

Heroísmo, mito y paradoja en Le bonheur dans le crime, de Barbey d'Aurevilly: el personaje de Hauteclair

ALICIA MARIÑO
UNED

*Toute aurore de pensée — et à plus forte raison toute aurore de pensée pure,
c'est-à-dire imaginaire — est manichéenne. Le fiat lux est gros d'une polémique
avec les ténèbres.*

GILBERT DURAND, *Le décor mythique de La Chartreuse de Parme*.

El tercero de los seis relatos integrados en la colección que Barbey d'Aurevilly titulara *Les Diaboliques*¹ comporta ya en su propio título, *Le bonheur dans le crime*, la presencia de una cierta dicotomía antagónica que, si no afirma, al menos sugiere la paradoja, el enfrentamiento o contradicción maniquea entre el bien y el mal.

Obviando las afirmaciones que el autor hace en sus dos prólogos² acerca de la autenticidad de cada una de las historias narradas —*Les Histoires sont vraies. Rien d'inventé...*; *Ces histoires sont malheureusement vraies. Rien n'en a été inventé* (Barbey d'Aurevilly, 1963, 3 y 6)—, nos interesa poner de relieve el especial interés que Barbey d'Aurevilly parece mostrar en ambos «pre-textos» por reiterar lo que podríamos considerar una identificación o semejanza casi sacrílega entre Dios y el Diablo:

Le Diable est comme Dieu. Le Manichéisme, qui (est) fut la source des grandes hérésies du Moyen Âge, le Manichéisme n'est pas si bête. Malebranche disait que Dieu se reconnaissait à l'emploi des moyens les plus simples. Le Diable aussi. (Barbey d'Aurevilly 1963, 3-4 y 6.)

¹ Los seis relatos que componen *Les Diaboliques* (París, E. Dentu, 1874) son, según el orden textual de la colección, los siguientes: *Le rideau cramoisi*, *Le plus bel amour de Don Juan*, *Le bonheur dans le crime*, *Le dessous de cartes d'une partie de whist*, *À un dîner d'athées* y *La vengeance d'une femme*.

² *Première préface aux Diaboliques* (firmado en diciembre de 1870) y *Préface de la première édition* (firmado el 1 de mayo de 1874).

Se hace, así, evidente que por parte del autor existe una voluntad de comparación, de reducción y, casi nos atreveríamos a decir, de identificación entre Dios y el Diablo que pone de manifiesto el antagonismo maniqueo al que venimos refiriéndonos y que, asimismo, nos hace considerarlo punto de partida o fuente de inspiración de los seis relatos de *Les Diaboliques*, cuyas protagonistas, heroínas o no, pero en todo caso mujeres que encarnan y actualizan las fuerzas actanciales propulsoras de cada una de las narraciones, fueron preconcebidas como representaciones del mal:

Quant aux femmes de ces histoires, pourquoi ne seraient-elles pas les DIABOLIQUES?... Pas une ici qui soit pure, vertueuse, innocente. (Barbey d'Aurevilly 1963, 4 y 6.)

Tras esta aclaración, impuesta por el contenido semántico contradictorio del título *Le bonheur dans le crime*, señalaremos a continuación los resultados del análisis de este tercer relato de *Les Diaboliques*, que se articula en torno a y en función del personaje femenino central: Hauteclair. Todo ello sin que pretendamos convertir dichos resultados en paradigma del análisis de los demás relatos del libro, ya que consideramos que las constantes textuales, temáticas y/o simbólicas, del conjunto de la obra sólo podrán ser definitivamente confirmadas tras el estudio en profundidad de cada uno de los seis relatos. De ahí que el trabajo que ahora nos ocupa aspire a ser tan sólo una primera reflexión que habrá de integrarse más adelante en otra que abrace la totalidad de la colección y cuyos resultados serán tanto más determinantes cuanto mayor sea su verificación en el conjunto de *Les Diaboliques*.

Le bonheur dans le crime es, a primera vista, la historia de uno de tantos crímenes pasionales que bien hubiera podido pasar a formar parte de los anales jurídicos de una pequeña ciudad de provincias, o de la materia prima que con tanta facilidad se integra en el proceso de producción de los sutiles y malintencionados comentarios de una comunidad ávida de un escándalo morboso con el que sustituir la monotonía de una vida cotidianamente desocupada. Pero el crimen de la condesa de Savigny, que libera a su marido, el conde, de las ataduras de un matrimonio de conveniencias aristocráticas, permitiéndole la unión definitiva y conyugal con la criada, es sólo la superficie o excusa narrativa sobre la que emerge Hauteclair, artífice del crimen, criada disfrazada, objeto y sujeto de amor fatal, pero no por ello menos perfecto, ideal o absoluto, en lo que desde un principio se intuye como ambigua dimensión heroica y mítica del personaje infernal.

Teniendo en cuenta la estructura formal del texto y, especialmente, los aspectos determinantes de la misma que encuentran su homólogo en el contenido temático y simbólico subyacente en ella, haremos hincapié en el hecho de que el relato, en su conjunto, comienza y termina en idéntica situación temporal, espacial y actancial. Situación ésta en la que se enlazan a su vez el principio y el fin, origen y desenlace de lo que tradicionalmente se considera como el nudo o

parte central del relato y que en *Le bonheur dans le crime* conforma una analepsis homodiegética (Genette, 1972). Esta segunda narración, en su amplio desarrollo discursivo, difunde y amplifica todo aquello que en la situación originaria del relato principal se muestra como indicio y, asimismo, tras remontarse a un pasado más o menos lejano, evoluciona hasta fundirse con su propia situación generadora, que es también, como acabamos de indicar, el origen y el desenlace del relato principal.

Nos encontramos, por lo tanto, ante una estructura formal que nos sugiere, gráficamente, el círculo depositario de la gran dicotomía y que, desde la superficie del texto, refleja ya la *coincidentia oppositorum* latente en el contenido simbólico del texto.

La situación que conforma el relato principal, a la que nos hemos referido como punto de partida y de llegada del segundo relato que la desarrolla en analepsis, se estructura a modo de indicio portador de misterios cuyas claves serán, si no desveladas, sí desarrolladas en el devenir de ese otro relato, formalmente secundario, pero no por ello menos fundamental desde el punto de vista del contenido temático y simbólico del texto en su conjunto.

En la esfera anecdótica de lo que acabamos de denominar indicio o misterio principal sobresale la figura de la condesa de Savigny, que con el conde se pasea por el *Jardin des Plantes* de París, donde el narrador y su interlocutor, el doctor Torty, pueden observar estupefactos, al igual que el resto del público, cómo esta mujer, además de dobligar con su mirada la de una terrible pantera negra, consigue impacientarla pasando su mano a través de los barrotes de la jaula, sin que la fiera, sometida, oponga resistencia.

Este episodio alcanza un significado profundo al tener en cuenta que tanto el hombre como la mujer protagonistas de esta escena aparecen como seres superiores al resto de los mortales, en calidad de héroes unidos por un amor, materializado en pasión, absoluto y excepcional:

Ils passèrent auprès de nous... mais leurs visages tournés l'un vers l'autre, se serrant flanc contre flanc, comme s'ils avaient voulu se pénétrer, entrer, lui dans elle, elle dans lui, et ne faire qu'un seul corps à eux deux... C'étaient... des créatures supérieures... qui traversaient le monde dans leur nuage, comme, dans Homère, les Immortels! (Barbey d'Aurevilly, 1963, 113).

Sin embargo, más allá de la excepcional unión amorosa de ambos héroes, por encima de la figura del conde emerge el perfil simbólico de su mujer, cuya fuerza y misterioso orgullo (Barbey d'Aurevilly, 1963, 111) evocan en el narrador la figura de la diosa Isis, *la iniciadora, la que ostenta el secreto de la vida, la muerte y la resurrección* (Chevalier/Gheerbrant, 1986, 595). No obstante, esta superioridad que pudiéramos entender como portadora de valores positivos aparece de inmediato teñida de matices negativos, cuando el narrador, además de acentuar su carácter misterioso, insiste en el color negro de su vestido o en el negro de sus ojos. Un color que, como es bien sabido, conlleva múl-

tiples simbologías, entre las que comúnmente se señala su vinculación a la idea del mal.

Esta primera interpretación, casi intuitiva, que nos evoca ya la figura de la mujer como agente, causa o encarnación del mal, adquiere mayor consistencia al comprobar que sus ojos, *deux larges diamants noirs, taillés pour toutes les fiertés de la vie*, capaces de expresar al mirar a su marido *toutes les admirations de l'amour* (Barbey d'Aureville, 1963, 113), se han enfrentado previamente a la mirada salvaje de la pantera, que *en recevait une impression magnétique et désagréable* (112). Ello pone de manifiesto una fuerza ambigua, negativa y fatal en esa excepcional capacidad de amor que el narrador insiste en poner de relieve, acentuando así el indicio misterioso presente en el matiz simbólico que entraña esta primera situación.

El orgullo y la fuerza inquietante de esta mujer acaban alcanzando su mayor grado de negatividad, y produciendo un mayor desasosiego en las expectativas del lector, cuando con toda claridad emerge como animal capaz de vencer y humillar al animal salvaje: *Panthère contre panthère!... la femme... était comme une panthère humaine, dressée devant la panthère animale qu'elle éclipsait... mais la femme —si c'en était une— ne se contenta pas de ce triomphe... elle voulut que sa rivale la vît qui l'humiliait* (Barbey d'Aureville, 1963, 112).

Por todo ello, sería posible interpretar en el matiz simbólico de este personaje femenino una presencia de la fuerza sobrehumana, creadora, de Isis, adulterada, sin embargo, por los esfuerzos maléficos de la fuerza negativa y fatal, en cierto modo demoníaca, de Lilith, esa primera mujer portadora del mal y el desasosiego de los hombres (Chevalier/Gheerbrant, 1986, 647-648).

No obstante, una vez esbozado el carácter simbólico que adquiere el personaje de la condesa de Savigny en este episodio ampliamente significativo, que conforma la situación generadora del relato, no podemos dejar de indicar también la posible interpretación de un cierto carácter heroico en el mismo personaje femenino. En este sentido, recordando las palabras de Gilbert Durand al afirmar que *l'accomplissement du héros a besoin pour se parfaire de l'épreuve du combat* (Durand, 1983, 73), cabría la posibilidad de considerar en el enfrentamiento de la condesa con la pantera, de la mujer contra el monstruo salvaje, un reflejo de ese combate iniciático, común a la figura mítica del héroe cuya superación lo faculta para el triunfo en las más extraordinarias gestas. De este modo, los caracteres, simbólicamente negativos, que hemos señalado en este personaje femenino adquirirían, mediante su triunfo en el combate, una carga positiva que, además de reforzar al personaje literario, dejarían entrever en él un cierto carácter heroico, en este caso, posiblemente, sólo evocador del valor y la fuerza de la figura mítica de la amazona.

La contradicción o el antagonismo que anteriormente señalábamos en el contenido semántico del título *Le bonheur dans le crime* comienza, pues, a materializarse en la figura de la mujer. En ella convergen, ya desde su primera aparición en el relato, valores positivos y negativos, apenas esbozados, pero evidentes en su presentación como sujeto y objeto de amor perfecto, ideal y

absoluto, así como en su aparición como sujeto superior al resto de los mortales: *Ce maître-couple... ils étaient superbes... dans la majesté de leur entrelacement* (Barbey d'Aurevilly, 1963, 114). Estas dos facetas positivas generan una cierta ambigüedad o incluso contradicción en el personaje femenino, cuando comprobamos que se complementan con un sospechoso orgullo, una inquietante fuerza, un valor sobrehumano o una fatal animalidad, matices todos ellos que perfilan esta imagen de la mujer superior, pero nefasta, y que, a partir de la dicotomía entre el bien (o sus caracteres positivos) y el mal (o sus caracteres negativos) nos sugiere la *coincidentia oppositorum*.

Toda esta serie de rasgos, ambigüamente contradictorios pero también concomitantes en la figura de la condesa de Savigny, conforman esta primera situación textual a modo de reflejo simbólico del relato secundario que, configurado en analepsis homodiegética, ocupa la parte central del texto y desarrolla con más amplitud lo que, hasta el momento, sólo son para el lector indicios o sospechas.

Abordando la materia narrativa estructurada en analepsis apuntaremos que, a grandes rasgos, el contenido de este segundo relato es la historia de amor de los condes de Savigny, contada por el doctor Torty al narrador del relato principal.

Desde el punto de vista anecdótico, la historia se remonta al nacimiento de la condesa, con lo que el personaje femenino adquiere, más que el papel de protagonista, la categoría de motor propulsor de esta narración.

Hija de un viejo capitán del ejército retirado en una pequeña ciudad de provincias y casado con una mujer del pueblo, Hauteclair, que es el auténtico nombre de la condesa de Savigny, creció entre las espadas de su padre, dedicado, en su retiro militar, al arte de la esgrima.

El doctor Torty, narrador de este relato y, como hemos indicado ya, interlocutor del narrador principal, cuenta con todo detalle la historia de la niña y de la joven Hauteclair hasta que se convierte en condesa; todo ello con la autoridad que le confiere el hecho de haber sido testigo presencial de esas vivencias durante su estancia como médico en el mismo lugar donde ocurren los hechos.

Hauteclair, niña prodigio en el arte de la espada —*était un merveilleux enfant pour la force et la beauté... à dix ans... elle faisait admirablement sa partie avec son père et les plus forts tireurs de la ville* (Barbey d'Aurevilly, 1963, 120-121)—, se convierte en una joven enigmática e inaccesible a las mujeres de su ciudad, que *ne la voyaient que de loin et à distance* (121), no integrándose en ningún momento en la sociedad femenina que la rodea, en la que suscita sentimientos de *curiosité, mêlée de dépit et d'envie* (121). El único contacto de Hauteclair con el mundo exterior se lleva a cabo siempre con hombres, pero exclusivamente en el marco de la escuela de esgrima de la que su padre es maestro; maestro cuyas dotes son superadas con creces por su hija, quien, además, persiste en el oficio de las armas cuando éste muere. El aislamiento de Hauteclair, que cuando sale al mundo exterior lo hace siempre con el rostro cubierto por un tupido velo, se pone también de manifiesto en sus contactos con los

alumnos de esgrima, frente a los cuales aparece siempre distante y vencedora bajo su *masque d'armes qu'elle n'ôtait pas beaucoup pour eux* (122).

Precisamente esta ignorancia de su rostro será la que posibilite, sin problema de reconocimiento alguno, el disfraz que más adelante asumirá Hauteclaira cuando, enamorada del conde de Savigny, decida ir a vivir con él a su castillo como criada de su mujer, en una situación límite, pues, según cuenta Torty, el conde de Savigny, por un compromiso previo de matrimonio aristocrático, se vio obligado a casarse con una joven de su rango a pesar de su amor por Hauteclaira, un auténtico *miracle* (Barbey d'Aureville, 1963, 123) de perfección física y de dominio perfecto de la espada, lo que la convertía en una luchadora invencible.

Cuando la narración llega a este punto es fácil prever el desenlace fatal de los acontecimientos, cuyo relato continúa el propio doctor Torty en su calidad de único testigo hasta el final de los hechos, porque es llamado como médico al castillo de Savigny para que visite a la mujer enferma del conde, momento en el que, si bien con dificultad, reconoce allí a Hauteclaira, desaparecida misteriosamente de la ciudad, bajo el disfraz de doncella personal de la condesa.

Finalmente, el obstáculo que estorba los amores de Hauteclaira y el conde, así como el acceso de ella a la nobleza por medio del matrimonio, es derribado mediante el asesinato de la condesa. Crimen por envenenamiento, consentido por el conde y ejecutado por la fuerza de la invencible esgrimidora. Crimen, asimismo, reconocido por la propia víctima antes de morir y confesado por ella al doctor Torty, a quien hace prometer la ocultación de los hechos, en aras de los condicionamientos sociales de una nobleza que pretende mantener el honor y la gloria de su nombre: *Je ne veux pas, quand je serai morte, que le comte de Savigny passe pour l'assassin de sa femme. Je ne veux pas qu'on... l'accuse de complicité avec une servante adultère et empoisonneuse! Je ne veux pas que cette tache reste sur ce nom de Savigny, que j'ai porté* (Barbey d'Aureville, 1963, 152).

En toda esta historia, que en principio pudiera parecer que no trasciende el terreno del tópico crimen pasional, emerge la figura de Hauteclaira, en la que, siguiendo el hilo del relato y algunos comentarios personales del narrador, es posible rastrear, sin embargo, una cierta dimensión heroica y mítica.

En este sentido, destacaremos, en primer lugar, el hecho de que el propio nombre de la protagonista no es gratuito. *Hauteclaira* es el nombre de la espada de Olivier, el inseparable compañero de Roland en la célebre *Chanson*. Si este nombre, a primera vista, está justificado en el relato por pertenecerle a la hija de un maestro de esgrima —*la fille d'un homme comme toi... ne doit se nommer que comme l'épée d'un preux* (Barbey d'Aureville, 1963, 120—, no es menos cierto que también es indicio de un significado más profundo. *Un tel nom semblait annoncer un destinée* (121): un destino que evoca una dimensión heroica en el personaje, conquistadora del amor a través de su maestría con la espada. Situación ésta que sugiere al narrador de la historia la comparación de Hauteclaira con Clorinda, la mujer guerrera de *La Jérusalem libérée* de Tas-

so, quien, pese a su dominio de las armas, es derrotada y muerta en combate por Tancredo, en un desenlace dramático totalmente opuesto al *happy end* que clausura los amores de Hauteclair y el conde Serlon de Savigny.

Las innumerables alusiones que, a lo largo del texto, se hacen acerca de la valentía, la destreza con las armas, la rapidez en el combate y el carácter invencible del personaje de Hauteclair, pueden ser entendidas como indicios o referencias a un aspecto nefasto, fatal, que más adelante se materializará en el asesinato, a sangre fría, de su rival en amor, muerta por envenenamiento.

Este carácter frío y calculador aparece subrayado en el texto: *Hauteclair, à la beauté immobile, avait les yeux battus, pas battus comme on les a quand ils ont pleuré, car ces yeux-là n'ont peut-être jamais pleuré de leur vie* (Barbey d'Aurevilly, 1963, 142). Poco a poco van conjugándose con el matiz heroico del valor sobrehumano en el combate toda una serie de alusiones que acentúan los aspectos nefastos, de *femme fatale*, de Hauteclair, quien, conforme avanza el relato, es calificada de *animal superbe* (146), *belle diablesse* (155) y hasta de *monstre* (159).

Este carácter negativo y fatal que acaba adquiriendo el personaje nos hace pensar en una posible dimensión mítica que, según el matiz predominante en cada una de sus actuaciones, evocaría el poder y el valor varonil de la amazona, en correspondencia con la maestría de Hauteclair en el arte de la esgrima y, más aún, con su firme lucha, hasta llegar al crimen, por lograr el objeto de su amor. La atracción que la muchacha ejerce sobre el conde, que por ella quebranta todas las normas sociales y morales, nos sugiere también la atracción amorosa ejercida por las sirenas sobre los navegantes, especialmente si tenemos en cuenta que la transgresión realizada por el noble, que se casa con la que fuera criada (aunque disfrazada) de su mujer, implica su aislamiento en el entorno aristocrático que lo rodeaba y el fin del prestigio social del que venía disfrutando. Ello no supone óbice alguno para que dicho aislamiento amoroso tenga un carácter positivo, como finalmente se desprende del contenido del relato.

Amazona o sirena, el comportamiento de Hauteclair, en lo que atañe al acto criminal clave en la narración, sugiere, por su disfraz de criada y su conversión en condesa, el poder de metamorfosis de otro personaje de la *Odisea*, la maga y hechicera Circe, cuyas pócimas nefastas apuntan hacia el veneno del que Hauteclair se sirve para cometer su crimen.

Aludiremos, por último, en este mero esbozo interpretativo de la dimensión mítica de la protagonista de *Le bonheur dans le crime*, a la figura de Lilith en su aspecto de *instigadora de amores ilegítimos y perturbadora del lecho conyugal* (Chevalier/Gheerbrant, 1986, 647), como trasunto de la perturbadora y destructiva actuación de Hauteclair respecto al matrimonio, sólidamente establecido, de los condes de Savigny.

Por todo ello, entendemos que en el personaje de Hauteclair convergen los valores negativos de la *mujer fatal* con los positivos que le confiere su carácter heroico y que la presentan como un ser superior al resto de los mortales, lo que

explica el grado de aislamiento en el que actúa y se sitúa a lo largo de todo el relato.

Si a ello añadimos que tanto la faceta positiva como la negativa de este personaje convergen en un mismo proyecto sobrehumano, como es la consecución de un amor perfecto, absoluto y, por lo tanto, plenamente positivo, comprobamos que la *coincidentia oppositorum* se hace evidente.

Es paradójico, en principio, que el mal engendre el bien, que el crimen de Hauteclaira proporcione *un incroyable bonheur... incompréhensible* (Barbey d'Aureville, 1963, 160-161) a los amantes, *avec cet idéal réalisé par eux* (161) que acaba sublimando lo que de negativo había en su origen criminal: *L'amour, qui simplifie tout, a fait de leur vie une simplification sublime* (162).

Así, pues, el aspecto diabólico de la mujer, sublimado por la consecución del amor perfecto, que anula la paradoja a la que nos referíamos, nos sugiere el mito del fin de Satán al que Gilbert Durand, recordando las palabras de Léon Cellier, se refiriera como alquimia redentora que hace surgir del mal, si no un bien, *du moins une beauté* (Durand, 1979, 224).

A modo de conclusión, señalaremos que es a partir de esa sublimación del mal en la que se perfecciona este personaje de perfil mítico-heroico (Hauteclaira) como podemos interpretar la desaparición de la dicotomía antagónica presente en el título *Le bonheur dans le crime*, en aras de una fusión total de contrarios. Lo aparentemente paradójico deja, pues, de ser concebido como contradictorio en aquella exaltación, acaso irracional, de lo imposible de que nos habla, en su *Second Manifeste du Surréalisme*, André Breton: *Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable cessent d'être perçus comme contradictoires*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBEY D'AUREVILLE, Jules-Amédée (1963). *Les Diaboliques*, ed. de J.-H. Bornecque, París, Garnier Frères, col. «Classiques Garnier».
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (1986). *Diccionario de los Símbolos*, versión castellana de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder, (1.ª ed. francesa, 1969).
- DURAND, Gilbert (1979). *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, París, Berg International, col. «L'île verte».
- (1983). *Le décor mythique de La Chartreuse de Parme*, París, José Corti, (1.ª ed., 1961).
- GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*, París, Seuil, col. «Poétique».