

Apuntes para una teoría de lo fantástico en Honoré de Balzac (II)

Jorge LEDO

Centre for Modern Thought
University of Aberdeen
jorge_ledo@mac.com

Recibido: 7 de noviembre de 2005

Aceptado: 18 de enero de 2006

RESUMEN

El primer apartado de este artículo, publicado en el número anterior de la revista, respondía a las necesidades de revisión de las teorías de lo fantástico para ver en qué lugar encajar a Balzac, intentando dar, en último lugar, la legitimación de su producción fantástica dentro de las coordenadas culturales del romanticismo europeo –y su núcleo alemán–. Este segundo apartado establece las influencias que sabemos que propiciaron la creación fantástica de Balzac: Voltaire, Sade, Hoffmann y Maturin entre otros. Por último, el tercer apartado responde a la puesta en práctica de las observaciones de los dos anteriores, con el análisis de tres de los *Études philosophiques* más representativos.

Palabras clave: Balzac, *Études philosophiques*, Hoffmann, Voltaire, Sade, Maturin, Literatura fantástica, Estructuralismo, Historia de las Ideas, Ilustración, Romanticismo, Sublime, Cómico

Notes pour une théorie du fantastique chez Honoré de Balzac (II)

RÉSUMÉ

La première partie de cet article, publiée dans le numéro antérieur de la revue, répond aux nécessités de révision des théories du fantastique pour situer Balzac, en essayant de pourvoir, en dernier lieu, la légitimation de sa production fantastique dans les coordonnées culturelles du Romantisme européen –et, spécialement, son noyau allemand–. Il s'agit donc d'un emplacement dans les références esthétiques, même si pas nécessairement de l'établissement de sources directes d'influence. La deuxième partie établit les influences que l'on connaît qui fournissent la création fantastique de Balzac: Voltaire, Sade, Hoffmann et Maturin entre autres. Finalement, la troisième partie répond à la mise en pratique des observations des deux précédentes avec l'analyse de trois des *Études philosophiques* les plus représentatives.

Mots clés: Balzac, *Études philosophiques*, Hoffmann, Voltaire, Sade, Maturin, Literature fantastique, Estructuralisme, Histoire des Idées, Lumières, Romantisme, Sublime, Comique.

Towards a theory of fantastic in Honoré de Balzac (II)

ABSTRACT

The first part of this article –published in the previous number of this journal– met the need of reviewing the theories about fantastic literature to place Balzac within them. Now, I will try to explain how some of his works fit in the coordinates of European Romanticism, especially its German centre. I have tried, therefore, to locate the aesthetical coordinates of Balzac, not necessarily to fix the direct sources. The

second part is dedicated to establish the sources which definitely encouraged Balzac's fantastic production: Voltaire, Sade, Hoffman and Maturin being, among the most important. Lastly, the third part is the implementation of what I have discussed before: the analysis of three major *Études philosophiques*.

Key words: Balzac, *Études philosophiques*, Hoffmann, Voltaire, Sade, Maturin, Fantastic Literature, Estructuralism, History of Ideas, Enlightenment, Romanticism, Sublime, Comical.

¿Qué es un filósofo?

— Tal vez se trate de una pregunta anacrónica. Pero le daré una respuesta moderna. En otro tiempo se decía: es un hombre que se asombra; hoy diré, usando la expresión de Georges Bataille: es alguien que tiene miedo.
M. Blanchot, *El diálogo inconcluso*.

El problema de la verdad era capital para la ficción realista. Lo era más en el caso de la ficción realista que surgió en el proceso de desgaste y recambio del primer Romanticismo francés. Las diferencias entre ficción realista y ficción eran, como casi todo en épocas de cambios estéticos decisivos, más superficiales que esenciales y en donde la lectura de la historia –novela histórica– se veía radicalmente influida por la noción hegeliana de la misma y alumbrada a la luz del progreso. Esto no es un impedimento en absoluto para que funcione la siguiente definición:

Es realista la representación lingüística cuya estructura de conjunto referencial esté muy próxima a la realidad efectiva e incluso forme parte de ésta y cuya organización y elaboración sea tal que dicho referente textual resulte adecuadamente ¿es decir, consecuentemente con su relación con la realidad? incorporado al texto en su macroestructura y microestructura¹.

Puesto que por omisión incluye lo siguiente: la *realidad efectiva* ha de ser seleccionada de todo el cañamazo que es la vida de una época, posteriormente estructurada por lo que al tema, personajes, desarrollo se refiere, y finalmente asentada en una o en varias perspectivas. Además de que toda la novela realista de la primera mitad del siglo XIX busca desesperadamente una comunión con la totalidad del mundo en la ficción que refleja; siendo imprescindible para ello, y en esto Balzac es el mejor ejemplo, la necesidad de generalizar, de totalizar y de integrar todos los elementos en un conjunto. Esto hacía que todo escritor interesado en este tipo de representación se viera avocado a ser testigo de su tiempo desde las posibilidades históricas e ideológicas que le permitían expresarse –lo cual, como es obvio, no impide hablar de realismo en obra alguna con voluntad mimética, sea de la época que sea– y concitar la diversidad de la vida en unos *escasos* miles de páginas.

Los *Études philosophiques* parecerían dentro de estos proyectos algo accesorio, caprichos a lo sumo, en respuesta a una moda venida de Alemania y que, en manos

¹ T. Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid: Taurus, 1991, p. 93.

de Hoffmann, daba el pistoletazo de salida a las producciones de lo fantástico decimonónico tal y como lo entendemos hoy en día. En 1829 se publicaron dos artículos que corresponden con los escritos que este trabajo va a traer a colación, aunque como veremos entran en colisión con otro grupo de influencias que le dan un sentido aproximado a la producción fantástica balsaquiiana. La historia es bien conocida, en abril de 1829 un artículo de Walter Scott, publicado originalmente en Inglaterra y traducido en la *Revue de Paris*, proponía una vuelta a lo maravilloso legendario y folklórico, cuyo ejemplo encarnado sería él. Se trataba de un artículo donde Scott hacía poética de su propio ejercicio literario, sistematizando el interés folklorista –en sus múltiples facetas– por el que se habían destacado las producciones británicas del primer Romanticismo.

La réplica francesa vino de la mano de Jean-Jacques Ampère y Douvergier de Houranne, que publicaron el 26 de diciembre del mismo año un breve ensayo en *Le Globe* donde se mostraba sin ambages el ansia de renovación de un género que, a pesar de su aceptación popular, apestaba a siglo XVIII y no se correspondía con las necesidades expresivas del nuevo Romanticismo y ante todo con las nuevas necesidades de una sociedad que ya podríamos comenzar a llamar burguesa. Dicha novedad tenía un nombre: E. T. A. Hoffmann. Aunque Ampère y su compañero de redacción reconocían el magisterio del alemán, pretendieron, siguiendo una práctica muy habitual dentro de la historia literaria francesa, legitimar el nuevo enfoque dentro de la tradición literaria gala. Observaban una técnica y un enfoque similares en *Le Diable amoureux* de Jacques Cazot. La gran diferencia, además de que la comparación estaba más bien traída por los pelos, consistía en que la obra del francés no creó escuela en Francia, mientras que la traducción de *Fantasiestücke* fue directamente recibida e imitada².

Precisamente el traductor francés de Hoffmann había resumido de la siguiente manera el ideario fantástico del alemán, la novedad para aquél provenía de un nuevo tratamiento de lo maravilloso: *un merveilleux essentiellement interieur et psychologique*.³ La figura del yo, la subjetividad romántica que tan sabiamente había sido rescatada por el Romanticismo alemán, tomada por los ingleses y vulgarizada en la Francia de la época, había determinado en mayor o menor medida la composición de la novela, de la perspectiva y del personaje. El *giro de tuerca* lo aportó un descrédito con respecto a los logros del propio individuo, a la conciencia de la libertad exaltada en Leopardi, en Hölderlin y en tantos otros: se quería que la individualidad del primer Romanticismo fuese cuestionada y aguijoneada. Parece que en una historia perfecta de la literatura –es decir, pedagógica– se estuvieran asentando las bases del *spleen* post-romántico y del psicoanálisis freudiano⁴.

² Vid. M. Winkler, «Cazotte lu par E. T. A. Hoffmann. *Du Diable amoureux à Der Elementargeist*», *Arcadia*, xxiii:2 (1988), pp. 113-132.

³ Cf. P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier a Maupassant*, Paris: José Corti, 1951.

⁴ No me parece ocioso señalar, que uno de los primeros retratos del poeta romántico adoleciendo de *spleen* fuera obra de un contemporáneo de Balzac; me refiero, claro, a Alfred de Vigny y su *Stello*, que fue dado a las prensas de París en 1832. No me extenderé más que en resaltar –es un tópico de la historia de la estética decimonónica– la prefiguración que hay en este autor de muchos de los planteamientos artísticos de Baudelaire.

*

Fue entonces cuando se hizo más notoria la presencia de la literatura como investigación, como cuestionamiento y como indagación de lo real⁵. No era la primera vez que se empleaba el género fantástico con ese fin⁶. Destacó el siglo XVIII por la elaboración de utopías y asistencias de lo maravilloso para la ejemplificación de virtudes morales. La realidad como ejemplificación irónica –asentada en un marco ideal?– y como juego de realidades que conformaban y respondían desde la distancia a los planteamientos de una época: cartas, diarios de viaje, narraciones de la realidad cotidiana, inicios del articulismo, etc. La miscelánea genial de esta suma de tendencias es lo que aquí denominaré *el caso Voltaire*.

Balzac instituyó dentro su magna obra un apartado que fue elaborando en el paso de la segunda a la tercera década del s. XIX. Era un amasijo de textos fragmentarios que podían haber sido asumidos por la estructura de la *Comedia Humana* tanto por motivaciones referidas a algunos de los personajes, como fue el caso de *El coronel Chabert*, como por ciertos aspectos de ambiente que lo ligaban en principio, como punto de partida de lo real, al ambiente parisino como sucede en *Sarrasine*. Asimismo, las colecciones contaban con otra serie de cuentos que eran diametralmente opuestos a los anteriores por su configuración espacial y temporal, e incluso por la lógica interna de la verosimilitud –*El elixir de eterna juventud*, *La posada roja*–, que desaparecían por el predominio del relato y de la reflexión en torno a problemas propiamente ideológicos, estéticos o políticos. La producción en sí misma era chocante, lo cierto es que no correspondía lo que allí se planteaba con lo que luego habría de significar en sí misma la *Comedia Humana*. Podríamos hacer apañío de una mera apreciación lógica para entender esto: la *Comedia Humana* era posterior –entiéndase que en tanto que obra de conjunto– al tiempo de la producción de estos relatos; más aún, la redacción de los mismos respondía a la necesidad de un escritor de aplicarse a los géneros de moda en la época –además de los evidentes beneficios económicos que reportaba cultivar un género tan popular–, apoyándose en los modelos de mayor éxito⁷, en propuestas y puntos de partida divergentes.

⁵ Creo que no es preciso destacar aquí la fortuna de dicha idea en el siglo pasado y de la que todavía no dejan de surgir producciones dentro del marco práctico –Neohistoricismo a la cabeza– y teórico –por ejemplo, la deconstrucción.

⁶ Lo aplico aquí con un carácter general que no se corresponde con las clasificaciones todorovianas y post-todorovianas que nos ha legado el siglo XX sobre el género. En este sentido, lo entiendo para el caso del siglo XVIII desde un punto de vista similar al que había aplicado la preceptiva dramática de la época, esto es, oponiendo en la selección del motivo el principio de lo fantástico a lo icástico.

⁷ En ocasiones reconocida en el prólogo del propio cuento, como sucede en la carta de encabezamiento de *Melmoth Reconciliado*; otras veces a través de una inspiración más libre, que permitía obviar las probables fuentes atendiendo a la exposición de un problema y su resolución de maneras si no originales, sí al menos distintas –caso claro es el de *La obra maestra desconocida* y el cuento de Hoffmann *La iglesia de los jesuitas en G*.

⁸ J.-P. Castex, *Op. cit.*, pp. 460-1.

Castex ofreció una división para estos cuentos, que asumiré en esta exposición y que intentaré matizar para los relatos que nos ocuparán en la tercera parte del estudio⁸. De qué dependía, según Castex, que *La posada roja* perteneciera a un género fantástico impuro y que *El elixir...* al puro. La clave se hallaba en el punto de partida. En el primer caso se funde la obra en un metarrelato, el motivo es el de la transcripción libre de un cuento relatado «al amor de la lumbre»; el otro maneja una separación con la realidad que lo aleja de cualquier fundamento de lo que habitualmente se ha dado, desde Todorov, por entender como fantástico. En ambas obras sabemos que es imposible que exista el concepto de vacilación tal como lo entiende Todorov⁹, puesto que el alejamiento –ya como relato misterioso contado por un alemán, ya por el alejamiento físico y temporal del segundo– en lo que a la trama se refiere, y su propio tratamiento, convierten a las obras en una de las desviaciones de lo maravilloso, me refiero evidentemente al juego de lo macabro. Esto –es claro– desde una lectura superficial de los relatos, porque el título *Contes philosophiques* nos indica una voluntad de significación profunda de lo que se está contando. Depende de la maestría de Balzac ser capaz de conjugar vertiente didáctica –entiéndase en el mejor de los sentidos, esto es, el alegorismo del propio cuento– y estética. Así, la pertinencia de lo macabro no es sólo algo representativo del gusto de una época, sino ante todo rasgo significativo dentro del texto¹⁰, de modo similar a su manejo de la localización alejada, recodificando marcos propios de la más rancia novela histórica romántica.

He dicho que los cuentos fantásticos, al menos en el caso que nos ocupa¹¹, invitan a una reflexión o, desde la perspectiva de ese «lector sensible» que tanto interesaba a Lovecraft, un cuestionamiento de la realidad, de la parcialidad de nuestras percepciones y de las limitaciones que la sociedad asegurada y bienpensante pudiera tener de la misma. En este sentido, se podría afirmar que no hay tanta diferencia entre el fantástico fabulador y el fantástico alegórico. Este es lugar donde Voltaire se cruza en nuestros caminos.

⁹ “Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre; en el momento en que se elige una u otra respuesta, se abandona lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. *Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento de naturaleza sobrenatural*”, T. Todorov, «Definition du fantastique», en *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Seuil, 1978, p. 29; traducción en Roas, David (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros, 2001, p. 48. [Las cursivas en el texto son mías.]

¹⁰ A diferencia de otros tantos textos de la época, en los que se lleva la palma España.

¹¹ Y ciertamente en las obras maestras del género: «Pero los que tienen sensibilidad están siempre de nuestra parte, y a veces un extraño haz de fantasía inunda algún rincón oscuro de la cabeza más rigurosa; por tanto, ninguna racionalización, reforma o psicoanálisis freudiano puede anular por completo el estremecimiento que produce un susurro en el rincón de la chimenea o en el bosque solitario», H. P. Lovecraft (1939), *El horror en la literatura*, Madrid: Alianza, 1984, p. 8.

¹² Afortunadamente contamos con una edición reciente en castellano del grupo de cuentos con una introducción solvente: *Cándido. Micromegas. Zádig*, Edición de E. Diego, Madrid: Cátedra [Letras Universales, 31], 1999.

Cándido, *Micromegas* o *Zadig*, son ejemplos señeros del carácter de los *Cuentos filosóficos* voltaireanos¹². Debían ser opuestos a la época de Balzac por la clara conciencia de superioridad sobre la naturaleza, el vínculo que desarrolla lo moderno, la fe en el progreso y en la razón que marcaba al siglo XVIII. Voltaire, incorregible, luchaba contra Leibniz, contra la idea de cualquier dios que no fuera el de Newton¹³, contra la sociedad, contra la Inquisición, contra las instituciones. Voltaire cumplía con los requisitos de un Petronio ilustrado y no había duda de que el tamiz de sus apreciaciones, el esquematismo en el trato de sus personajes, su continua movilidad, su extrañamiento con respecto a la realidad del mundo (*Zadig* y *Micromegas* en tanto que extraterrestres, *Cándido* en tanto que alma pura al modo de aquel príncipe de Dostoiévsky), sus continuos viajes como modos de visión de la realidad, lo hacían ejemplar con respecto a lo que cabía esperar de su capacidad en el manejo tanto de la ironía como de la sátira, géneros que se mostraban, al menos desde el siglo XVI europeo, como la inversión necesaria de la utopía; como modos, más que realistas, politizados, con voluntad de representación y de crítica de la realidad. ¿Qué hizo, pues, que no encontremos en principio en Balzac la presencia de esta politización, o que al menos se abandonen sátira e ironía en virtud de la ejemplificación de una realidad –otra realidad– donde lo macabro reside y atrapa al lector?

La ficción fantástica de Balzac comprende la primera premisa de lo fantástico decimonónico, al menos antes de Poe. La sensación de hartazgo del terror gótico, profundamente burgués en tanto que resoluble razonadamente, en tanto que no corrompía o descomponía la realidad instalada en los marcos de la razón, era debida a que parecía contener un mensaje positivo o al menos balsámico sobre la tecnofobia que padecía una sociedad que caminaba hacia la industrialización más radical¹⁴. Hoffmann fue tan profundamente innovador porque eliminó esta sana seguridad del sillón –diríamos con Cortázar– e hizo tambalearse los estatutos de lo real atacando a la personalidad como tributo a la individualidad, señalando los límites entre la tecnología y lo humano, nuestra capacidad de enajenación, de idealización, la lucha contra nosotros mismos en una batalla que no empezamos y que nos es misteriosa, azarosamente impuesta. Es cierto que Balzac tomó de él tramas, temas y aparatos de lo macabro, pero parece que en el caso de los cuentos fantásticos puros de Castex –me refiero ahora, concretamente, a *El elixir de eterna juventud*– hay una tendencia a que lo fantástico se borre con lo enajenante, la magia se confunda con lo satánico, la vocación de realidad con el desboque del ansia de ser eterno. Lo fantástico en Balzac parece más una estética que una ética, una mordaza más que una

¹³ Incluso en dos tratados sistemáticos: *Elements de la philosophie de Neuton* y *La Metaphysique de Neuton, ou parallèle des sentiments de Neuton et de Leibnitz*.

¹⁴ Dentro de las artes, creo que son paradigmáticos los poemas que Blake escribió en contra de Newton. Pero se trata de una sensación que indudablemente tamiza muchas de las manifestaciones culturales –al menos que se pudieran clasificar como románticas– del ochocientos. Tal vez el último ejemplo que ha pasado como movimiento de retorno a la creación industrial artística –la búsqueda del aura en la mecanización y en la producción en serie, que diría Benjamin– fue el del movimiento relacionado con la escuela de los pre-rafaelitas: el *Arts & Craft*.

lente, semeja dar esa noción del segundo romanticismo francés que se ha convertido en general:

El realismo de Balzac, de Stendhal y, más tarde, el de Flaubert, aunque hijo directo del Romanticismo, lo es en su desilusión, en su pertenencia a una clase que prometía ser el fermento del mundo moderno y que, después de su progresismo agresivo, se ha instalado en el confort y en la estética de la superchería de los falsos decorados. Cada uno a su manera, estos escritores lo que afirman es su rabia frente al fracaso histórico de la burguesía (aunque en algunos casos se haga sin saberlo, Balzac, anclado en su falsa conciencia aristocrática), y esa rabia en la desilusión es esencialmente romántica¹⁵.

Parece, en principio, que los cuentos filosóficos balzacianos no pudieran más que antojársenos como muestras de su talento sin brida, pero sobre todo como divertimento, como fuga dentro de la orquestación de la *Comedia Humana*; en cualquier caso esto quedará pendiente de desarrollo en la tercera parte de este trabajo. El hastío por las producciones inglesas del terror gótico, de lo misterioso razonable, de lo macabro soluble, se convirtió en Balzac en un alejamiento temporal, en un distanciamiento que funcionaba en varias direcciones y que permitía fijar el relato en una perspectiva alejada para el lector. Esto hacía que la trama y los personajes cobraran un peso fabulístico, ejemplificador y devenía una visión abstracta de ambas, de suerte que se podría extraer una conclusión o una cierta reflexión de su lectura que no tenía por qué causar la turbación en el que la leía con respecto a su mundo perfectamente asentado y calibrado. Es difícil hablar de lo fantástico en Balzac porque la posibilidad de vacilación ante el mundo que sus relatos fantásticos proponen sólo se planteaba desde una perspectiva estética –lo macabro– o intelectual –la reflexión que el conjunto del relato, pesado como una unidad total y dentro de su propio mundo posible, generaba–, podríamos decir que en muy pocos aludía a lo emocional para conturbar al lector.

*

Nadie que se preciara de culto, de burgués, desconocía las obras que un Sade daba a la imprenta desde el manicomio en el que se le retenía y se le alejaba de las redes sociales, que él pretendía romper y que ayudaba a corromper estableciendo un código de la sexualidad, del libertinaje, de la estructura descompuesta de la sociedad pacata en la que le había tocado vivir. La vida del «libertino sadiano»¹⁶ es la vida del encierro. Como Barthes ha expresado acertadamente, la huida del libertino funciona en una doble dirección: por una parte responde a la necesidad de huir de las voluntades punitivas del Estado contra las prácticas que lo definen, respondiéndoles a su vez con la configuración utópica de una nueva realidad que debe carecer

¹⁵ J. del Prado (coord.), *Historia de la literatura francesa*, Madrid: Cátedra, 1994, p. 841.

¹⁶ La expresión pertenece a R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris: Seuil, 1971 [Traducción al castellano, por la que cito, de A. Martorell, Madrid: Cátedra, 1997, p. 25].

del modelo –modelo como presión, como ejercicio de poder en la más pura tópica foucaultiana– de la sociedad de la que parte y en la que se forma. El sadismo es una huida de lo social y tiende hacia formas de vida irrepresentables, obscenas, es una vida fuera de lo social, pero que influye en ello de manera que los receptores de las «fábulas» sadianas se ven atacados en lo íntimo de sus creencias, en lo profundo de su educación burguesa y necesitan conminar ese mundo para reducir el asedio a su realidad estable. Lo que Sade ofrece no es un género fantástico, sino más bien un género utópico asentado en una legislación del placer y de la experimentación, funciona como una contraposición, como una visión negativa de la ley social.

Desconozco si hubo una influencia directa entre Balzac y Sade; aunque me inclino a pensar que era más que posible que alguna de sus obras prohibidas –es decir, cualquiera de sus obras– hubiera caído en sus manos¹⁷. Tampoco me parece un problema relevante. Lo que se debe considerar es cuál era la función de la perspectiva en la obra de Sade y en qué se la puede acercar a las pretensiones del Balzac y en esto nos será tremendamente útil la primera aproximación que Freud hace a lo «siniestro» en *Das Unheimliche*¹⁸:

Lo más interesante para nosotros es que la palabrita *heimlich*, entre los múltiples matices de su significado, muestra también uno en que coincide con su opuesto *unheimlich*. Por consiguiente lo *heimlich* deviene *unheimlich* [...]. En general quedamos advertidos de que esta palabra *heimlich* no es unívoca, sino que pertenece a dos círculos de representaciones que, sin ser opuestos, son ajenos entre sí: el de lo familiar y agradable, y el de lo clandestino, lo que se mantiene oculto. También nos enteramos de que *unheimlich* es usual como opuesto del primer significado únicamente, no del segundo. Sanders no nos dice nada acerca de un posible vínculo genético entre esos dos significados. En cambio, tomamos nota de una observación de Schelling, quien enuncia acerca del concepto de lo *unheimlich* algo enteramente nuevo e imprevisto. Nos dice que *unheimlich* es todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz¹⁹.

Me quedaré con la definición que Schelling ofrece de *Unheimlich*. Me da la impresión de que Sade juega deliberadamente con ese concepto de lo que debe permanecer oculto, de lo que es socialmente –equivaliendo a moralmente– reprobable. La ventaja con la que cuenta Sade es que no se limita a representarlo de un modo ficticio –como en el caso de *Justine, Aline et Valcour* o *Les cent vingt journées de Sodome* por poner ejemplos señeros dentro de la narrativa, obviando los que su teatro nos ha legado–, sino que añade a ellos una reflexión teórica acerca del acto de

¹⁷ Es de sobra conocido que Balzac publicó una serie de cuentos de tradición estética libertina –*Cuentos libertinos* o *Contes drolâtiques*–, pero la duda sobre la influencia directa de Sade en ellos viene dada porque la producción de este género no cesó de aumentar a lo largo del siglo XVIII y del XIX y existían varias «escuelas» libertinas tanto en Francia y en la Europa continental como en Inglaterra. Lo que sí es evidente es que para la literatura francesa la figura de mayor peso –por la potencia de sus relatos, como por lo fundamentado de sus propuestas– habría de ser Sade.

¹⁸ S. Freud, «Lo ominoso (1919)», en *Obras Completas 17 (1917-1919). De la historia de la neurosis infantil y otras obras*, Traducción de J. L. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu, 1986², pp. 219-251.

¹⁹ *Loc. cit.*, pp. 224-5.

escribir *–Idée sur les Romans–* y una reflexión filosófica acerca del propio hecho del libertinaje y su justificación moral en tanto que vital *–La Philosophie dans le boudoir–*. Por tanto, no se trata sólo de que lo que debería permanecer oculto salga a la luz, sino de que haya una voluntad de legitimar esa realidad oculta y se le pretenda dar funcionamiento dentro del marco del ideario ilustrado. Esto es lo que nos atterra de la lectura de Sade, y eso mismo es lo que lo convertía en monstruoso dentro de la cultura en que escribió.

¿Es entonces la literatura de Sade literatura fantástica? Desde una perspectiva de género se puede argüir la siguiente objeción: si la producción del Marqués, en tanto que programática, en tanto que proponía una forma de vida social, con unas leyes y unas determinadas actuaciones establecidas –tal vez desde una filosofía negativa, esto es, establecidas por reacción–, se pudiera considerar fantástica; entonces nos veríamos en la necesidad de considerar la *República*, *La Ciudad de Dios*, *Utopía*, *La Ciudad del Sol*, etcétera, como un corpus más o menos claro dentro del mismo género. De nuevo, la respuesta a la objeción de partida debe provenir tanto de consideraciones estéticas como éticas. La principal diferencia entre la propuesta de Sade y la del resto de obras citadas es la legitimidad de la proposición que plantean. Tanto en unas como en otras la razón supone el punto de partida y la piedra de toque para validez de las proposiciones. Las ideas de Bien y de Libertad son las que cambian el producto.

Digamos, generalizando, que el pensamiento de la Ilustración se sentía hondamente preocupado por cómo fundamentar una moral natural que fuera ajena a la idea de Dios. La necesidad para hacer universal este modo moral, esta posibilidad ética, bebía de la definición de Aristóteles del hombre, animal racional: la segunda premisa era un universal que permitiría que todos los hombres aceptaran una visión del mundo, y unas limitaciones en su posibilidad de actuar que dejaran espacio al resto de hombres, que demarcaran las posibilidades de la libertad dentro de un cuerpo social. Sade, dentro de este campo, fue de los primeros pensadores que se molestó con este ribete de *normalidad* y lo hizo –desde la literatura, aunque no sólo– saltar por los aires. Sade era el tabú, lo prohibido, desde la sexualidad o desde una erótica de lo terrible y lo abominable. Sade funda de este modo una ética de la maldad: un pensar y un exigir el mal²⁰, lo cual destroza el género de la utopía no entendida en

²⁰ «No siento ninguna necesidad de refrenar mis inclinaciones con la intención de complacerle. Yo he recibido estas inclinaciones de la naturaleza, y la irritaría resistiéndome a ellas; si me las ha dado malas es porque así convenía necesariamente a sus intenciones. Sólo soy en sus manos una máquina que ella mueve a su capricho, y no hay ni uno de mis crímenes que no le sirva; cuantos más me aconseja, más necesita: sería un necio si me resistiera a ella. Así que sólo tengo contra mí las leyes, pero yo las desafío; mi oro y mi fama me colocan por encima de esas plagas vulgares que sólo deben herir al pueblo». Se trata de un fragmento de la transcripción que Sade hace del pensamiento del Duque de Blangis, archiconocido personaje de sus *120 jornadas de Sodoma*; la cito por la siguiente edición: Marqués de Sade, *Las 120 jornadas de Sodoma*, traducción de J. Jordá, Barcelona: Tusquets, 2003⁴, p. 16.

²¹ Confróntese con la siguiente afirmación de André Masson: «Se buscarían en vano, en los libros de Sade, indicios de un planteamiento irracional. Dedicado únicamente a la búsqueda de las *leyes* del erotismo, el descendiente de Laura vigilaba sin cesar, aquí y allá, cualquier particularidad ¿cualquier minucia? necesaria para completar una *Suma*. Una manía, a veces íntima, podía apoderarse de una página de las *120 Jornadas*. Por

el sentido etimológico, sino en el que la inserta como forma de discurso occidental y nos advierte de la falsedad de la razón. No de que el sueño de la razón produzca monstruos, sino de que la razón misma se ve legitimada a constituirlos²¹, de suerte que tan peligroso –por antinatural, paradójicamente– es un modo de utopía o de legitimación de un cierto *estarse en el mundo* como otro.

Podríamos entonces definir la obra de Sade como utopía realista o desmitificadora, si es que se pudiera emplear este término; considerándola, por tanto, como muestra magnífica de lo ominoso aplicado a una rama filosófica –ética– y desarrollado a modo de ejemplificación y experimentación. Lo ominoso desempeña, en ese momento y por lo expuesto, un papel en el pensar, se transforma en una de las estrategias negadas de lo real y de la fundación del pensamiento; y genera, sin duda, una nueva cima de reflexión. Niega el pensamiento burgués por el pensamiento aristocrático, dando una sustancia legitimante de lo real que no atiende a razones. Similar punto de partida en Balzac, que pone de manifiesto las miserias de la clase redentora de la Revolución, y una diferencia esencial: la nostalgia del Imperio y de la figura del líder, del cabecilla del movimiento no se halla en Sade. En el Marqués no hay nostalgia, hay una dura y cruda contestación al ideal ilustrado; se trata del verdadero –muy a pesar de las historias literarias– Romanticismo francés²².

A pesar de lo dicho, no quiero que se me entienda mal, no se puede afirmar que las prosas sadianas pertenezcan al mundo de lo fantástico; pero del mismo modo que no son fantásticas, sí que inauguran desde la ficción la crítica de la verdad ilustrada y dan un patrón contestatario claro que merece la pena resaltarse en tanto que da pistas para comprender los comienzos de un proceso que nos habrá de llevar a Hoffmann, a Nodier, a Gautier, a Balzac.

*

supuesto que esto podría hasta provocar la muerte del objeto codiciado. Pero antes que logros de la razón y de la ciencia, los actos de estos personajes serán problemas resueltos ¿problemas del deseo? perfectamente demostrados» [Cito por la traducción que ofrece A. Pariente, *Diccionario temático del surrealismo*, Madrid: Alianza, 1984, s.v. «Sade», pp. 325-326; la cursiva es mía], donde se ve que hay una clara incongruencia, puesto que si los problemas del deseo estaban perfectamente demostrados lo hacían desde un molde empírico (científico) y desde un diseño racional. El problema de choque, y de ahí la viveza de Sade, tendría que reducirse a la moral y, más aún, no a la moral natural de diseño ilustrado, sino a la católica; lo cual producía una profunda incongruencia dentro del sistema de pensamiento y lo dinamitaba, desestabilizando sus dogmas y sus límites, reconsiderando el estatuto de pensamiento único: la realidad. Asígnese a esto, por tanto, las consideraciones de Todorov acerca de lo «fantástico romántico» y véanse hasta qué punto se puede equiparar a ella la producción de Sade; hágase la operación en sentido contrario y se verán las concomitancias entre lo filosófico y lo fantástico, de las que intentaré dar cuenta en la tercera parte de este trabajo.

²² Con ilustres excepciones, como la magistral monografía de Mario Praz: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona: El Acanalado, 1999.

²³ Ha pasado, dentro de esa admiración a la Revolución, como típico para la historia de las ideas del romanticismo, no sólo aquella reunión en que Hölderlin, Hegel y Schelling se reunieron bajo el árbol de su universidad para celebrar el alzamiento del pueblo francés, ni la botella de vino que el propio Hegel descorcharía hasta su muerte en cada aniversario del alzamiento; sino también aquella carta que L. Kerner –com-

En la primera mitad del siglo XIX, Francia era el objetivo de los intelectuales europeos y sobre todo de los alemanes que se hallaban embebidos del espíritu del Idealismo²³. Francia despertaba la esperanza de que todo lo que hasta entonces se mostraba de un crudo y un limitado insoportable podía cambiar y permitir la llegada de la libertad. Tan sólo un espejismo. La obra de Balzac da buena muestra de ello y se encarga de entregarnos los desechos de la Revolución y del Imperio. La obra de Hoffmann parecía jugar, con ironía que rayaba en suficiencia, con aquel concepto de libertad para destrozarlo a su gusto. Sus narraciones suponen un nuevo giro de tuerca –dentro de la evolución artificial que se presenta en este trabajo– sobre lo que había sido la obra de Sade: si la producción del Marqués se nos antoja, hoy día y con todo derecho, un derribo del pensamiento ilustrado a partir de él mismo, jugando con los propios conceptos de razón filosófica, moral ilustrada y libertad desde la lente que le ofrecían pensamiento y cultura; la obra del alemán tendía a ser una demolición de la propia psicología humana²⁴, planteando los límites y las fronteras para traspasarlos. Como un Virgilio moderno, guiaba a sus lectores a través de los infiernos de la individualidad, de la propia noción de la personalidad, la vida o el amor.

Nada nos impediría hablar de influencias concretas de Hoffmann en nuestro autor. Hay casos más o menos reconocidos como el de *El elixir de eterna juventud* con *Los elixires del diablo*, *La obra maestra desconocida* con *La iglesia de los jesuitas de G.*, etc. Que esta influencia fuera ineludible y se diera, no implica que fuera tratada en algunos de sus textos con un cierto carácter irónico:

—Espero, señor Hermann, que antes de abandonarnos nos cuente una historia alemana que nos dé mucho miedo.

Estas palabras fueron pronunciadas a los postres por una joven pálida y rubia que indudablemente había leído los cuentos de Hoffmann y las novelas de Walter Scott. Era la hija única del banquero, deliciosa criatura cuya educación estaba concluyéndose en el *Gymnase*, y que enloquecía con las obras que en él se presentaban²⁵.

pañero de estudios de Hölderlin en el seminario de Tubinga– escribía a su padre en 1791: «No aguanto más en las mazmorras de este seminario teológico. Ya ha llegado el momento en que todos somos ciudadanos libres del mundo. Me he comprado una mochila, en la que voy a meter los escritos de Kant y con ellos me marcharé a París. Si Vd. tiene algo en contra es que no entiende nada del espíritu de nuestra época. *Vive la liberté, vive la nation!*»

²⁴ De ahí la correcta lectura que Ceserani hace de la interpretación freudiana del *Hombre de Arena*: «El análisis de Freud, confiere significado a multitud de elementos del relato que, sin él, serían incomprensibles; su estudio pone de manifiesto un mecanismo que es narrativo, pero sobre todo psicológico [...]; el mecanismo de la «obsesión del repetir», por el cual aquello que ha estado reprimido (en este caso el miedo a la castración) se representa continua e inevitablemente bajo nuevas formas en el pensamiento y en las acciones, y cuando se presenta, resulta «extraño y perturbador», R. Ceserani, *Lo fantástico*, cit., pp. 29-30.

²⁵ H. de Balzac, *La posada roja*, en *Melmoth reconciliado y otros cuentos fantásticos*, traducción y notas de M. Armiño, Madrid: Valdemar, 1997, p. 158. Ver el análisis posterior para entender la carga irónica que posee esta referencia en el propio texto.

Lo cual no quiere decir que no hubiera en aquella ironía un reconocimiento implícito de su deuda con las mismas y, sobre todo, una marca textual que indica una tendencia a *escribir al modo de...*, que siempre era una guía para los lectores que acogían el texto. Pero cuál era, más allá de algunos tópicos del género y ciertas concomitancias en la trama, la influencia de autores de la novela gótica –Maturin sobre todo– y del relato fantástico.

Parece innegable que lo que interesaba a Balzac en estos cuentos era la posibilidad de reflexión que cedían al lector²⁶. Lo siniestro en Balzac no se puede identificar con aquello que decía Trías del autor de los *Fantasiestücke*:

La obra artística traza un hiato entre la represión pura de lo siniestro y su presentación sensible y real. En ello cifra su necesaria ambivalencia: sugiere sin mostrar, revela sin dejar de esconder o escamotear algo, muestra como real algo que se revelará ficción, realiza una ficción que a la larga se sabrá ficción de segundo grado. En ningún caso patentiza, crudamente, lo siniestro; pero carecería de fuerza la obra artística de no hallarse lo siniestro presentado[...]. El arte transforma y transfigura esos deseos semisecretos, semiprohibidos, eternamente temidos: les da una forma, una figura, manteniendo de ellos lo que tienen de fuente de vitalidad²⁷.

Y un poco más adelante:

Es como si el arte ¿el artista, su obra, sus personajes, sus espectadores? se situasen en una extraña posición, siempre penúltima respecto a una revelación que no se produce porque no puede producirse. De ahí que no haya «última palabra» de la obra artística ¿ni sea posible decir de ella ninguna palabra definitiva. Hace de ese instante penúltimo un espacio de reposo y habitación: justo el tiempo de duración de la ficción²⁸.

²⁶ Al menos así lo demuestran los títulos que concedió a las colecciones: *Contes philosophiques* o *Études philosophiques*; además de la clara presentación de ciertos motivos que planeaban sobre los mismos: desde nociones de género y diferencia, analizando la entidad del amor –*Sarrasine*–, hasta la reflexión sobre la obra de arte y de la cuestión tan en boga en la época de la pintura académica y los nuevos artistas –*Le Chef-d'œuvre inconnu*–, pasando por los condicionamientos jurídicos dentro de los derechos a la propia entidad y personalidad –*Le colonel Chabert*–, etcétera. Esta lectura de las obras de Balzac es en realidad la esperable del género en el XIX y choca de plano con las tres exigencias todorovianas del género: «En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados [...] esta vacilación también puede ser experimentada por un personaje [...] en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje [...]. Finalmente es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación «poética». Estas tres exigencias no tienen un valor idéntico. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse» [T. Todorov, *loc. cit.*, p. 56]. Está claro que si Todorov ofrece estas características y las exige es con la única voluntad de que funcione su concepto de «vacilación» –determinante para el género–. Pero es evidente que para que se conturbe «mi» percepción de lo real es necesario que posea una aplicación e interpretación de la misma que me permita poner en juego el relato: esto no choca con lo que dice Todorov, pero sí es la base de la interpretación alegórica.

²⁷ E. Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Ariel, 2001⁸, pp. 50-51.

²⁸ *Ibid.*, p. 52.

Trías es un filósofo, y como tal, vemos que justifica precisamente, al contrario de lo que yo propongo, las direcciones que la obra de arte tiene –recuérdese, en este caso y sólo en este caso– con respecto a la realidad que manifiesta. Que se niegue la representación mimética de la obra de arte no implica en absoluto negar la voluntad del artista de mostrar esa novelización de la realidad desde una perspectiva; y aquí la oposición de Balzac y Hoffmann se nos muestra de diáfana: mientras que por lo que respecta a la cuentística de Hoffmann podemos decir que genera una hermenéutica problemática de lo real o que directamente, entendiendo lo real como lo familiar, lo golpea desde la sombra de lo extraño; en el caso del francés comprendemos que esa realidad no se vuelve problemática, sino que más bien se enriquece con aplicaciones de problemas que pertenecen a un ámbito abstracto y que se derivan, se retuercen, se estrictan, cuando se narrativizan. Mientras que en el caso de Hoffmann la visión es hermenéutica, entendiéndola como generación de nuevos problemas a lo real²⁹, en el caso de Balzac se pretende *realizar* la problematización, no desde una perspectiva fabulística³⁰, en su marco ficcional de la realidad, sino dentro de la obra entendida en un sentido global.

*

Al menos desde la escritura de la Biblia, el tópico de que la ciudad se funda en un crimen se ha repetido a lo largo de la historia casi indefectiblemente. El París que nos propone Balzac no es una excepción. No puede serlo. De hecho París no sólo parte del crimen, sino que se alimenta de él. La corrupción, la miseria moral y humana, la muerte jurídica, la muerte de los cajeros, la muerte en vida que es el París de Balzac nos rescata y, con su proverbial tendencia a generalizar rasgos de la burguesía, lo convierte todo en opresivo, inmovible; parece que nos hallemos ante un monolito cuajado de imperfecciones, de salientes y aristas que le restan gracia pero le añaden densidad, facetas sinuosas en las que no perdemos su perspectiva, pero la cuestionamos. Es una realidad cruel, sombría. Junto a esa sensación general encontramos las sombras de París. ¿Cómo definir las? El mejor modo será partiendo del propio autor:

Yo estaba sumido en uno de esos ensueños profundos que se apoderan de todo el mundo, aun de un hombre frívolo, en medio de las fiestas tumultuosas. Acababan de dar las doce de la noche en el reloj del Elysée-Bourbon. Sentado en el hueco de una ventana y oculto bajo los pliegues ondulados de una cortina de muaré, podía contemplar a mis anchas el jardín de la mansión donde pasaba la velada. Los árboles, imperfectamente cubiertos de nieve, se destacaban débilmente sobre el fondo grisáceo de un cielo nublado, apenas blanqueado por la luna. Vistos en medio de esta atmósfera fantástica, semejabán vagamente espectros mal envueltos en sus mortajas, imagen gigantesca de la famosa danza de los muertos. Después,

²⁹ «Anexionando nuevas provincias al Ser», como describió Borges en sus *Inquisiciones* de esa manera tan literaria como perfecta la hermenéutica antes que se pudiera hablar con propiedad de la misma.

³⁰ Aunque hay casos, como veremos en el análisis del *Elixir de larga vida*.

volviéndome del otro lado, podía admirar la danza de los vivos: un salón espléndido con paredes de oro y plata, con arañas centelleantes, brillante de bujías. Allí hormigueaban, bullían y mariposeaban las mujeres más bellas de París, las más ricas, las más encopetadas, resplandecientes, vistosas, deslumbradoras, con sus diamantes, con flores en la cabeza, en el pecho, en los cabellos, sembradas por los vestidos o en guirnalda a sus pies. Leves estremecimientos, pasos voluptuosos hacían ondear los encajes, las blondas, la muselina alrededor de sus delicadas caderas. Aquí y allá, algunas miradas demasiado vivas se abrían camino, eclipsaban las luces, el fuego de los diamantes y animaban aún más a corazones demasiado ardientes. Se sorprendían también movimientos de cabeza significativos para los amantes y actitudes negativas para los maridos. Los gritos de los jugadores, a cada golpe imprevisto, el tintineo del oro, se mezclaban con la música, con el murmullo de las conversaciones; y para acabar de aturdir a esta muchedumbre embriagada por todas las seducciones que el mundo puede ofrecer, un vapor de perfumes y la general embriaguez actuaban sobre las imaginaciones enloquecidas. De esta manera tenía a mi derecha la sombría y silenciosa imagen de la muerte y a la izquierda las discretas bacanales de la vida; aquí la naturaleza fría, lúgubre, enlutada; allá, los hombres jubilosos. En la linde de estos dos cuadros tan dispares que, repetidos mil veces de distintas maneras, hacen de París la ciudad más divertida del mundo y la más filosófica, yo hacía una macedonia moral, mitad graciosa, mitad fúnebre. Mientras con el pie izquierdo marcaba el compás de la música, me parecía tener otro en un ataúd. En efecto, mi pierna estaba congelada por uno de esos vientos colados que hielan la mitad del cuerpo, mientras que la otra siente el húmedo calor de los salones, accidente bastante frecuente en los bailes³¹.

Fragmento que, aparte de extenso, es magnífico para comprender lo que hemos venido tratando hasta ahora. Toda la entrada es una descripción perfecta del mundo de París, del mundo que refleja Balzac. Y nos debemos fijar con especial atención en las últimas líneas del mismo: el carácter irónico y hasta macabro que hay en esta doble ambivalencia –«yo hacía una macedonia moral, mitad graciosa, mitad fúnebre» o «mientras con el pie izquierdo marcaba el compás de la música, me parecía tener el otro en el ataúd»– que no parece más que un jugueteo o un coqueteo por parte del autor con tonos de moda, se ve cerrado y desdramatizado con la frase que acaba el párrafo, atribuyéndolo a los «vientos» colados que entran de vez en cuando en los salones de baile. Pero por supuesto, también podríamos ver en ello un contenido metafórico, una tendencia inevitable a que dentro de las indagaciones acerca de lo social y de la realidad histórica, en los movimientos y fuerzas que los generan –erotismo, dinero, juego,...–, entren otras formas de reflexión más profundas, formas que cabría llamar existenciales, puesto que plantean problemas que parecen quedar fuera del juego de la sociedad –la muerte, lo siniestro,...–. Esta visión es aplicable al conjunto de obras de la *Comedia Humana*, pero tal es su ambivalencia que sirve también para marcar las disyunciones, o mejor, las correlaciones entre la *Comedia Humana* y los *Études Philosophiques*. En fin, son diferencias estéticas de grado que marcan el nuevo realismo que se produce en el siglo XIX, frente al rea-

³¹ H. de Balzac, *Sarrasine*; cito por la edición que acompaña a Barthes, Roland (1970), S/Z, Madrid: siglo XXI, 2001³, pp. 183-184.

lismo alegórico, costumbrista y moral del siglo XVIII que tuvo igualmente su continuidad en el ochocientos.

La vinculación de la tendencia a inyectar en la narrativa realista estas «corrientes de aire frío» que la refrescaran y la renovarían, tuvo su primera muestra en los cuentos que aquí se tratan. Pero, unos años más tarde, a Balzac no le costaría en absoluto hacerse eco y afirmar lo siguiente:

Según la observación muy espiritual del autor de *Louison d'Arquien* y de *Pauvre de Monthéry*, no hay ya costumbres definidas y comedia posible más que entre los ladrones, las ramerías y los presos, no hay ya energía más que en los seres separados de la sociedad³².

Se trata de una intuición que se encuentra en la totalidad de los cuentos que pasará a comentar en breve; y que sería asumible para gran cantidad de los relatos que se hallan entre los *Études*. Fue, por tanto, una visión que se desarrolló en principio dentro de lo fantástico para, con posterioridad, ser introducida en las *Escenas de la vida privada*. Pero la causa de esta intuición tenía nombres y apellidos y fue uno de los autores que más decisivamente influyó en Balzac, influencia que ha sido muy poco atendida por la crítica más allá de *Melmoth reconciliado*: me refiero a Charles Robert Maturin, del que, por motivos de espacio e intereses, sólo veremos su obra cumbre: *Melmoth el errabundo*³³.

Qué tenía de curioso esta novela gótica con respecto a sus antecesoras. Lo gótico, si es que de ello se puede hablar con certeza en la misma, se representaba por

³² H. de Balzac, «Prefacio de la primera edición (1845)», en *Esplendores y miserias de las cortesanas*, introducción de Carlos Pujol, traducción de J. Escarpizo, Barcelona: Nauta, 1971, vol. II, p. 599. Que Balzac cite a un autor francés para legitimar el tema de esta conversación tiene mucho que ver con la idea que tenía de entrar en la historia de la literatura apareciendo como una figura que recogía gran parte de la tradición y de las novedades de la literatura de su país, esta idea queda al final del prefacio: «Si el autor escribiese hoy para mañana haría el peor de los cálculos y para él el paño sería menor que el marbete; pues, si quisiera el éxito inmediato, productivo, no tendría más que obedecer a las ideas del momento y halagarlas como han hecho algunos otros escritores. Conoce mejor que los críticos las condiciones a las que se obtiene la duración de una obra en Francia, es necesaria la verdad, el buen sentido y una filosofía en armonía con los principios eternos de las sociedades» (p. 602).

³³ Contamos con una traducción reciente de la misma: Ch. R. Maturin, *Melmoth el errabundo*, traducción de F. Torres Oliver, Madrid: Valdemar, 2002². La bibliografía sobre esta novela y los relatos de Balzac es extensa, sin pretender ser exhaustivo, pueden verse los siguientes artículos: M. E. Hammond, «C. R. Maturin and *Melmoth the Wanderer*» *English*, XI (1956/1957), pp. 97-102; M. Chadourne, «Melmoth et le pacte infernal», *Revue de Paris*, LXXV (1968), pp. 8-14; L. M. Dawson, «*Melmoth the Wanderer*: Paradox and the Gothic Novel», *Studies in English Literature, 1500-1900*, VIII:4 (1968), pp. 621 *passim*; F. Fortini, «Gli ultimi cainiti ossia *Melmoth reconciliato*», *Aut aut*, CXLVIII (1975), pp. 91-104; D. Eggenchwiler, «Melmoth the Wanderer: Gothic on Gothic», *Genre*, VIII:2 (1975), pp. 165 *passim*; D. Pérez-Minik, «Melmoth, el errabundo, de Ch. R. Maturin», *Ínsula*, 367 (1977), p. 7; E. Menascé, «Il tragico errare di Faust: Melmoth», *Biblioteca dell' "Archivum Romanicum"*, CLXXI (1983), pp. 103-127; A. E. Smith, «Experimentation and 'Horrid Curiosity' in Maturin's *Melmoth the Wanderer*», *English Studies*, LXXIV:1/6 (1993), pp. 524-535; R. Oost, «*Servility and Command*: Authorship in *Melmoth the Wanderer*», *Papers on Language and Literature*, XXXI: 3, pp. 291 *passim*. Con respecto a la comparación y puesta en contacto con *La Comedia Humana*: Crampton, H., «Melmoth in *La Comédie Humaine*», *Modern Language Review*, LXI:1 (1966), pp. 42-50.

unos ambientes de carácter tempestuoso, por las grutas subterráneas, por ambientes en fin que se suponían amenazadores o siniestros. Cuál no sería la sorpresa de los lectores a la hora de recibir el texto cuando se encontraban que lo monstruoso, que lo complejo e irreal del mismo provenía mucho más de factores sociales que de la propia perversión de contenidos o personajes y que el resto de ambientes heredados de sus antecesoras eran sí funcionales, pero carecían de perspectiva y quedaban muy a distancia, primándose no tanto la recreación de los espacios y de los objetos aterradoros, como en la sensación que en estos se podía llegar sufrir, los vericuetos y los rincones del encierro, en la prisión, el manicomio o la catacumba. Si sólo fuera esta la novedad de la obra, habríamos caído en una contradicción, puesto que lo anteriormente dicho según lo afirmado en estas páginas responde mucho mejor al modelo hoffmanniano que al balsaquiano. Pero la obra funcionaba igualmente en el sentido contrario. La historia del manicomio y su descripción, por ejemplo, se realiza centrándose en lo que dicen todos los locos, de modo que nos damos cuenta de hasta qué punto no lo están los que allí se encuentran. La imagen del *fool* del teatro isabelino se recuperaba, pero su significación era bien otra, puesto que en la obra de Maturin sugería la idea de que el que está encerrado lo es siempre por causas externas, por privaciones sociales, o silencios políticos.

(y III)

Para comenzar esta última parte, me gustaría centrarme en los comentarios críticos que Balzac hizo con respecto a su obras y, en concreto, a los *Études philosophiques*.³⁴ Aunque muchas veces las observaciones de un autor con respecto a sus textos no implican una visión acertada sobre los mismos, su lectura puede ayudar en la comprobación de su carácter programático y de las fuerzas e impulsos que los generan. Comenzaremos por un manuscrito que fue redactado en 1831, donde Balzac pone claro, por vez primera, el origen y el enfoque de los *Études* y, ante todo, de los *Contes Drolâtiques*. Curiosamente, esta brevísima *Théorie du conte* se construye como un relato fantástico apoyado en el motivo del doble. Balzac es visitado por dos de sus dobles, un dandy y un burgués, que le indican algunos aspectos acerca de la composición de cuentos. El dandy dice así:

³⁴ Prestaré atención a tres textos esenciales: la «*Theorie du conte*» (1831), la «*Lettre à madame Hanska*, 26 octobre 1834» y la «*Introduction aux Études philosophiques*» (1834). Los tres se encuentran en H. de Balzac, *Écrits sur le roman*, edición, selección y notas de S. Vachon, París: Librairie Générale Française, 2000, pp. 76-80; 81-85 y 86-120, respectivamente.

Mon cher, ne fais plus de contes; le conte es fourbu, rendu, couronné, a le sabot fendu, les flancs rentres comme ceux de ton cheval. Si tu veux te rendre original, prends le conte, casse-lui les reins comme on brise la carcasse d'un poulet découpé, puis, laisse-le là, cassé, brisé. Sans cela, tu n'es qu'un contier, un homme spécial. Ou il faut montrer que le conte est la plus haute expression de la littérature, que ce titre est un mot vide de sens, et qu'en toute espèce d'œuvre il n'existe que des détails et une exécution plus ou moins habile. Tâche d'arriver à cette déduction, et tu auras soufflé sur une fule de capucins de cartes qui sont en route pour envahir la voie du conte et la gâter³⁵.

Mientras que el burgués le dice lo siguiente, cubriendo *la face incomplète sous laquelle*, puesto que Balzac había indicado que el dandy era la voz del mundo (*l'homme du monde avait été l'écho du monde*):

Va te promener! Lui dis-je. Convoque Nodier, ce magicien du langage, ce sorcier dont la baguette évoque des phrases toutes neuves; appelle Étienne Béquet, l'homme qui a fait trois volumes in-folio de titres d'ouvrages à faire, e qui a tout rêvé, tout lu en littérature; demande Eugène Sue qui pourrait faire mariner tant de sujets et les tenir...³⁶.

Es decir, el dandy por su parte propone la libertad del género, destaca en fin la libertad de composición, librarse de las bridas que imponen los cánones y permitir una originalidad superior. Por tanto, en la redacción del cuento recomienda la despreocupación por las formas en virtud de la expresión, en virtud también de la fuerza de lo que se ha de contar. El otro doble propone dos fuentes básicas en la composición: por una parte Nodier, que representa esa novedad y esa fuerza en el lenguaje, es decir, la creación original en la prosa cuentística; por otra, la figura de Béquet, un cuentista de la época que publicaba, además de relatos cortos en el *Journal des débats*, crítica política. De este modo, se daba pie a la desatención de las creaciones en prosa breve coetáneas, se intentaba dar muestra de la originalidad y de la fuerza de la prosa balsaquiana con una tendencia a mostrar un cierto carácter político, fuerza política de los *Études des moeurs* que, como veremos, se convertirá en interés por el desarrollo de formas filosóficas.

Tres años después de esta observación general acerca de la cuentística en la Carta a madame Hanska del 26 de octubre de 1834, tenemos una primera alusión a los *Études philosophiques* dentro de la totalidad de los cuentos de su producción. Me parece especialmente interesante la dirección ficcional que plantea, por su correspondencia con la línea que en este trabajo he pretendido plantear, veamos el texto:

Alors la seconde assise sont les *Études philosophiques*, car après les *effets*, viendront les causes. Je vous aurai peint dans les *Études de moeurs* les sentiments et leur jeu, la vie et son

³⁵ pp. 77-78.

³⁶ pp. 79-80.

allure. Dans les *Études philosophiques*, je dirai pourquoi les sentiments, sur quoi la vie; quelle est la partie, quelles sont les conditions au delà desquelles ni la société, ni l'homme n'existent, et après l'avoir parcourue (la société), pour la décrire, je la parcourrai pour la juger. Aussi, dans les *Études de mœurs* sont les *individualités* typisées; dans les *Études philosophiques* sont les *types* individualisés³⁷.

El funcionamiento de los cuentos aquí traídos se desarrolla como una individuación, una ficcionalización de determinados tópicos o problemas de pensamiento –problemas filosóficos, en sentido amplio– que se emplea para cubrir la dirección contraria que ejercían los *Estudios de costumbres*. La meta es doble, o, al menos, posee dos motivaciones que la determinan: la primera de carácter científico, esto es, una visión completa y descriptiva de la sociedad que permita hacer juicios sobre ella y dar una idea cabal de la misma; la segunda es literaria, generar un estatuto cuentístico que permita equiparar la obra de Balzac con hitos culturales, siendo el modelo las *Mil y una noches*³⁸.

El último texto teórico que vamos a ver aparece en la *Introduction aux Études philosophiques*, de 1834. Aunque el texto lo firma el amigo de Balzac Félix Davin, lo cierto es que éste fue revisado por el novelista e incluso algunas de sus partes fueron rescritas por él. De modo que tenemos una reflexión híbrida en que crítica y visión personal se conjugan. Se trata de un texto bastante extenso, del que sólo tomaré algunas citas que lo vinculan con los propósitos y temas de este trabajo.

En primer lugar, es interesante ver cómo se marca el cambio entre los *Estudios de costumbres* y los *Estudios filosóficos*:

Dans notre introduction aux *Études de mœurs*, la pensée qui animait l'auteur de cette œuvre, nous faisons pressentir qu'elle n'était encore que la base sur laquelle il se proposait d'asseoir deux autres ouvrages où se développeraient des idées graduellement plus élevées et où de nouvelles formules qui intéressent l'avenir des sociétés se dérouleraient poétiquement: Les *Études philosophiques* forment le premier de ces deux ouvrages³⁹.

Es decir, los primeros relatos, que se publican en 1834, corresponden con un estadio más avanzado, tanto en técnica compositiva como en enfoque. Pero sobre todo con unas *idées graduellement plus élevées*, es decir, con una desvinculación paulatina de lo que podríamos entender como realismo por una mayor abstracción de los temas en juego. Esta abstracción progresiva cuenta con apoyos en la historia de la literatura que la ligan con las más amplias aspiraciones de las técnicas realistas: representar los estatutos de la filosofía más elevada, siendo un modo complejo

³⁷ p. 83.

³⁸ «S'il faut 24 volumes pour les *Études de mœurs*, il n'en faudra que 15 pour les *Études philosophiques*; il n'en faut que 9 pour les *Études analytiques*. Ainsi, l'homme, la société, l'humanité seront décrites, jugées, analysées sans répétitions, et dans une œuvre qui sera comme les *Mille et une Nuits* de l'Occident» (p. 84).

³⁹ p. 87.

de conocimiento y, como tal, por derivado y compuesto, mucho más apto que el pensamiento sistemático y abstracto para ofrecer unos resultados afines a la realidad que pretende estudiar:

L'histoire de la littérature offre assurément peu d'exemples de cette élaboration progressive d'une idée qui, d'abord indécise en apparence et formulée par de simples contes, a pris tout à coup une extension qui la place enfin au coeur de la plus haute philosophie⁴⁰.

Esta fórmula, como acertadamente había visto Proust, implicaba que la obra que concebía Balzac tenía una tendencia más prospectiva que retrospectiva; pero además contribuía a un proceso mucho más nítido de conocimiento, en tanto que, al modo de los artesanos, daba la vuelta a la tapicería mostrando la fórmula construida, pero con conciencia clara de que lo que permanecía por detrás eran las costuras y el diseño esencial del patrón:

Il fait comme l'ouvrier qui, par hasard, quitte l'envers de sa tapisserie et vient en regarder le dessin dans son entier? Dès lors, et parce que le germe d'une haute synthèse était depuis longtemps en lui-même, il s'est mis à rever l'effet de l'ensemble⁴¹.

Y teniendo en cuenta que los *Estudios de costumbres* eran una representación exacta de todos los efectos sociales, que poseían un destino propio, que eran un reflejo de la sociedad misma; los *Estudios filosóficos* abandonaban este planteamiento para centrarse en la noción del personaje único y de problemáticas que estaban mucho más relacionadas con la individualidad. En concreto con la idea de la muerte, del conocimiento, de la búsqueda del infinito:

Pour nous, il est évident que M. de Balzac considère la pensée comme la cause la plus vive de la désorganisation de l'homme, conséquemment de la société, Il croit que toutes les idées, conséquemment tous les sentiments, sont des dissolvants plus ou moins actifs. Les instincts, violemment surexcités par les combinaisons factices que créent les idées sociales, peuvent, selon lui, produire en l'homme des foudroiements brusques ou le faire tomber dans un affaïsement successif et pareil à la mort; il croit que la pensée, argumentée de la force passagère que lui prête la passion, et telle que la société la fait, devient nécessairement pour l'homme un poison, un poignard⁴².

⁴⁰ p. 89.

⁴¹ pp. 89-90.

⁴² p. 105. Sobre la idea de la muerte y del conocimiento en Balzac, es especialmente destacable que su vinculación se produzca de la manera más clara en los *Études philosophiques*, donde los personajes con un afán de captar el absoluto acaban muriendo indefectiblemente, desde Frenhofer, pasando por Gambara, hasta el protagonista de *La recherche de l'Absolute*. Sobre este aspecto en este último cuento, son muy pertinentes las observaciones de J. Harari en «The Pleasures of Science and the Pains of Philosophy: Balzac's Quest for the Absolute», *Yale French Studies*, LXVII (1984), pp. 135-163. Merece también recordarse que esta conjunción entre la búsqueda –o el encuentro– con el Absoluto o con hechos sobrenaturales conduce indefectiblemente a la muerte o a un final negativo para el protagonista en la mayor parte de la narrativa fantástica de Cortázar y de Borges, a los cuales he puesto en relación en el punto primero con Balzac. No se debe enten-

En los análisis a los tres cuentos que siguen, veremos cómo esta tendencia al análisis de la individualidad y al desarrollo que ella tiene se da de maneras mucho más complejas y ricas. Veremos asimismo las virtudes del género que puede albergar esta colección de Balzac. Me resisto a incluir estos textos en el género fantástico al menos por tres razones: (1) Los cuentos que podríamos clasificar como fantásticos en Balzac tienen una voluntad didáctica de la que en principio carece o debería carecer el género. A menos que consideremos la mera aparición de lo sobrenatural en ellos como una manifestación de la voluntad didáctica de sus autores. De todos modos me parece difícil considerar que el cuestionamiento de los estatutos de lo real –de su representación– contenga una carga gnoseológica por sí misma, a menos que la tomemos en bloque con los hitos del hegelianismo negativo que dio el siglo XX en su segunda mitad, y aún así no podríamos salir –buenos días, Derrida– de los textos, que difieren –lo siento, Jacques– de la realidad. (2) Cuestionar los principios de la *mimesis* y de lo que debe ser representado no consiste, para el que escribe estas líneas, en una carga positiva en lo que se refiere al conocimiento de la realidad. Si no deberíamos considerar que movimientos como el surrealismo supusieron un cambio en la manera de enfocar la realidad, cuando más bien fue al contrario, se alimentaron de corrientes científicas, médicas y filosóficas para darles consistencia en un marco simbólico distinto como es el arte. Asimilar interpretación y texto es uno de los procesos del que más se ha abusado en los últimos años en los estudios literarios y artísticos, y aunque no dude de lo saludable y recomendable que son estos ejercicios para cualquier individuo con unas mínimas inquietudes intelectuales, entender que la literatura fantástica subvierte la concepción de nuestra realidad es, cuando menos, un abuso del principio de *suspensión del descreimiento*. (3) En definitiva, la literatura fantástica, repito que si se puede hablar de ella en Balzac, es un modo de representación simbólico –como la historia, la filosofía y cualquiera de las ramas de pensamiento discursivo humano– que determina una determinada concepción lingüística y semántica de la ficción. En el caso de Balzac, frente a los textos y las interpretaciones clásicas de lo fantástico, tiene un contenido alegórico porque pretende probar o, al menos, poner en juego una tesis que la propia ficción desarrolla. La tesis poco o nada puede tener de fantástico, con lo cual debemos limitar la influencia del género al uso de determinados motivos, a principios y adscripciones estéticas dentro de la cultura en que los relatos se escribieron.

El elixir de eterna juventud (L'elixir de longue vie)

En una orgía en la Ferrara Renacentista de don Juan Belvidero, disfrutaba éste de los placeres del amor y del desenfreno, mientras en el ala más tenebrosa del castillo de

der con ello que los encuentros con realidades extraordinarias en otros autores del género tengan un final amable, sino que en el resto, estos encuentros suelen ser accidentales, mientras que en los dos autores mencionados suelen ser resultado de una búsqueda, como en el caso de Balzac.

la familia agonizaba su padre, Bartholomeo. Avisado por la inminencia de la muerte del mismo se dirige a sus aposentos para asistirle en sus últimos momentos. Una vez en ella, recibe el encargo de su padre de untarle el cuerpo tras su muerte con un unguento traído del lejano Oriente. Muere y a don Juan le asaltan las dudas sobre qué hacer: la posibilidad de perder su herencia, de que su padre vuelva a la juventud, le oprime. El cuerpo, ya preparado por los embalsamadores, es visitado por él y entonces prueba el unguento en uno de sus ojos. El ojo se abre y lo mira cargado de energía y ruego. Don Juan, asediado por el temor, por la cobardía y por el egoísmo que da el poder que se muestra ante sus manos, retira el licor y aplasta el ojo.

Desde ese momento, don Juan se convierte en el mito al que ya le han dado de vida autores de toda Europa, vive, goza y, sobre todo, observa. Llegado a los sesenta años se asienta en España, donde conoce a la mujer que le dará a su único hijo: Felipe. Ambos, madre e hijo, disponen de una fe inquebrantable y un amor sin límites por Juan Belvidero. Este, sin embargo, juega con sus sentimientos ganándose el amor de los suyos e intentando no caer en los errores que su padre había cometido con él. La meta es clara: conseguir que el amor de su hijo sea el intermediario entre la muerte y el unguento que le devolverá la vida. Por fin, en el momento de su muerte pide a su hijo que, sucedida esta, lo despoje de sus ropas y lo tumbe en una mesa de madera, donde le ha de administrar un agua traída de un manantial entre las rocas del desierto que le había dado el Papa Julio II. Su hijo, tras morir el padre, cumple su mandato, pero sólo acierta a ungir el brazo y la cabeza antes de que el brazo redivivo de don Juan lo sostenga por el cuello y haga caer el frasco, perdiéndose el elixir irremediamente. Conocida la noticia en todo el pueblo y alrededores, el abad de Sanlúcar –confesor de su mujer y su hijo– decide trasladar los restos milagrosos a la iglesia del pueblo para que sean adorados de todos. En el momento en que los restos son presentados ante una sociedad entregada en virtud de su fe y mientras el abad canta una letanía, la cabeza de don Juan cae de su cuerpo putrefacto en la del abad, al que devora los sesos.

Nos encontramos ante un cuento que difícilmente cumpliría con los límites tradicionales que corresponden al relato fantástico. La realidad que se nos presenta es difícilmente identificable con la realidad del lector: se han buscado marcos de referencia indeterminados y alejados tanto en el tiempo –Renacimiento–, como en el espacio –Italia y España– y, por si esto fuera poco, el protagonista es un personaje que se identifica claramente con la figura de don Juan⁴³. Hay, además, un elixir

⁴³ Con respecto a las fuentes del cuento, Castex había indicado la posible relación con los *Elixires del Diablo* de Hoffmann, aunque se mostraba escéptico señalando que esa relación entre ambas obras era superficial. Por su parte, E. Teichman («Une source iconnue de *L'Elixir de longue vie* de Balzac», *Revue de littérature comparée*, XXIX (1955), pp. 536-538) ha señalado la influencia mucho más plausible de un cuento de Sir Richard Steele, que había sido publicado en 1725 en *The Spectator* y cuya influencia se había hecho notar en un resumen del mismo publicado seis días después de la aparición de *L'Elixir* en el *Mercure de France*. Ante la improbabilidad de que el texto de un autor tan conocido como Steele hubiera sido plagiado por Balzac, B. Tolley («The Source of Balzac's *Elixir de Longue Vie*», *Revue de littérature comparée*, XXXVII:1 (1963), pp. 91-97) ha descubierto que la idea fue tomada de una anécdota que aparecía como anó-

mágico del que desconocemos el origen y que tiene el poder de resucitar a los muertos. En definitiva, parece que nos hallamos más ante un caso de cuento maravilloso que de relato fantástico⁴⁴.

Sin embargo, no se nos debe escapar que la realidad del relato es, con mucho, más problemática que la del propio relato maravilloso. Nos encontramos de plano con uno de aquellos límites de lo fantástico a los que Louis Vax hacía referencia, lo horrible y lo macabro:

En sentido estricto, lo fantástico exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sujeto a razón. Lo horrible y lo macabro tiene[n] lugar en el mundo natural: y sin embargo, las narraciones de esa naturaleza figuran con toda naturalidad junto a los cuentos fantásticos [...]. ¿Cuál es el origen de ese parentesco?

Indicaremos ante todo que lo sobrenatural, cuando no trastorna nuestra seguridad, no tiene lugar en la narración fantástica. Dios, la Virgen, los santos y los ángeles no son seres fantásticos; como no lo son tampoco los genios y las hadas buenas. En cuanto a los dioses de la fábula, Pan, por ejemplo, pueden llegar a ser fantásticos cuando en ellos se encarnan instintos salvajes. Pero nadie verá en el *Telémaco* una historia fantástica por el hecho de que una Minerva, que ha cambiado de sexo para guardar las apariencias, permanezca, pedante y moralizadora, junto al hijo de Ulises.

El vampiro está más emparentado con el criminal y el maníaco sexual que con las divinidades tutelares. El monstruo representa nuestras tendencias perversas y homicidas; tendencias que aspiran a gozar, liberadas, de una vida propia. En las narraciones fantásticas, monstruo y víctima simbolizan esa dicotomía de nuestro ser; nuestros deseos inconfesables y el horror que ellos nos inspiran⁴⁵.

Parece que Vax se centra en la transgresión en el orden moral para defender las concomitancias de lo horrible y lo macabro con lo fantástico, de modo que si hallamos hadas u ogros en un relato que responde a una lógica interna no relacionada con una ficción realista, diríamos que nos hallamos ante lo *férico*; mientras que si en dicho cuento aparece el monstruo o cualquiera de los múltiples motivos fantásticos que ofrece en su estudio, podríamos afirmar hallarnos ante literatura fantástica. Por tanto, desde esta perspectiva, Vax identificaría *El elixir...* como un relato fantástico,

nima (*L'Elixir d'immortalité*) en un volumen de la Bibliothèque royale, titulado *L'Almanach des prosateurs* y publicado en 1805. Sobre todo toma de él, a decir de Tolley, el motivo del elixir, que en el caso de la fuente es una poción, y el de las tres generaciones. El cambio por el mito de don Juan, el del alquimista de la obra base por el del comerciante, lo anticlerical, etcétera, son aportaciones de Balzac y novedades relevantes.

⁴⁴ «El universo de lo maravilloso está naturalmente poblado de dragones, de unicornios y de hadas, los milagros y las metamorfosis son allí continuos; la varita mágica, de uso corriente; los talismanes, los genios, los elfos y los animales agradecidos abundan; las madrinan, en el acto, colman los deseos de las huérfanas meritorias. Además, este mundo encantado es armonioso, sin contradicción, no obstante fértil en peripecias, ya que conoce él también, la lucha del bien y del mal: existen los genios malos y las hadas malas. Pero una vez aceptadas las propiedades singulares de esta sobrenaturaleza, todo permanece notablemente homogéneo». R. Caillois, *Images, images: Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, Paris: José Corti, 1966 [cito por la traducción española, *Imágenes. Imágenes*, Barcelona. Edhasa, 1970, p. 11].

⁴⁵ L. Vax, *L'art et la littérature fantastique*, Paris: PUF, 1960 [cito por la traducción española: *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires: Eudeba, 1973³, pp. 10-11].

es más, lo afirmarí­a porque también contiene varios de los motivos del género, entre ellos: «partes separadas del cuerpo humano» –entiéndase que con vida propia– y «perturbaciones de la personalidad» –como las que produce el unguento en aquellos que lo reciben. Si bien esto parece que legitima la identificación del cuento como fantástico, me temo que es más bien al contrario. Me explicaré.

Todas las relaciones con respecto a elementos macabros o grotescos dentro del cuento responden a una necesidad y, ante todo, a un objeto: el elixir. Y no en concreto al elixir en sí mismo, sino al efecto que produce en aquellas partes del cuerpo en que es aplicado, la independencia de las mismas o los efectos que en ellas tiene –don Juan devorando el cráneo del abad, el brazo que agarra el cuello de su hijo–. En este sentido tales elementos son superficiales. Ahora bien, si nos preguntamos por el tema del relato y por la voluntad a la que responde, estos elementos siniestros desempeñan otro papel. El tema, desde mi punto de vista, es el tiempo –fundamental en todas las obras clásicas de don Juan– y el poder. La trama consiste en plantear unos orígenes, un desarrollo y un fin de corte ficcional al mito de don Juan. Podemos establecer, atendiendo a esto, tres partes delimitadas: (a) Don Juan hasta el descubrimiento del elixir y de su efecto milagroso. (b) Don Juan tras el parricidio, búsqueda de la verdad y del conocimiento de todo lo humano. Residencia en España. (c) Muerte de don Juan y condenación en vida. No son sus crímenes los que le condenan, sino que él mismo se convierte en un convidado de piedra que lleva a los infiernos al abad.

Parece que en el cuento, nada sabemos acerca de la vida anterior de don Juan, pero sí que el cambio es cualitativo tras descubrir los poderes del elixir⁴⁶. Este cambio se traduce en un ansia de experimentar y de transgredir, ansia de la que encontramos la clave en los dos momentos climáticos del cuento:

Bartholomeo Belvidero [...] había recorrido con frecuencia las talismánicas comarcas del Oriente, había conseguido riquezas inmensas y conocimientos, según decía, más preciosos que el oro y los diamantes, de los que ya apenas se ocupaba. «Prefiero un diente a un rubí, y el poder al saber», exclamaba a veces sonriendo⁴⁷.

Y

Merecías otro padre ¿prosiguió don Juan?. Me atrevo a confesarte, hijo mío, que en el momento en que el respetable abad de Sanlúcar me administraba el viático, yo estaba pensando en la incompatibilidad de dos poderes tan amplios como los del diablo y Dios⁴⁸.

⁴⁶ «Al hacer inventario de las inmensas riquezas amasadas por el anciano orientalista, don Juan se volvió avaro. ¿No tenía que proveer de dinero a dos vidas humanas? Su mirada profundamente escrutadora penetró en el principio de la vida social y abarcó el mejor mundo porque lo veía a través de una tumba. Analizó los hombres y las cosas para acabar de una vez con el Pasado, representado por la Historia; con el Presente, configurado por la Ley; con el porvenir, desvelado por las Religiones. Cogió el alma y la materia, los metió en un crisol y no encontró nada: ¡y desde entonces se convirtió en DON JUAN!», ed. cit., p. 139.

⁴⁷ p. 128.

⁴⁸ p. 147.

El elixir es poder y ese poder nos es desconocido⁴⁹, sus filiaciones son demoníacas como demuestra el último fragmento señalado y cómo potencia las actitudes de don Juan tras su muerte. La clave es cómo reconocer ese poder, cómo dominarlo y, ante todo, cómo conseguir confiar en alguien lo suficiente para que no huya con el elixir y lo administre tras la muerte. En el caso del padre, la vía para hallar a una persona de confianza ha sido la del amor paterno y total por su hijo, un hijo acostumbrado a todo lujo y a todo bien, el problema es que el hijo descubre los inconvenientes para su futura fortuna y para realizar su vida, además de sentirse profundamente tentado con el poder del elixir. El segundo caso es una repetición inversa, don Juan no renueva los errores de su padre y educa a su hijo y mantiene a su mujer en el temor y en la más pura piedad católica, con la esperanza de que sea su hijo el que cumpla con el cometido de ungirlo. Tangencialmente se ilustra el problema del doble, centralmente cómo es mejor mantener el poder –la posición de don Juan es la de aquel capítulo del *Príncipe* de Maquiavelo en la que se expone la mejor manera de gobernar– para lograr una obediencia incondicional. Don Juan consigue el objetivo, cuál es entonces el problema para que no surta el efecto deseado, que en última instancia lo coge por el cuello –no sabemos si para advertirlo de que acabe su labor o si poseído por un poder que lo supera– y el frasco que contiene el elixir se le cae al suelo. De este modo el epílogo del cuento nos revela la siguiente imagen de don Juan:

el esplendor de las lámparas de oro, de los candelabros de plata, de los estandartes, de las borlas, de los santos y de los exvotos palidecía ante la urna en que se encontraba don Juan. El cuerpo del impío centelleaba de pedrerías, de flores, de cristales, de diamantes, de oro y de plumas tan blancas como las alas de un serafín, y reemplazaba sobre el altar a un cuadro de Cristo⁵⁰.

La imagen del hijo de Dios ha sido sustituida por don Juan, más aún, por el don Juan redivivo por intercesión del unguento demoníaco. De este modo, sólo hay un personaje que no aparece en el relato que saldría ganando con el resultado, y se trata evidentemente del diablo. Pareciera que todo había sido una orquestación diabólica para que lo demoníaco fuera adorado en vez de la imagen de Dios –meta fundamental en los textos bíblicos en los que aparece el demonio–. Parece, por tanto, que todo ha sido una gran broma del diablo, además de criticar a uno de los personajes que más había sido tenido en cuenta por los románticos⁵¹. De hecho la broma parece ir a más. Don Juan aparece como un personaje plenamente romántico a la búsqueda de la eternidad,

⁴⁹ «? Ya lo he abierto, padre. /? Bien, coge un frasquito de cristal de roca. /? Ya lo tengo. / ¿ He tardado veinte años en... / ¿ En ese momento el viejo sintió acercarse su final y reunió toda su energía para decir?: En cuanto haya exhalado el último suspiro, frótame todo el cuerpo con esa agua, y renaceré.» p. 133.

⁵⁰ p. 150.

⁵¹ De ahí la siguiente afirmación que encontramos en el cuento: «De todos modos, no hemos emprendido el relato de esta leyenda para proporcionar materiales a quienes pretendan escribir unas memorias sobre la vida de don Juan; está destinado a probar a las gentes honradas que Belvidero no murió en su duelo con una piedra, como quieren hacerlo creer algunos algunos litógrafos.» p. 143.

del infinito; el diablo es igualmente –de nuevo desde la estética romántica– el ángel revolucionario que es expulsado del cielo por intentar ser como Dios. La lucha se establece entre ambos y gana el diablo. La idea no es revolucionaria, lo es la mera escaramuza en un mismo bando, la lucha por un pedazo de carne, de eternidad.

Hay otro elemento que apoya esta interpretación y que nos ayudaría bastante a entender el funcionamiento de lo fantástico en el caso de Balzac. Se trata de aquella parte en la que don Juan conoce a Julio II en Roma. La figura del Papa es muy interesante a un nivel histórico, puesto que fue uno de los personajes que Erasmo introdujo en sus *Coloquios*, en concreto en uno de los más famosos, el *Iulius exclusus*. El Coloquio tomaba el motivo de la *Apocolocyntosis* de Séneca, de manera que el Papa Julio II tras su muerte subía al cielo, donde se le negaba la entrada. En definitiva, era expulsado de la vida eterna.

¿Puede tratarse de un juego erudito de Balzac? Me inclino a pensar que la referencia a Julio II podía haber sido tomada por algún libro de historia, más que por la lectura de Erasmo. Ahora bien, la técnica de emplear un personaje histórico para ejercer un papel simbólico, significativo que anule esa profundidad a efectos estructurales dentro de la obra, sí es una técnica del diálogo erasmiano, que a su vez toma de los diálogos lucianescos. Este tipo de obras no eran fantásticas, pero sí desde luego satíricas e humorísticas; en este sentido, Balzac disponía de ejemplos reputados en la tradición francesa: Rabelais, Bonaventure des Periers o Cyrano, por citar algunos; eran modelos a tenerse en cuenta. No digo con esto que Balzac pretendiera hacer sátira, pero sí que adaptó significativamente técnicas de este modelo al cultivo de lo “fantástico”.

La posada roja (L'auberge rouge)

Durante una cena en París a la que asisten varios invitados, se le solicita a uno de ellos, un alemán, que cuente una historia fantástica. El alemán propone entonces contar una historia real. El ambiente se desarrolla en 1799, en plena Alemania asolada por las campañas napoleónicas, allí, dos jóvenes franceses que se preparan para ser cirujanos disfrutan de un permiso recorriendo las tierras del país. Justo un día antes de su regreso a Francia, deciden descansar en una posada que se encuentra a escasa distancia del punto de encuentro con su compañía. La posada está tan llena que no les queda más remedio que aceptar el ofrecimiento del posadero: dejarles su propia habitación para dormir. Cuando ya todos los huéspedes de la posada se han ido a las habitaciones y en el comedor sólo quedan los dos franceses y el tabernero, se produce la llegada de un alemán al que se le informa de que no hay ningún alojamiento disponible, ni comida que cenar. Los franceses se ofrecen a compartir su comida con él y el alemán acepta solícito, disfrutan de una sobremesa acompañada de cantidades generosas de vino y acaban por acordar que el alemán duerma en la misma habitación que los franceses, ante lo que el alemán da muestra de su alivio, puesto que en su maleta llevaba una cantidad pasmosa de dinero. Tras ir a dormir,

uno de los franceses –Prosper– se ve tentado de acabar con la vida del huésped alemán y huir con su dinero, tan dispuesto se ve a hacerlo, que decide salir de la posada para pasear y despejar la mente. Tras una hora vuelve a su habitación y se queda dormido. A la mañana siguiente descubre que la cabeza del huésped ha sido cortada y que falta su maleta, y su compañero Frédéric. Es conducido a la cárcel para ser juzgado, y allí conoce al narrador de la historia –Hermann– que no duda de su inocencia. Al fin el hombre es ajusticiado.

Mientras el alemán narra esta historia, la voz narrativa que relata el resto no puede evitar fijarse en la actitud nada normal de uno de los invitados –Sr. Taillefer–, que resulta acabar siendo Frédéric Taillefer, el joven compañero de Prosper treinta años antes. Cuando se ve descubierto por este invitado, sufre un ataque de nervios –nos enteramos que éstos han sido frecuentes desde siempre y que ahora sólo se producían en la época del crimen– que lo obliga a retirarse acompañado por su hija. Resulta que el narrador estaba enamorado de ella desde que la había visto en la ciudad. Ante el conflicto que supone casarse con una mujer cuyo padre es un asesino –pensemos en un burguesito de esos a los que tanto le encanta criticar a Balzac–, decide reunir a una caterva de sabios para que le aconsejen acerca de su modo de actuar. Se vota la decisión y se decide que no debe casarse con ella, el protagonista entonces lee la esquila del que había de ser su suegro. Acuciado por las dudas pregunta de nuevo, la respuesta viene de un “hombre honrado” del grupo, “¡Imbécil! ¿Por qué le preguntaste si era de Beauvais?” refiriéndose a la indagación del protagonista para descubrir si era el asesino.

Relato genial, juego de cajas chinas y que tiene en sí mismo tal cantidad de puntos de referencia con determinados aspectos de la realidad de la época –conflicto secular entre Francia y Alemania; conflicto entre pensamiento burgués, ilustrado y romántico; ideas sobre la ilegitimidad de determinadas fortunas en la Francia de la Restauración–, con algunas cuestiones sobre la ficción –construcción de un relato policíaco, cuestionamiento de la necesidad del género dentro de los gustos burgueses,...–, con temas como el magnetismo o la telepatía, etcétera; que hacen prácticamente imposible un comentario completo. Lo que pretendo poner de manifiesto para explicar la peculiaridad del cultivo de lo fantástico en Balzac, es que el elemento sobrenatural no era determinante, no era lo dominante, dentro de la estructura y del funcionamiento del relato. Más bien al contrario, era una máscara que, una vez desvelada, nos daba la vista de un territorio y un marco de referencias mucho más amplio. Por ejemplo, no es casual que se elija una fecha como 1799 para situar el relato del crimen, ni, desde luego, que lo cuente un alemán. La oposición entre ambos países –si es que en el caso de Alemania se podía hablar de país o de entidad nacional– ha quedado marcada por muchos textos de la época. Creo que lo más ilustrativo para este enfrentamiento sería tomar el testimonio de un espectador ajeno a los dos, un espectador objetivo como de Quincey:

resulta un hecho significativo para la gran revolución de la dignidad consciente que comenzó a alborear a principios del siglo XVIII en el pueblo alemán, que el precursor de Kant, Leibniz,

quien ocupó durante cincuenta años, entre 1666 y 1716, el lugar que luego ocuparía Kant durante otros cincuenta años, entre 1750 y 1800, en la filosofía, escribió sobre todo en francés, y cuando no en francés, en latín, mientras que Kant escribió casi exclusivamente en alemán. Y ¿por qué? Muy sencillo, porque todos los soberanos alemanes, que no tenían nada que objetar a las coronas y a los táleros alemanes, copiaban de Francia su pequeña maquinaria áulica con tal espíritu sumiso y tan poca gracia, que incluso el aire que respiraban pertenecía a la atmósfera recalentada y pestilente de Versailles, la cual les había sido «conectada» ¿como dicen las empresas de agua? de segunda mano y para el consumo alemán [...]. Incluso Federico el Único, como se bautizó con afecto en Alemania a ese hombre, al que nosotros llamamos en Inglaterra el gran rey de Prusia, el héroe de la Guerra de los Siete Años, el amigo y el enemigo de Voltaire, se mostró en este sentido aún más despreciable que sus predecesores. Pero aunque él nunca cambió, Alemania sí lo hizo. La gran fuerza y capacidad de expresión de la lengua alemana, que el más repugnante servilismo antinacional ocultaba a los ojos de los que se sentaban en los tronos, había ido revelándose al espíritu del pueblo alemán con el progreso de la cultura [...]»⁵².

El problema de la lengua era igualmente aplicable a cuestiones políticas y públicas. Francia imponía desde su maquinaria bélica el sometimiento y la derrota de Alemania, y su lengua era muestra de una cultura y una milicia superiores. Y que uno de los jóvenes cirujanos franceses emplease su bisturí para cortar la cabeza de un alemán y robarle el dinero, es una metáfora bastante significativa de lo que Balzac quería poner de manifiesto con este hecho.

Otro de los aspectos verdaderamente interesantes del texto es cómo se juega con la ambigüedad de los ataques de Frédéric Tallefer. No sabemos si el crimen ha sido una cuestión de telepatía, por la cual la influencia de los malos pensamientos de Prósper influyeron en Frédéric para cometer el crimen o si son meros remordimientos. Parece que Balzac quiere guiarnos por la segunda vía, pero sin desestimar la posible interpretación telepática. Esta ambigüedad es interesante porque mantiene un vínculo con las producciones fantásticas de la época, de manera que en caso contrario nos hallaríamos únicamente ante un caso de relato policíaco.

Ahora bien, este tipo de problemas únicamente pertenecen a la esfera del primer nivel de la narración, que se corresponde con la historia y las implicaciones del crimen. Si atendemos al segundo: la historia de amor entre la hija de Tallefer y el protagonista, vemos que el problema pasa a tener una carga moral; el peso de la trama policíaca cae por la asunción del narrador de la culpabilidad de Tallefer, desplazándose al problema de contraer matrimonio con la hija de un asesino. El problema es social, ya que ante todo choca con la moral burguesa. Y lo hace de tal modo que no hay solución, de manera que se pasa al tercer nivel, que es el que se corresponde con la reunión entre los amigos del narrador.

En ella, la frase final evidencia lo irresoluble del problema. Pero en realidad pone mucho más de manifiesto porque hace entrar en juego los tres niveles. El secreto de

⁵² T. De Quincey, (1827), *Los últimos días de Emmanuel Kant*, traducción de J. R. Hernández Arias, Madrid: Valdemar, 2000, pp. 32-33, el texto se corresponde con un extracto de la primera nota a pie de página del ensayo.

la ilegitimidad de determinadas fortunas, el secreto sobre la vida privada, etcétera debe mantenerse en virtud del orden social y de la República. Esto choca con los propios planteamientos de la ficción por parte de Balzac, que pretendía llegar al fondo de la vida y de las miserias en París. Ahora bien, ¿podemos decir por ello que se trata de un final ambiguo tendente hacia el pesimismo? Creo que no, simplemente el final lo que hace es deslegitimar todo el producto y, sobre todo, se cuestiona la necesidad de algunas preguntas desde el marco de la sociedad burguesa parisina, entiéndase que cuando el planteamiento surge de ella misma. Porque debemos tener en cuenta la superioridad del narrador último, el heterodiegético, que orquesta todo el producto y, al mostrar esa misma ambigüedad está subrayando la propia incongruencia de la misma.

La obra maestra desconocida (Le chef-d'oeuvre inconnu)

Tal vez sea este último relato el que más bibliografía y mayor reflexión ha despertado dentro del cuerpo de los *Études philosophiques*. En realidad, porque se trataba de un cuento que se prestaba con gran claridad para dar la clave de la oposición al arte académico por parte de autores posteriores que se sintieron hondamente identificados con Frenhofer: Picasso, Cézanne y tantos otros que se dieron cuenta de las posibilidades que cedía el cuento para simbolizar los límites del arte de corte clasicista. Pero antes vayamos al resumen del cuento.

Poussin, el que será uno de los pintores clasicistas de mayor renombre, acude a la casa de Porbus, un afamado pintor parisino. En las escaleras coincide con un extraño personaje que resulta ser el maestro Frenhofer. Porbus le pregunta su opinión acerca de su última obra, una *María Egipciaca*, y Frenhofer le responde que tiene una serie de fallos, que carece de vida. Le da un par de retoques y Porbus y Poussin se quedan asombrados con el resultado. Tras la demostración, salen hacia una taberna en la que Frenhofer revela su trabajo en una obra maestra, una mujer que parece estar viva. Al llegar a casa, descubrimos que Porbus vive con una bella joven que está profundamente enamorada de él. Porbus decide que puede cedérsela como modelo a Frenhofer. Porbus, ante el desaliento de Frenhofer, le ofrece a Gillete, la novia de Porbus. Frenhofer vacila, pero ante la visión de Gillete acepta el trueque: él empleará a la chica como modelo y, a cambio, permitirá a los dos pintores ver su obra cuando esté acabada. Tras acabar el cuadro, hace pasar a ambos a admirarlo, cuando estos lo observan, descubren que en él no se ve nada a excepción de un pie perfecto. Ante su perplejidad, cuando Frenhofer les pide una opinión, ellos afirman que no ven nada en el cuadro. Frenhofer entra en un estado de locura, creyendo que lo que pretenden es robarle el cuadro y que sus opiniones son fruto de la envidia. Los echa de su casa y al día siguiente corre la noticia de que Frenhofer ha muerto en el incendio de su mansión.

Como se puede apreciar, frente a los dos relatos anteriores, este último se caracteriza por la casi total falta de acción. A pesar de su extensión, apenas ocurre nada. Balzac se apoya en los conflictos que se establecen entre los personajes, conflicto que –haciéndonos eco de la expresión cernudiana– surge entre la realidad y el deseo.

En primer lugar, me gustaría hacer referencia al posible elemento fantástico de la obra. Este elemento parte de la ambigüedad, que como ya hemos visto es la característica fundamental sobre la que se equilibran estos elementos en algunos de los relatos. En este caso, esa ambigüedad es en cierto modo muy pobre: tal vez el cuadro que esté pintando Frenhofer pudiera estar vivo y en ese caso sí que nos hallaríamos ante un relato fantástico. Pero sostener esta hipótesis en el caso de Balzac, conduciría de nuevo a una visión superficial del cuento y, ante todo, de lo que está dispuesto a significar. Creo que las oposiciones fundamentales son al menos tres: la primera de ellas está relacionada con el arte, se trata del conflicto entre el arte clasicista y la búsqueda del Absoluto romántico; la segunda está en relación con la primera, es aquella oposición entre realidad y arte, entre vida y representación que es uno de los temas de análisis favorito de Balzac; la tercera es un enfrentamiento también clásico en él: la mujer y la sociedad, el mundo y la visión que el mundo proyecta sobre ella y los sentidos en que difiere de su verdadera personalidad. Pasemos a verlas un poco más en detalle.

La primera oposición está encarnada, evidentemente, en la figura de Frenhofer⁵³. Mientras que el resto de los personajes masculinos del relato –Mabuse, Poussin, Porbus– se corresponden con pintores reales, en el caso de Frenhofer el nombre es inventado. Se ha supuesto que este nombre era una mezcla de elementos dispares que suponían un juego con la figura de Hoffmann⁵⁴, pero creo más relevante el hecho de que el nombre, frente a los tres franceses tiene una clara vertiente germánica, y en este sentido se halla mucho más cerca de la figura del autor romántico a la búsqueda del absoluto que le gusta retratar a Balzac. Si adoptamos esta tesis, deberíamos ver que los tres autores representan distintos momentos del arte: mientras que Porbus representa el arte de la academia, y Poussin las nuevas formas necesitadas de asiento en moldes compositivos; Frenhofer plantea la oposición antiacadémica:

La naturaleza implica una serie de redondeces que se envuelven unas en otras. Hablando en rigor, ¡el dibujo no existe! ¡No se ría, joven! Por más singular que le parezca esta frase, algún día comprenderá usted las razones. La línea es el medio por el que el hombre se da cuenta del objeto de la luz sobre los objetos; pero no hay líneas en la naturaleza, donde todo

⁵³ Sobre el personaje véanse: W. Corner, «Balzac's Frenhofer», *Modern Language Notes*, LXIX (1954), pp. 335-338; A. R. Evans, jr., «Balzac and Maître Frenhofer», *Romance Notes*, V:1 (1963), pp. 32-37 y J. O. Lowrie, «The Artist, Real and Imagined: Diderot's Quentin de la Tour and Balzac's Frenhofer», *Romance Notes*, XXXI:3 (1991), pp. 267 *passim*.

⁵⁴ La propuesta de Wayne Corner (*art. cit.*) es de lo más inverosímil. Propone que el nombre es la suma de tres factores: *Fren-* deriva de que el maestro de Frenhofer, Mabuse, estuvo al servicio del Marqués de Veren, de manera que «the change *Veren*>*Fren-* is probably a phonetic transcription (Flemish v = French f) rather than a modification of the type Merville > Derville» (p. 337). La partícula *-hof-* proviene de la deuda que tiene el cuento con el relato de Hoffmann *Der Baron von B.*, que fue publicado por la imprenta de Balzac en 1828. El elemento final *-er*, proviene, siempre para Corner, de la asimilación Frenhofer-Frauenhofer, el físico y óptico alemán (1787-1826). He tenido noticia de la existencia de un artículo reciente que trata la relación de este cuento con la obra de Hoffmann, pero me ha sido imposible su consulta: M. Kesting, «Das imaginierte Kunstwerk: E.T.A. Hoffmann und Balzacs "Chef-d'oeuvre inconnu", mit einem Ausblick auf die gegenwärtige Situation», *Romanische Forschungen*, CII: 2/3 (1990), pp. 163-185.

es corpóreo; se dibuja modelando, es decir, se separan las cosas del medio en que están, y la distribución es lo único que da apariencia al cuerpo⁵⁵.

Así, al final del relato, cuando los dos autores clasicistas⁵⁶ observan la obra de Frenhofer y dicen no ver nada en ella⁵⁷, nos hallamos en el momento climático del cuento dentro del nivel que al arte se refiere. El conflicto con la academia no puede ser más patente en ese momento en que se ejerce la crítica. Es claro que los dos artistas, dentro de las expectativas que se habían creado, no podían ver allí una obra de arte. En todo caso sólo *colores amasados de forma confusa y contenidos por una multitud de líneas absurdas que forman una muralla de pintura*⁵⁸. Este tipo de oposición entre el academicismo y el arte tiene una serie de concomitancias interesantes con casos de la pintura moderna, como Manet o Turner, que evidentemente suponen una limitación expresiva que ha de ser salvada. Uno de los temas que inquietan en este relato es precisamente ese espacio de incompreensión que se abre ante el encuentro con una obra que nos es ajena. La falta de códigos que solucionen la brecha entre ambas visiones se ha de volver insalvable hasta provocar la muerte de Frenhofer. Así, la muerte es la única escapatoria a las limitaciones o ataduras sociales. El hecho de la recepción, motivo final del arte que es aquí magistralmente ejemplificado por Balzac, es donde finalmente cobra sentido el arte y la expresión libre de una realidad poética o simbólica⁵⁹ asumida como mimética es profundamente extraña para una determinada mentalidad, que ocupa y tacha el espacio que le corresponde en tanto que no se da directamente a la realidad, porque lo que el arte de Frenhofer ataca es la propia técnica del dibujo, y es contradictoria porque pretende crear un dibujo sin dibujo, porque en lo que se apoya es en el desarrollo de masas y volúmenes⁶⁰, y de lo que pretende desligarse es precisamente de la técnica: la base de todo arte. En fin, que podríamos decir con Danto que en el contexto de la obra de Balzac, el término *inconnu* significa irreconocible o, mejor, no reconocido⁶¹.

⁵⁵ *ed. cit.*, p. 98.

⁵⁶ En realidad Frenhofer, con sus apreciaciones es también un autor clasicista. Su locura únicamente consiste en llevar al límite de su capacidad la idea de la *mimesis*; de manera que la vida responda exactamente a lo que el cuadro representa y viceversa. Iluminadoras en este aspecto son las palabras finales del maestro en la presentación de su obra maestra: «he logrado eliminar incluso la idea de dibujo y de medios artificiales, y darle el aspecto y la redondez de la misma naturaleza» (p. 115).

⁵⁷ «El anciano absorto, no los escuchaba, no los escuchaba, y sonreía a la imaginaria mujer. / – Pero tarde o temprano se dará cuenta de que en su tela no hay nada ¿exclamó Poussin. / – Nada en mi tela –dijo Frenhofer mirando alternativamente a los dos pintores y a su pretendido cuadro» (p. 115).

⁵⁸ *ed. cit.*, p. 113.

⁵⁹ «Porbus golpeó la espalda del viejo mientras se volvía hacia Poussin, / – ¿Sabe que tenemos un grandísimo pintor? –dijo. / – Es todavía más poeta que pintor –respondió en tono grave Poussin. / – Aquí termina nuestro arte sobre la tierra –replicó Porbus tocando la tela» (p. 115).

⁶⁰ «Al contrario que una muchedumbre de ignorantes que creen dibujar correctamente porque trazan unos rasgos rigurosamente limpios, no he delimitado con nitidez los bordes exteriores de mi figura ni he resaltado hasta el menor detalle anatómico, porque el cuerpo humano no acaba en las líneas. En esto, los escultores pueden acercarse más a la verdad que nosotros» (p. 98).

⁶¹ «In the context of Balzac's story, the term *inconnu* means *unrecognized*». A. C. Danto, «Introduction»,

El otro tema que considero básico para la lectura del texto, en tanto que plantea un problema filosófico y ético fundamental, es el motivo de la mujer. Es claro que el relato difícilmente podría haber funcionado en el caso de que Frenhofer hubiera estado pintando una fruta, como Cézanne, durante aquellos diez años⁶². La elección de una mujer como tema de la pintura es fundamental, porque nos hace ascender un nivel con respecto a lo anteriormente expuesto. El motivo representado –tanto en el caso de *María Egipcíaca*, como en *Catherine Lescault*– es el de una mujer, aunque con una curiosidad esencial en la que pocos críticos se han fijado y que plantea una inversión que es la que da su fuerza al relato dentro de este tema: en el caso de la *María Egipcíaca* lo que se representa es a una cortesana que vende su cuerpo por un pasaje a Tierra Santa, es un proceso de envilecimiento para una posterior redención; en el caso de la pintura de Frenhofer, el modelo es una cortesana, pero no así la representación. Gillette paga con su cuerpo por el amor que profesa a Poussin, no hay ninguna redención, de ahí el desgarró de su declaración final:

¡Mátame! ¿dijo ella?. Sería una infame si continuase queriéndote, porque te desprecio. Eres mi vida y me causas horror. Creo que ya estoy odiándote⁶³.

La figura de la cortesana –algo al respecto se ha visto– es fundamental para nuestro autor; y elegir una para ejercer su función de modelo dentro de la obra maestra es un hecho clave en una posible interpretación del cuento que sería muy del gusto de Balzac. Desde un punto de vista superficial, se ofrece a Gillette como moneda de cambio para observar la obra de Frenhofer, Poussin la cambia porque lo que desea es llegar a la cima de su arte, lo que la pierde es la ambición de su enamorado. Pero profundizando un poco, las motivaciones se vuelven más oscuras, Gillette se encuentra anulada a lo largo del relato por la obra de Frenhofer. Poussin se preocupa más por la representación de Gillette que por la propia mujer de carne y hueso que tiene a su lado. Frenhofer, por su parte, no siente ningún deseo por ella en tanto que la mujer que desea se halla «atrapada» en su lienzo. En ambos casos lo que se tacha es lo que la mujer real, la cortesana con sus «pecados», representa en virtud de una escritura más acorde con los códigos sociales de lo moralmente aceptable; por la imagen de una mujer que no existe pero cuyo papel se ve forzada a representar. Un ejemplo de esto mismo, pero desde una perspectiva opuesta, se encuentra en

en H. de Balzac, *The Unknown Masterpiece and Gambara*, traducción de R. Howard, New York: New York Review of Books, 2001, p. 24. Se trata de una de las características, por otra parte, del genio romántico, en tanto que visionario incomprendido: «¿Era razonable Frenhofer o estaba loco? ¿Se hallaba subyugado por una fantasía de artista, o las ideas que había expresado procedían de ese fanatismo inefable que produce en nosotros el largo alumbramiento de una gran obra? ¿Se podía esperar transigir alguna vez con aquella extravagante pasión?» (pp. 108-109).

⁶² «The story could hardly have worked had Frenhofer been painting fruit all that time like Cézanne!». Danto, *loc. cit.*, p. 22.

⁶³ p. 116.

Omphale de Gautier⁶⁴, donde una mujer muerta sale del cuadro para poder tener relaciones adúlteras con el protagonista, al ser una figura fantástica, se anula cualquier tipo de crítica posible a su actitud. En nuestro caso, el cuadro, más que expresar parece que absorbe la mente de Frenhofer y la realidad de Gillette⁶⁵. De hecho, si tuviéramos que clasificar este cuento como fantástico, tal vez lo podríamos titular “la mujer invisible”, porque lo que se logra es negar su presencia, factor que es probablemente el más angustioso y el que ha sido más desatendido –no digo más– por la crítica.

⁶⁴ Para *Omphale*, véase C. Fernández-Sánchez, «De la antigüedad al romanticismo: el mito de Heracles y Onfale en *Omphale* de Théophile Gautier», en *Corona spicea in memoriam Cristobal Rodríguez Alonso*, Oviedo: Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1999, pp. 473-492. Sobre Gautier y el cultivo de lo fantástico, pueden verse las siguientes referencias: R. Chambers, «*Spirite*, de Théophile Gautier. Une lecture», *Archives des lettres modernes*, CLIII:5 (1974); P. Paraf, «Théophile Gautier, le magicien», *Europe*, LVII (1979), pp. 17-22; A. B. Smith, *Théophile Gautier and the Fantastic*, Romance Monographs, 23, 1977; M. Voisin, «L'insolite quotidien dans l'oeuvre en prose de Théophile Gautier», *Association internationale des études françaises. Cahiers*, XXXII (1980), pp. 163-178 y J. Savalle, *Travestis, métamorphoses, dédoublements. Essai sur l'oeuvre romanesque de Théophile Gautier*, Paris: Minard, 1981.

⁶⁵ «–¿No soy para él más que una mujer? –respondió Gillette mirando atentamente a Poussin y a Porbus. Levantó la cabeza llena de orgullo, pero cuando, después de haber lanzado una mirada centelleante a Frenhofer, vio a su amante ocupado en contemplar de nuevo el retrato que hacía algún tiempo había tomado por un Giorgione, dijo: “¡Ah, subamos! Él nunca me ha mirado así!”» (p. 111).