAL FRENCH RECEPTION OF GASTON LEROUX’S *LE FANTÔME DE L’OPÉRA*”. *French Studies Bulletin*, vol. 37, núm. 138, marzo de 2016, pp. 13-16. DOI.org (Crossref). Recuperado de: <https://doi.org/10.1093/frebul/ktw004> Descargado el 27 de marzo de 2021.
- “The Masque of the Red Death”. *The Poe Museum*, 3 de julio de 2021, <https://poemuseum.org/the-masque-of-the-red-death/> Consultado el 15 de mayo de 2023.
- “The Tempest. Synopsis and plot overview of Shakespeare’s The Tempest. *Shakespeare birthplace trust*, Arts Council England, <https://www.shakespeare.org.uk/explore-shakespeare/shakespepedia/shakespeares-plays/tempest/> Consultado el 15 de mayo de 2023.
- Tolstoi, León. *Ana Karenina*. Prólogo por Fedro Guillén, 13ed, núm 205 de “*Sepan cuantos...*”, Editorial Porrúa, 2011.
- Trousseau, Raymond. “Los estudios de temas: cuestiones de método.” *Tematología y comparatismo literario*, editado por Cristina Naupert, Colección Lecturas, Mayoral J. A. (coord.). Arco Libros, 2003, pp. 87-100.
- Wharton, Edith. *The Age of Innocence*. Wilco Publishing House, 2007.
- White, Kimberly, y Hilary Poriss. “Prima Donnas and Leading Men on the French Stage”. *Cambridge Opera Journal*, vol. 30, núm. 2–3, 2019, pp. 111–14. Recuperado de: <https://doi.org/10.1017/S0954586719000028> Descargado el 16 de junio de 2022.
- Williams, John R. *Goethe’s Faust*. Routledge. Taylor & Francis Group, 2020. [ebook de la aplicación Libros de Apple].
- “20 mai 1896: le lustre s’écrase sur le public”. *Le Parisien*, 23 de abril de 2000, <https://www.leparisien.fr/paris-75/20-mai-1896-le-lustre-s-ecrase-sur-le-public-23-04-2000-2001331678.php> Consultado el 19 de octubre de 2023.