

Balzac y el relato corto fantástico: Aproximación a la figura del narrador*

Pedro MÉNDEZ

Universidad de Murcia
Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe
psmendez@um.es

Recibido: 23 de diciembre de 2008

Aceptado: 2 de febrero de 2009

RESUMEN

La vena fantástica de Balzac supera la adhesión circunstancial a una moda literaria que irrumpe con fuerza en Francia en la década de 1830 y se mantiene a lo largo del siglo, de forma simultánea a las corrientes realista y naturalista. El conjunto de la obra balzaquiana va más allá de un mero retrato social y la mirada visionaria del autor subyace hasta en los relatos de corte más realista. Aunque su novela *La Peau de Chagrin* constituye el emblema de su producción fantástica, por su idoneidad para la expresión de lo fantástico Balzac cultivó también las formas breves, menos conocidas y estudiadas. En ellas se centra este estudio que analiza la función y especificidad del narrador en el texto fantástico. Esta aproximación nos ha permitido comprobar que Balzac domina la técnica narratológica inherente a lo fantástico, fortaleciendo su consideración, además de como padre del realismo, como iniciador de lo fantástico en Francia.

Palabras clave: Siglo XIX, Romanticismo, relato breve, fantástico, narrador.

Balzac et le récit court fantastique: Une approche à la figure du narrateur

RÉSUMÉ

La veine fantastique de Balzac dépasse l'adhésion circonstancielle à une mode littéraire qui s'impose fermement en France vers 1830 et qui se poursuit tout au long du siècle, parallèlement aux courants réaliste et naturaliste. L'ensemble de l'œuvre balzacienne n'est pas un simple portrait social puisque le regard visionnaire de l'auteur surgit même dans les récits les plus réalistes. Si son roman *La Peau de Chagrin* constitue le paradigme de sa production fantastique, étant donné son caractère propre à l'expression du fantastique, Balzac a cultivé aussi les formes brèves, moins connues et moins étudiées. Nous abordons celles-ci tout au long de notre étude, en analysant la fonction et la spécificité du narrateur dans le texte fantastique. Cette approche nous a permis de constater que Balzac maîtrise la technique narratologique inhérente au fantastique, appuyant ainsi sa considération non seulement en tant que père du réalisme, mais aussi en tant qu' initiateur du fantastique en France.

Mots clés: XIXe siècle, Romantisme, récit bref, fantastique, narrateur.

* Este trabajo es resultado de los proyectos de investigación HUM 2007-64877/FILO, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia, y 05706/PHCS/07, financiado con cargo al Programa de Generación de Conocimiento Científico de Excelencia de la Fundación Séneca, Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia.

Balzac and the fantastic short story: An approach to narrator's figure

ABSTRACT

The fantastic vein of Balzac goes beyond incidental adherence to a literary trend which burst onto the scene in France in the 1830s and continued during that century, in coexistence with realism and naturalism. Balzac's work as a whole provides more than a social portrait. Even his more realist narratives are underlain by a certain visionary strain. The novel *La Peau de Chagrin* is regarded as the epitome of Balzac's fantastic fiction, but this author also dedicated himself to short narrative forms, due to their suitability for expressing the fantastic. The present paper focuses on the latter, which are less known and have been more rarely an object of inquiry. More specifically, this article analyses the function and the specific characteristics of the narrator in the fantastic text. This approach has made it possible to confirm that Balzac has a full mastery of the narratological technique that is inherent in the fantastic. This reinforces the view that Balzac qualifies not only as a father of realism but also as a pioneer of fantastic literature in France.

Key Words : 19th century, Romanticism, short story, fantastic, narrator.

La vinculación con lo fantástico de un autor como Balzac, tradicionalmente considerado como uno de los padres del realismo, no debe sorprendernos si tenemos en cuenta las circunstancias que concurrieron en el desarrollo de su actividad literaria, pues es justo en la década de 1830 - la más prolífica en su carrera - cuando se produce la eclosión de lo fantástico bajo la influencia del alemán Hoffmann, que ve triunfar en Francia sus *Contes fantastiques*. Balzac, como otros escritores de su época, no se mantendrá al margen de una literatura que al principio parecía una moda pasajera, pero que, tras unos años de desarrollo vertiginoso, conseguirá asentarse, convirtiéndose en una corriente que consolidará su presencia a lo largo del siglo a la par del realismo y el naturalismo.

El auge de lo fantástico en los años 30 coincide con el del relato corto o "nouvelle", si bien, el éxito de ésta no se circunscribe sólo al período romántico, sino que es un género en alza durante todo el siglo XIX:

Même si l'histoire de la nouvelle au XIXe siècle reste à faire, on peut avancer que ce siècle est l'âge d'or du genre. Trouvant place régulièrement - quelle différence avec notre époque - dans les revues ou les journaux¹, la nouvelle connaît un succès remarquable et constant. (Godenne, 1993: 23)

¹ La difusión, a partir de 1828, de los *Contes Fantastiques* de Hoffmann, además de despertar el gusto por lo fantástico entre el público, también contribuyó a poner de moda las formas breves. Pero el buen momento que vivía la prensa también fue decisivo en el desarrollo de la narrativa breve decimonónica. El éxito fulgurante de las formas breves en Francia quizás no se habría producido con la misma intensidad sin el concurso favorable de este factor. Las revistas y periódicos experimentaron un tremendo desarrollo y se convirtieron en el medio idóneo para difundir el relato corto y despertar en el público el gusto por este tipo de narrativa.

Sin embargo, es en los primeros años de la década de 1830 cuando más cuentos se publican. Si la crítica coincide en señalar que la forma narrativa breve es la que mejor se adapta a la expresión de lo fantástico², éste encontró, por tanto, en el relato corto un medio muy adecuado para su manifestación. Así se explica la proliferación masiva de cuentos fantásticos en esos años:

Les contes envahissent les colonnes des périodiques ; ils s'accumulent dans des recueils collectifs, *Le Livre des Cents et un*, *Les Cent et une Nouvelles des Cent et un*, *Le Conteur*, *Le Livre des Conteurs*, *Le Salmigondis*... Il en est de toutes les sortes: contes drolatiques, philosophiques, maritimes, galvaniques..., contes fantastiques enfin, les plus nombreux sans doute. (Castex, 1987: 67-68)

En el caso de Balzac, quizás por los clichés que con frecuencia se crean en torno a los grandes autores o por el escaso interés que tradicionalmente la crítica ha prestado a la narrativa breve, se ha terminado imponiendo la imagen del escritor de novelas. Sin embargo, una parte importante de su obra está compuesta por textos breves publicados en antologías o ediciones colectivas, en revistas y periódicos de la época. Balzac practica el relato corto desde sus inicios como escritor, en torno a 1820, hasta finales de los años 40, pero es en la década de 1830 donde concentra particularmente esta actividad, sobre todo en sus inicios.

Bardèche (1967: 275) apunta dos circunstancias como las determinantes de que Balzac abandone, en 1830, la novela para dedicarse al cuento: por un lado, la fría acogida de *Les Chouans* (1829) - primera novela publicada sin pseudónimo -, y por otro, la moda literaria del momento, que hace entrar en declive la novela histórica y favorece el desarrollo fulgurante de las formas breves. Lo que hace, por tanto, Balzac es adaptarse a la nueva realidad literaria y explorar nuevas vías creativas, sin embargo ello no significa que su faceta de "nouvelliste" se limite al mero hecho de seguir una moda literaria:

Balzac écrivit des contes pour profiter d'une orientation nouvelle du goût du public [...]. Mais cette mode littéraire se trouva d'accord avec son tempérament. Il l'avait bien montré dans certains épisodes des *Chouans*, dans les anecdotes de la *Physiologie du Mariage*. Il aimait par instinct les récits courts et dramatiques, les détails qui peignent. Balzac était un "contier" avant que le mot n'existât. En écrivant des nouvelles, il suivit à la fois une mode contemporaine et une prédilection qu'on pouvait deviner chez lui depuis quelque temps³. (Bardèche, 1967: 276)

² Amblard opina que "le fantastique trouve son expression la plus parfaite dans le conte [...] parce que la brièveté est importante pour traduire l'extraordinaire et ne pas le démentir" (1972: 5-6). En el ámbito español, González Salvador constata que las manifestaciones literarias de lo fantástico tienen "en común un modo de enunciación, la narrativa, y, por lo general, el cuento" (1984: 225). En la misma línea, Ezama Gil subraya que "algunos señalan que el relato breve (cuento, novela corta) es el marco más adecuado para su expresión" (1992: 71), y entre ellos cita a Mario Lancelotti y Vax.

³ Bardèche (1967: 279-280) va más allá y reconoce a la narrativa breve balzaquiana un papel aún más trascendente, pues afirma que los relatos cortos compuestos en los primeros años de la década de 1830 - concretamente se refiere a los primeros seis cuentos de las *Scènes de la Vie Privée*, publicados en abril de 1830 - inauguran una nueva forma de escribir, cuyos rasgos acabarán convirtiéndose en permanentes y característicos de la narrativa balzaquiana. El arte del Balzac "romancier" se gesta, pues, en el Balzac "nouvelliste".

Desde enero de 1830 hasta diciembre de 1832, es decir, en el transcurso de sólo tres años, contabilizamos más de ochenta narraciones breves publicadas⁴, entre las cuales se hallan casi la totalidad de sus textos fantásticos⁵. Así, por ejemplo, los *Romans et Contes Philosophiques* de 1831, reúnen, junto a *la Peau de Chagrin*, doce relatos cortos⁶, en su mayoría fantásticos. Pero el culto desmedido al cuento pasó, como pasó la *fièvre de lo fantástico* y el entusiasmo de Balzac por las formas breves se fue conteniendo a medida que el público empezó a mostrarse reticente a la oferta excesiva que la moda literaria había ocasionado. A partir de 1833, Balzac se vuelve poco a poco hacia la novela y la dimensión de sus obras aumenta. Sin embargo, nunca dejó definitivamente de cultivar el relato corto; se observa más bien una moderación considerable. De 1833 a 1846 contamos más de setenta narraciones breves publicadas. La cifra se aproxima a las publicadas entre 1830 y 1832, pero el período de tiempo es, en este caso, bastante más amplio, trece años frente a tres.

La producción fantástica balzaquiana se concentra fundamentalmente, pues, entre 1830 y 1835, si bien 1830 y 1831 son, con diferencia, los años que registran un mayor índice de publicación en este sentido. Si exceptuamos *La Peau de Chagrin* (1831) y un texto ambiguo en cuanto a su naturaleza fantástica, *Louis Lambert* (1832), el resto de obras fantásticas publicadas entre esas fechas adopta la forma breve: *Adieu* (1830), *L'Élixir de Longue Vie* (1830), *Sarrasine* (1830), *Les Proscrits* (1831), *Le Chef-d'Œuvre Inconnu* (1831), *L'Auberge Rouge* (1831), *L'Église* (1831), *Le Dôme des Invalides* (1831), *Maître Cornélius* (1831), *Le Grand d'Espagne* (1832), *Melmoth Réconcilié* (1835). Es en estos textos breves en los que centramos nuestro estudio. Sin duda, la aproximación a los mismos podría hacerse desde múltiples enfoques. Siguiendo a Srámek, que afirma que "le critère thématique est loin d'être suffisant à lui seul pour la définition du genre" (1984: 22), consideramos que, en el caso de lo fantástico balzaquiano, un estudio desde el punto de vista ideológico-temático, aun siendo el aspecto que le imprime su sello más personal, sin embargo no serviría por sí solo para diferenciar una obra fantástica de otra que no lo es, ya que el universo creativo de Balzac hunde sus raíces más profundas en una íntima concepción filosófica que inspira el conjunto de su obra, sus ficciones fantásticas, pero también las realistas. Dado que ya existen trabajos sobre las fuentes y la dimensión ideológica de lo fantástico balzaquiano⁷, nos hemos decantado por el análisis formal de los textos, una vía de estudio complementaria, a la vez que imprescindible, si tenemos en cuenta que la obra fantástica responde a una estética y unas reglas compositivas que le son propias:

⁴ Aportamos este dato a partir de la reciente antología de Tournier, en la que recopila cronológicamente la narrativa breve balzaquiana - Balzac (2005-2006) -.

⁵ La razón es evidente, pues ya hemos señalado que lo fantástico y la "nouvelle" comparten el mismo período de éxito fulgurante.

⁶ Buena parte de ellos se mantendrán en los posteriores *Études Philosophiques* de *La Comédie Humaine*.

⁷ Véase, entre otros, Castex (1987), Béguin (1965: 27-137); Amblard (1972), Murata (2003) y Ledo (2006: 97-13; 2007: 135-166).

Il pourrait sembler aussi que c'est un genre qui ne connaît pas des règles et qui se fait au hasard de la plume et de l'inspiration. Mais le récit fantastique n'apporte pas une histoire au déroulement contingent. Tout récit fantastique tient à sa vraisemblance, et c'est le souci de la vraisemblance qui régit le choix de ses éléments constitutifs. (Srámek, 1984: 21)

Pero en el terrero formal, las posibilidades de aproximación siguen siendo diversas. Obligados a escoger, nos hemos interesado por las características que asume el narrador en los relatos breves balzaquianos, desde el punto de vista de su función y especificidad con relación a lo fantástico. Para ello hemos seguido el análisis que propone Malrieu (1992). A partir del estudio de un amplio elenco de obras fantásticas, en su mayoría del siglo XIX, entre las que no se halla ninguna de Balzac, este crítico deduce - consideramos que de forma coherente y razonada - la que sería la estética narratológica propia de lo fantástico. ¿Hasta qué punto Balzac domina de forma consciente la técnica inherente al modo fantástico en la composición de sus narradores? Este es el interrogante al que pretendemos dar respuesta.

Frente a la poesía o el teatro donde el contacto es directo, en la narrativa es la figura del narrador la que mediatiza el contacto entre el lector y el universo literario. La situación comunicativa es la de alguien - autor-narrador, narrador-personaje, un ser de ficción en cualquier caso - que cuenta algo. El narrador es, por tanto, el verdadero sujeto de la enunciación narrativa y el que mejor define al texto narrativo. Su presencia latente o patente es fundamental para crear sentido según se coloque a una u otra distancia de las acciones de los personajes, asuma una determinada voz o armonice el conjunto de voces, focalice desde un personaje o utilice un tipo de discurso directo o indirecto⁸.

Es evidente que el narrador debe saber para contar, pero su grado de conocimiento puede variar y con él lo que en narrativa se denomina el punto de vista o perspectiva. En función del tipo de narrador, la intencionalidad del autor difiere y el resultado final del texto es uno u otro según la perspectiva utilizada. En Balzac, como, por lo general, sucede en toda la narrativa del siglo XIX, el narrador que predomina es el omnisciente, aquél que lo sabe todo de los personajes, sin embargo, como se verá más abajo - y como, por otra parte, corresponde a la lógica de la verosimilitud que debe asegurar lo fantástico -, en alguno de los textos estudiados también hemos encontrado rastros del narrador equiscente, aquél que narra compartiendo la subjetividad del personaje.

También es importante la cuestión de las personas gramaticales utilizadas en la enunciación. La narrativa, como proceso de comunicación de alguien que cuenta algo a otra persona, tiende a organizar sus formas elocutivas en torno a la tercera persona gramatical, aunque también admite variantes en primera persona o alternancias con la segunda. En el caso concreto de la narrativa fantástica, la tendencia general de la crítica es a vincularla con la utilización de la primera persona gramatical. Cesarini, por ejemplo, al describir los procedimientos narrativos de los que se suele servir lo fantástico, cita la narración en primera persona, combinada con la segunda persona:

⁸ Sobre todos estos aspectos en la narrativa balzaquiana véase el completo estudio de Bordas (1997). También puede consultarse Baquero Goyanes (2005).

Es frecuente en lo fantástico la utilización de los procedimientos de la enunciación, en especial la narración en primera persona, pero también la presencia en el relato mismo de destinatarios explícitos, como los corresponsales en un intercambio epistolar [...]; o los participantes en una discusión [...]; o los oyentes directos de un relato [...]. Estos destinatarios activan al máximo, y autentifican, la ficción narrativa, solicitan y facilitan el acto de identificación de lector implícito con el lector externo del texto. (1999: 102)

Aunque en la narrativa balzaquiana suele ser más frecuente la narración en tercera persona, sin embargo, en los textos analizados, la narración en tercera y primera persona gramatical se reparte casi al cincuenta por ciento. En seis de ellos se utiliza la tercera persona gramatical - *Adieu, L'Élixir de Longue Vie, Les Proscrits, Le Chef-d'Œuvre Inconnu, Maître Cornélius y Melmoth Réconcilié* - y en los otros cinco se hace uso de la primera persona - *Sarrasine, L'Auberge Rouge, L'Église, Le Dôme des Invalides y Le Grand d'Espagne* -. Al contrario de la opinión mayoritaria, Malrieu (1992: 132-134) opina que, aunque es verdad que en la mayoría de los relatos fantásticos se utiliza la primera persona gramatical, también los hay, y no pocos, en los que la narración se hace en tercera persona. No vincula, por tanto, la utilización de la primera persona gramatical con la condición de texto fantástico. Tampoco comparte la tendencia a vincular la narración en tercera persona con un fantástico de tipo alegórico, encaminado a transmitir ciertas enseñanzas o ideas, y la narración en primera persona con otro tipo de fantástico "puro", que sólo busca experimentar nuevas técnicas formales. Esta asociación no es válida, ya que el carácter alegórico también está presente en los relatos narrados en primera persona. En realidad la alegoría - moral, política, filosófica - es una constante de la literatura fantástica del siglo XIX.

En el caso de Balzac, constatamos que el alcance alegórico de lo fantástico es rastreable tanto en los relatos narrados en tercera persona, como en aquellos en los que aparece un "yo" narrador. En *L'Élixir de Longue Vie*, el despiadado don Juan encarna el deseo de vencer a la muerte y la obra encierra una clara crítica anticlerical. En el otro extremo, *Melmoth Réconcilié* es una representación de la necesidad de "reconciliarse" con Dios y morir en paz⁹. Frente a estos relatos narrados en tercera persona, nos encontramos con otros, como *L'Église*, que emplean la primera persona y que también encierran un significado alegórico. En esta obra, la alucinación que sufre el personaje dentro de la catedral tiene un significado evidente para el lector y la metamorfosis de la enigmática anciana en una joven angelical, es una alegoría de la decadente institución católica de 1831 que, por un momento, recupera el esplendor cultural e intelectual perdidos y lanza "in extremis" un grito de socorro.

⁹ A partir de 1831 se aprecia en las obras balzaquianas un cambio profundo en las convicciones religiosas del autor. El análisis de la fusión de los textos *Zéro y La Danse des Pierres* en *L'Église*, y la posterior integración de este relato en *Jésus-Christ en Flandre*, revela claramente dicho cambio. El hecho que marcó el punto de inflexión en la actitud de Balzac fue el saqueo a que fueron sometidos varios edificios eclesiásticos - el arzobispado de París entre ellos - por las enfervorecidas masas populares, en febrero de 1831. El escritor temió que el exilio de Carlos X y la consiguiente desaparición del absolutismo regio - que consideraba necesario para el progreso de la nación -, y el advenimiento de la clase burguesa, pudieran truncar su triunfo. Por tanto, frente al anticlericalismo mostrado, en 1830, en *Zéro y La Danse de Pierres*, Balzac evoluciona a partir de 1831, con *L'Église*, hacia un acercamiento a la institución católica. Véase al respecto Balzac (1947) y Castex (1987: 188-194).

La lógica nos lleva a pensar que, en lo fantástico, una narración en primera persona redundante en una mayor verosimilitud de lo que se cuenta, pues el "yo" enunciativo tiende a presentarse como imagen del autor dentro de la ficción. En los textos balzacianos el "yo" narrador es siempre alguien anónimo, que, a lo sumo facilita los datos imprescindibles para explicar por qué ha sido testigo de los hechos que va a narrar. Este anonimato propicia la proyección de la imagen del autor en la voz del narrador, sobre todo cuando éste expresa juicios paralelos o se dirige con un "vous" al lector. El juego narrador-lector intradieгético tiende a confundirse entonces con el binomio autor-lector heterodieгético. Esta identificación autor-narrador es perceptible en *Le Dôme des Invalides* y *Sarrasine*, en cuyas ficciones los críticos han detectado rasgos autobiográficos¹⁰. También en *L'Auberge Rouge*:

Le maître du logis, voulant faire honneur à son hôte [M. Hermann], avait convié, pour ce dernier dîner, quelques amis intimes, capitalistes ou commerçants dignes d'estime; puis des femmes aimables, jolies, dont le gracieux babillage et les manières franches étaient en harmonie avec la cordialité germanique.

Vraiment, si vous aviez pu voir, comme j'en eus le plaisir, cette réunion joyeuse de gens qui avaient quitté leurs griffes commerciales pour spéculer sur les plaisirs de la vie, il vous eût été difficile de haïr les escomptes usuraires ou de maudire les faillites. L'homme ne peut pas toujours mal faire; et même dans la société des pirates, il doit se rencontrer quelques heures douces pendant lesquelles vous croyez être, dans leur sinistre vaisseau, comme sur une escarpolette. (Balzac, 2005-2006: I, 908)

Este "yo" autor-narrador, que se dirige al lector y hace comentarios al hilo de la acción, se presenta además como un personaje más e incluso, a veces, se ve desposeído de su habitual omnisciencia, teniendo que recurrir a otros personajes que poseen información que él desconoce:

Au moment où M. Hermann prononça le nom de Prosper Magnan, le fournisseur saisit la carafe, versa de l'eau dans son verre, et le vida d'un trait.

¹⁰ Con respecto a *Le Dôme des Invalides*, los críticos de la edición de la Pléiade opinan que "cette fantaisie semble bien avoir pour origine une expérience personnelle, le souvenir d'un déjeuner au cours duquel Balzac, invité par Philarète Chasles dans son nouveau logis de la rue du Bac, oublia sa sobriété habituelle" (Balzac, 1990-1996: II, 1765). En el caso de *Sarrasine*, la ambigüedad sexual del personaje de Zambinella ha dado pie para que determinados críticos se aventuren a hablar de una probable tendencia bisexual de Balzac. Concretamente, Citron ha expuesto la tesis de que las peculiaridades que atañen a los personajes y estructura de la obra revelan que Balzac "a introduit un certain nombre de données personnelles, biographiques et psychologiques" (Balzac, 1976-1981: VI, 1039), de los que se puede deducir que el autor ha recreado en la ficción problemas íntimos relacionados con una posible bisexualidad. Las circunstancias en que Balzac vivió en su infancia y adolescencia, vejado por una madre, castradora y dominadora, mal defendido por un padre distante, coinciden con las que describe el psicoanálisis como propicias para desarrollar inclinaciones homosexuales. En opinión de Citron (1972: 95), el "yo" narrador del relato marco, que corteja sin éxito a la condesa de F..., se identificaría con el Balzac adulto del presente, de tendencias sexuales definidas, y el personaje de Sarrasine del relato central - cuyo nombre tiene evidentes connotaciones femeninas -, enamorado de un castrado, con el Balzac adolescente de tendencias sexuales todavía inseguras.

Ce mouvement attira mon attention. [...]
 - Comment se nomme le fournisseur?... demandai-je à ma complaisante voisine.
 - Mauricey!... me répondit-elle. (Balzac, 2005-2006: I, 913)

La narración en primera persona facilita, por tanto, que el "yo" que cuenta la historia pueda colocarse en el mismo nivel del resto de personajes, generando así un punto de vista subjetivo muy útil en lo fantástico para hacer creíble al lector el acontecimiento extraordinario. Sin embargo, Malrieu (1992: 135) señala que esto no implica que las historias narradas en tercera persona tengan que corresponderse necesariamente con un narrador omnisciente que presente la acción como una realidad objetiva independiente del punto de vista de los personajes. Una historia contada en tercera persona puede también presentarse desde la óptica del personaje, como expresión de la subjetividad del mismo.

Tradicionalmente se ha considerado que la omnisciencia del narrador balzaquiano es distinta de la del narrador stendhaliano y sobre todo flaubertiano. El primero de ellos encarna una omnisciencia más pura, mientras que los otros derivan con más frecuencia - sobre todo en el caso de Flaubert - hacia la equisciencia. El narrador balzaquiano contempla los hechos que narra y los personajes que presenta desde una posición privilegiada de conocimiento de lo que sucede tanto en la mente del personaje como fuera de ella. Balzac "no siente aún - ni iba con su temperamento - el que la omnisciencia del novelista pueda parecer un defecto, una limitación, una empañadura de la verosimilitud novelesca" (Baquero Goyanes, 2005). Sin embargo, sin dejar de ser esto cierto, el autor no limita de forma exclusiva la narración a la focalización cero, sino que también encontramos focalizaciones internas en la manera de presentar los hechos. Analicemos este fragmento de *Le Chef d'Œuvre Inconnu*, justo después de que Porbus haya pedido a Frenhofer que muestre su cuadro:

- [...] Veux-tu maintenant que je soumette mon idole aux froids regards des imbéciles... Ah! l'amour est un mystère, il n'a de vie qu'au fond des cœurs, et tout est perdu quand un homme dit à un autre: - Voilà celle que j'aime!...

Le vieillard semblait être redevenu jeune; ses yeux avaient de l'éclat et de la vie; ses joues pâles étaient nuancées d'un rouge vif, et ses mains tremblaient.

Porbus, étonné de la violence passionnée avec laquelle ces paroles furent dites, ne savait que répondre à un sentiment aussi neuf que profond.

Frenhofer était-il raisonnable ou fou? se trouvait-il subjugué par une fantaisie d'artiste, ou les idées qu'il avait exprimées procédaient-elles de ce fanatisme inexprimable produit en nous par le long enfantement d'une grande œuvre? Pouvait-on jamais espérer de transiger avec cette passion bizarre? (Balzac, 2005-2006: I, 902)

Por la utilización del estilo indirecto libre, las preguntas retóricas que reproduce el narrador nos permiten entrar en la mente de Porbus y conocer lo que éste piensa sobre la actitud de Frenhofer con respecto a su cuadro. No son palabras del narrador, son del personaje. Estamos, pues, ante una narración en tercera persona que sin embargo es capaz de captar la subjetividad del personaje. El "yo" que subyace tras las palabras del narrador intensifica sin duda el efecto fantástico de lo que se cuenta.

Hay, sin embargo, según Malrieu (1992: 136), una característica propia de los relatos fantásticos en tercera persona que los diferencia de los narrados en primera

persona. Las historias contadas en tercera persona ponen en escena personajes que sufren de forma pasiva los acontecimientos, sin llegar, o llegando demasiado tarde, a tener conciencia plena de la realidad de lo que les sucede, de su alienación. Frenhofer es uno de ellos. El pintor no es consciente del carácter patológico que ha terminado adquiriendo su genialidad artística. Por ello, un personaje de estas características nunca podría convertirse en narrador de su propia experiencia, porque no tiene conciencia de que está o se está volviendo loco. El punto culminante de la alienación inconsciente de Frenhofer tiene lugar cuando el artista muestra su cuadro. Él está convencido de haber creado la belleza perfecta representada en el cuerpo de una mujer, Porbus y Poussin no ven nada, sólo un amasijo de colores:

- Ah! ah! s'écria-t-il, vous ne vous attendez pas à tant de perfection!... Vous êtes devant une femme et vous cherchiez un tableau!... Il y a tant de profondeur sur cette toile! l'air y est si vrai, que vous ne pouvez plus distinguer de l'air qui nous environne... Où est l'art?... perdu, disparu!... Ces contours sont les formes mêmes d'une jeune fille... [...]

- Voyez-vous quelque chose? demanda Poussin à Porbus.

- Non, et vous?

- Rien... (Balzac, 2005-2006: I, 905)

Para otro personaje, Julie, la protagonista de *Adieu*, cuya locura la ha apartado definitivamente del contacto humano, la alienación es tan absoluta que las posibilidades comunicativas son nulas:

Si par une belle matinée d'automne, il voyait la comtesse assise tranquillement sur un banc, sous un peuplier jauni, le pauvre amant se couchait à ses pieds, et il regardait, dans les yeux, tant qu'elle se laissait voir. Il épiait alors la lumière vive qui s'échappait de l'iris, espérant toujours que ce miroir cesserait d'être insensible et que cette flamme redeviendrait intelligente. Parfois, se faisant illusion, il croyait avoir aperçu ces rayons durs et immobiles vibrants, amollis, vivants; et il s'écriait:

- Julie!... Julie!... tu m'entends... tu me vois!...

Mais elle écoutait le son de cette voix comme un bruit, comme l'effort du vent qui agitait les arbres, comme le mugissement de la vache sur laquelle elle grimait; et le colonel se tordait les mains de désespoir; car son désespoir était toujours nouveau. Le temps et les vaines épreuves ne faisaient qu'agrandir sa douleur. (Balzac, 2005-2006: I, 547)

El empleo del "il" supone, pues, la puesta en escena de personajes que el contacto con lo extraordinario ha convertido en ajenos a nuestro mundo y para los cuales el acto de comunicarse es definitivamente imposible, porque ya no pueden contar por sí mismos su propia experiencia.

Pero puede suceder que el narrador y el personaje que vive la experiencia fantástica coincidan - el personaje transmite por sí mismo aquello de lo que ha sido testigo-, en cuyo caso, a diferencia de lo que sucede en el relato en tercera persona, se trata no sólo de alguien que tiene la necesidad de comunicarse, sino que, además, puede hacerlo, aunque su capacidad comunicativa puede verse limitada, ya que su discurso no es entendible por cualquiera; para ser comprendido debe dirigirse a un auditorio que tenga, como él, una especial sensibilidad hacia lo extraordinario. El personaje-narrador es consciente desde el principio de lo difícil que será hacerse creer, por la propia excentricidad del hecho que ha vivido. De ahí, según Malrieu (1992: 137-138), que el narrador se formule las dudas, que imagina surgirán en los demás, y que abunden los

de signos de interrogación. En *L'Église*, la incertidumbre que puede asaltar al lector aparece representada en el texto cuando, al contemplar a la extraña mujer que lo invita a visitar su casa, el narrador se pregunta y se responde a sí mismo: "Mais existait-elle?... C'était vraiment un mystère" (Balzac, 2005-2006: I, 1053). De manera similar, el personaje que, en *Le Dôme des Invalides*, ve la cúpula de los Inválidos desplazarse hacia él adopta una postura de lógico escepticismo inicial cuando dice "dans un premier moment je fus un peu surpris et je m'arrêtai" (Balzac, 2005-2006: I, 1058); incluso parece no asustarse porque está convencido de que no es real lo que está viendo: "Je pris d'abord cette vision pour un effet d'optique et j'en jouis avec délices, sans vouloir m'expliquer le phénomène" (Balzac, 2005-2006: I, 1058). Finalmente vuelve a dar muestras de escepticismo cuando atribuye todo lo ocurrido a los efectos del alcohol: "Il me semble que j'étais ivre" (Balzac, 2005-2006: I, 1060). Antes de comenzar la historia del escultor y Zambinella, consciente de la subjetividad de lo que va a contar, el narrador de *Sarrasine* también pregunta a su interlocutora: "Si je m'enthousiasme, vous me ferez taire?" (Balzac, 2005-2006: I, 663).

Otra posibilidad narrativa es que no sea el personaje el que comunique directamente su experiencia, sino que sea otro quien lo haga por él. Los textos balzaquianos nos ofrecen entonces tres situaciones diferentes. En un primer caso, un "yo" - primer narrador - es el encargado de transmitir al lector el relato que ha hecho, de su experiencia, otro personaje - segundo narrador -. En *Le Grand d'Espagne* es el narrador del texto marco el que reproduce la historia que cuenta el "yo" narrador del relato central:

Pour vous sauver l'ennui des digressions, je me permets de traduire son histoire en style conteur, et d'y donner cette façon didactique nécessaire aux récits qui, de la causerie familière, passent à l'état typographique. (Balzac, 2005-2006: I, 1150)

En el segundo caso, nos encontramos ante una narración que oscila entre la primera y la tercera persona. Una historia contada en tercera persona por un narrador intermedio, que, en realidad, no cumple función real de narrador puesto que el acto elocutivo es asumido expresamente por otro "yo" personaje-narrador, que es quien realmente interacciona con el lector. Así, el narrador de *L'Auberge Rouge*, testigo de un suceso que se cuenta en el transcurso de una conversación, se dirige al lector para avisarle de que va a ser él quien, metiéndose en la piel del segundo narrador, va a reproducir dicha historia. El narrador de la historia central queda así subsumido en el "yo" narrador de la historia marco, que se convierte en el único sujeto enunciativo del texto:

Pendant que je faisais des observations en pure perte, le bon Allemand s'était lesté le nez d'une prise de tabac, et commençait son histoire.

Il me serait assez difficile de la reproduire dans les mêmes termes, avec ses interruptions fréquentes et ses digressions verbeuses; aussi, l'ai-je écrite à ma guise, laissant les fautes au Nurembergeois, et, m'emparant de ce qu'elle peut avoir de poétique et d'intéressant, avec la candeur des écrivains qui oublient de mettre au titre de leurs livres: - *traduit de l'allemand*. (Balzac, 2005-2006: I, 910-911)

En el tercer caso, el discurso elocutivo parte de un "yo" narrador que cuenta en tercera persona la historia del personaje. *Sarrasine* nos proporciona un buen ejemplo en este sentido. Aunque no sabemos cómo ha conocido los hechos que relata, ni qué

podría unirle al personaje, la relación del narrador con éste es, en cualquier caso, remota, ya que la historia que cuenta se remonta setenta años atrás - de 1830 retrocedemos 1758 -. Por ello, la narración del relato central se hace en tercera persona: "-Ernest-Jean SARRASINE était le seul fils d'un procureur de la Franche-Comté. [...]" (Balzac, 2005-2006: I, 663).

La distancia con la que este narrador exterior contempla los hechos le permite tener una perspectiva más objetiva de los mismos de la que podría tener el personaje inmerso plenamente en la vorágine del fenómeno. Además, su seriedad y credibilidad vienen a compensar la subjetividad de que adolecería el relato del personaje. Sin embargo, Malrieu (1992: 138-139) opina que, pese a la mayor veracidad de su discurso, este narrador exterior puede encontrarse, como el propio personaje, con el escepticismo y la incompreensión de los receptores. Siguiendo con el ejemplo anterior, es lo que le sucede al narrador de *Sarrasine*, que es un incomprendido. El relato de éste no hace sino provocar rechazo en la persona que lo ha escuchado. El estigma de la desgracia que había marcado a Sarrasine, parece que persigue, setenta años más tarde, al narrador que se topa con la incompreensión afectiva de Mme de F...:

Elle vint me regarder, et me dit d'une voix altérée:

- Vous m'avez dégoûtée de la vie et des passions pour bien longtemps... Au monstre près, tous les sentiments humains ne se dénouent-ils pas ainsi?... par d'atroces déceptions... Mères, des enfants nous assassinent, ou par leur mauvaise conduite, ou par leur froideur ; épouses, nous sommes trahies; amantes, nous sommes délaissées, abandonnées. - L'amitié!... Existe-t-elle? - Demain je serai dévote. Quand l'avenir du chrétien serait encore une illusion, au moins elle ne se détruit qu'après la mort. - Laissez-moi seule. (Balzac, 2005-2006: I, 680)

En realidad, pueden no ser tan acusadas las diferencias entre el personaje y el narrador, como podría pensarse a primera vista. El narrador de *L'Auberge Rouge* comparte más que mesa y mantel con la persona que se sienta a su lado, pues la complicidad y colaboración de ambos será la que descubrirá al lector quién es el asesino de Prosper Magnan. Por tanto, los dos contribuyen por igual a la búsqueda del culpable, como se puede comprobar cuando M. Hermann recuerda por fin el nombre del amigo de Prosper Magnan que había huido tras el asesinato de Walhenfer:

- Ah! l'autre se nommait Frédéric!... Frédéric!... Oui, c'est bien là le nom, s'écria M. Hermann d'un air de triomphe...

Ma voisine me poussa le pied, et me fit un signe en me montrant M. Mauricey.

Le fournisseur avait négligemment laissé tomber sa main sur ses yeux; mais, entre les intervalles des ses doigts, nous crûmes voir une flamme sombre dans son regard.

- Hein?... me dit-elle à l'oreille. S'il se nommait Frédéric?...

Je répondis en guignant de l'œil, comme pour lui dire: "Silence!... ". (Balzac, 2005-2006: I, 928)

El narrador puede ser, por tanto, como afirma Malrieu (1992: 139-141), una voz más dentro del texto, como lo es la del individuo que vive la experiencia fantástica, o la de otros personajes. Además, pese a la distancia con que se enfrenta a la experiencia extraordinaria que cuenta, no sabe qué pensar al respecto y no deja de plantearse las mismas dudas que atormentan al personaje. Incluso puede llegar a contagiarse, como hemos visto que sucede en *Sarrasine*, de los mismos efectos que el personaje ha experimentado en su acercamiento al fenómeno. Tras desvelar la identidad de

Zambinella y el destino trágico de Sarrasine, el narrador ve como el estigma castrador y la ambigüedad sexual que la cantante inoculó en el escultor se proyectan ahora en él, cuando la condesa de F..., a la que pretendía conquistar, le pide que la deje sola. Ve, por tanto, como, al igual que para Sarrasine, "aimer, être aimé!... sont désormais des mots vides de sens" (Balzac, 2005-2006: I, 679).

Malrieu (1992: 143-144) cierra el círculo narrativo de lo fantástico refiriéndose al lector, que, como interlocutor privilegiado del narrador o personaje-narrador, se convierte en el último eslabón de la cadena. El lector, destinatario último de la ficción narrativa, se manifiesta bajo ese "vous" al que el autor-narrador balzaquiano recurre con frecuencia. Balzac no se olvida del lector. Al fin y al cabo escribe para él. El lector balzaquiano se ve así enfrentado al deseo de inmortalidad de Melmoth y de don Juan; al alcance autodestructivo de la genialidad artística de Frenhofer; a las aspiraciones místicas de dos proscritos; al estado alucinógeno de los personajes de *L'Église* y *Le Dôme des Invalides*; a las consecuencias devastadoras que las patologías mentales acaban produciendo en Julie, Cornélius y Frédéric Mauricey; al misterio que envuelve a Zambinella; y al desasosiego estremecedor de *Le Grand d'Espagne*. Descubre así que la alienación del personaje, en su confrontación con el fenómeno, es también la suya. Quién de nosotros no ha soñado alguna vez con vencer a la muerte, quién no ha sentido miedo al cruzarse con un desconocido en la oscuridad de la noche... Todos hemos sido alguna vez víctimas o cómplices de lo irracional.

Balzac es poco conocido por su narrativa fantástica, menos aún por aquella que se articula en las formas breves. Aunque debe ser completado con la aproximación a otros elementos como los personajes o el tratamiento del espacio y del tiempo, nuestro análisis ha querido mostrar que el autor conoce bien la técnica compositiva inherente al género. Creemos, por tanto, poder afirmar que esta faceta creativa se resiste a ser catalogada como una simple concesión pasajera a la moda literaria. El Balzac realista es al mismo tiempo uno de los primeros autores que asume plenamente la estética de lo fantástico. Por tanto, si es reconocido como padre del realismo, es justo que también se le reconozca como uno de los padres de lo fantástico en Francia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMBLARD, M.-C. (1972): *L'œuvre fantastique de Balzac: Sources et Philosophie*, Paris, Didier.
- BALZAC, H. (1947): *L'Église*, Édition critique publiée par Jean Pommier, Paris, Droz.
- BALZAC, H. (1976-1981): *La Comédie Humaine*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de La Pléiade", 12 vols.
- BALZAC, H. (1990-1996): *Œuvres Diverses*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de La Pléiade", 2 vols.
- BALZAC, H. (2005-2006): *Balzac: Nouvelles et contes*, Édition établie, présentée et annotée par Isabelle Tournier, Paris, Gallimard, coll. "Quarto", 2 vols.

- BAQUERO GOYANES, M. (2005): "Cervantes, Balzac y la voz del narrador", Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consultable en [http:// www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12031632128938273432435/p0000001.htm#I_0](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12031632128938273432435/p0000001.htm#I_0)
- BARDECHE, M. (1967): *Balzac, romancier*, Genève, Slatkine Reprints.
- BÉGUIN, A. (1965): *Balzac lu et relu*, Paris, Éditions du Seuil.
- BORDAS, E. (1997): *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- CASTEX, P.-G. (1987): *Le Conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti.
- CESARINI, R. (1999): *Lo fantástico*, Madrid, Visor.
- CITRON, P. (1972): "Interpretation de *Sarrasine*" in *L'Année Balzacienne*, 81-95.
- EZAMA GIL, A. (1992): *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Universidad de Zaragoza.
- GODENNE, R. (1993): *Études sur la nouvelle française*, Genève, Honoré Champion.
- GONZÁLEZ SALVADOR, A. (1984): "De lo fantástico y de la literatura fantástica" in *Anuario de Estudios Filológicos*, n.º VII, 207-226.
- LEDO, J. (2006): "Apuntes para una teoría de lo fantástico en Honoré de Balzac (I)" in *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, n.º 21, 97-113.
- LEDO, J. (2007): "Apuntes para una teoría de lo fantástico en Honoré de Balzac (II y III)" in *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, n.º 22, 135-166.
- MALRIEU, J. (1992): *Le fantastique*, Paris, Hachette.
- MURATA, K. (2003): *Les métamorphoses du pacte diabolique dans l'œuvre de Balzac*, Paris, Klincksieck.
- SRÁMEK, J. (1984): "Les fonctions narratives et les rôles des personnages dans le conte fantastique" in *Études romanes de Brno*, n.º XV, 21-31

Balzac and the fantastic short story: An approach to narrator's figure

ABSTRACT

The fantastic vein of Balzac goes beyond incidental adherence to a literary trend which burst onto the scene in France in the 1830s and continued during that century, in coexistence with realism and naturalism. Balzac's work as a whole provides more than a social portrait. Even his more realist narratives are underlain by a certain visionary strain. The novel *La Peau de Chagrin* is regarded as the epitome of Balzac's fantastic fiction, but this author also dedicated himself to short narrative forms, due to their suitability for expressing the fantastic. The present paper focuses on the latter, which are less known and have been more rarely an object of inquiry. More specifically, this article analyses the function and the specific characteristics of the narrator in the fantastic text. This approach has made it possible to confirm that Balzac has a full mastery of the narratological technique that is inherent in the fantastic. This reinforces the view that Balzac qualifies not only as a father of realism but also as a pioneer of fantastic literature in France.

Key Words : 19th century, Romanticism, short story, fantastic, narrator.

La vinculación con lo fantástico de un autor como Balzac, tradicionalmente considerado como uno de los padres del realismo, no debe sorprendernos si tenemos en cuenta las circunstancias que concurrieron en el desarrollo de su actividad literaria, pues es justo en la década de 1830 - la más prolífica en su carrera - cuando se produce la eclosión de lo fantástico bajo la influencia del alemán Hoffmann, que ve triunfar en Francia sus *Contes fantastiques*. Balzac, como otros escritores de su época, no se mantendrá al margen de una literatura que al principio parecía una moda pasajera, pero que, tras unos años de desarrollo vertiginoso, conseguirá asentarse, convirtiéndose en una corriente que consolidará su presencia a lo largo del siglo a la par del realismo y el naturalismo.

El auge de lo fantástico en los años 30 coincide con el del relato corto o "nouvelle", si bien, el éxito de ésta no se circunscribe sólo al período romántico, sino que es un género en alza durante todo el siglo XIX:

Même si l'histoire de la nouvelle au XIXe siècle reste à faire, on peut avancer que ce siècle est l'âge d'or du genre. Trouvant place régulièrement - quelle différence avec notre époque - dans les revues ou les journaux¹, la nouvelle connaît un succès remarquable et constant. (Godenne, 1993: 23)

¹ La difusión, a partir de 1828, de los *Contes Fantastiques* de Hoffmann, además de despertar el gusto por lo fantástico entre el público, también contribuyó a poner de moda las formas breves. Pero el buen momento que vivía la prensa también fue decisivo en el desarrollo de la narrativa breve decimonónica. El éxito fulgurante de las formas breves en Francia quizás no se habría producido con la misma intensidad sin el concurso favorable de este factor. Las revistas y periódicos experimentaron un tremendo desarrollo y se convirtieron en el medio idóneo para difundir el relato corto y despertar en el público el gusto por este tipo de narrativa.

Sin embargo, es en los primeros años de la década de 1830 cuando más cuentos se publican. Si la crítica coincide en señalar que la forma narrativa breve es la que mejor se adapta a la expresión de lo fantástico², éste encontró, por tanto, en el relato corto un medio muy adecuado para su manifestación. Así se explica la proliferación masiva de cuentos fantásticos en esos años:

Les contes envahissent les colonnes des périodiques ; ils s'accumulent dans des recueils collectifs, *Le Livre des Cents et un*, *Les Cent et une Nouvelles des Cent et un*, *Le Conteur*, *Le Livre des Conteurs*, *Le Salmigondis*... Il en est de toutes les sortes: contes drolatiques, philosophiques, maritimes, galvaniques..., contes fantastiques enfin, les plus nombreux sans doute. (Castex, 1987: 67-68)

En el caso de Balzac, quizás por los clichés que con frecuencia se crean en torno a los grandes autores o por el escaso interés que tradicionalmente la crítica ha prestado a la narrativa breve, se ha terminado imponiendo la imagen del escritor de novelas. Sin embargo, una parte importante de su obra está compuesta por textos breves publicados en antologías o ediciones colectivas, en revistas y periódicos de la época. Balzac practica el relato corto desde sus inicios como escritor, en torno a 1820, hasta finales de los años 40, pero es en la década de 1830 donde concentra particularmente esta actividad, sobre todo en sus inicios.

Bardèche (1967: 275) apunta dos circunstancias como las determinantes de que Balzac abandone, en 1830, la novela para dedicarse al cuento: por un lado, la fría acogida de *Les Chouans* (1829) - primera novela publicada sin pseudónimo -, y por otro, la moda literaria del momento, que hace entrar en declive la novela histórica y favorece el desarrollo fulgurante de las formas breves. Lo que hace, por tanto, Balzac es adaptarse a la nueva realidad literaria y explorar nuevas vías creativas, sin embargo ello no significa que su faceta de "nouvelliste" se limite al mero hecho de seguir una moda literaria:

Balzac écrivit des contes pour profiter d'une orientation nouvelle du goût du public [...]. Mais cette mode littéraire se trouva d'accord avec son tempérament. Il l'avait bien montré dans certains épisodes des *Chouans*, dans les anecdotes de la *Physiologie du Mariage*. Il aimait par instinct les récits courts et dramatiques, les détails qui peignent. Balzac était un "contier" avant que le mot n'existât. En écrivant des nouvelles, il suivit à la fois une mode contemporaine et une prédilection qu'on pouvait deviner chez lui depuis quelque temps³. (Bardèche, 1967: 276)

² Amblard opina que "le fantastique trouve son expression la plus parfaite dans le conte [...] parce que la brièveté est importante pour traduire l'extraordinaire et ne pas le démentir" (1972: 5-6). En el ámbito español, González Salvador constata que las manifestaciones literarias de lo fantástico tienen "en común un modo de enunciación, la narrativa, y, por lo general, el cuento" (1984: 225). En la misma línea, Ezama Gil subraya que "algunos señalan que el relato breve (cuento, novela corta) es el marco más adecuado para su expresión" (1992: 71), y entre ellos cita a Mario Lancelotti y Vax.

³ Bardèche (1967: 279-280) va más allá y reconoce a la narrativa breve balzaquiana un papel aún más trascendente, pues afirma que los relatos cortos compuestos en los primeros años de la década de 1830 - concretamente se refiere a los primeros seis cuentos de las *Scènes de la Vie Privée*, publicados en abril de 1830 - inauguran una nueva forma de escribir, cuyos rasgos acabarán convirtiéndose en permanentes y característicos de la narrativa balzaquiana. El arte del Balzac "romancier" se gesta, pues, en el Balzac "nouvelliste".

Desde enero de 1830 hasta diciembre de 1832, es decir, en el transcurso de sólo tres años, contabilizamos más de ochenta narraciones breves publicadas⁴, entre las cuales se hallan casi la totalidad de sus textos fantásticos⁵. Así, por ejemplo, los *Romans et Contes Philosophiques* de 1831, reúnen, junto a *la Peau de Chagrin*, doce relatos cortos⁶, en su mayoría fantásticos. Pero el culto desmedido al cuento pasó, como pasó la *fiebre de lo fantástico* y el entusiasmo de Balzac por las formas breves se fue conteniendo a medida que el público empezó a mostrarse reticente a la oferta excesiva que la moda literaria había ocasionado. A partir de 1833, Balzac se vuelve poco a poco hacia la novela y la dimensión de sus obras aumenta. Sin embargo, nunca dejó definitivamente de cultivar el relato corto; se observa más bien una moderación considerable. De 1833 a 1846 contamos más de setenta narraciones breves publicadas. La cifra se aproxima a las publicadas entre 1830 y 1832, pero el período de tiempo es, en este caso, bastante más amplio, trece años frente a tres.

La producción fantástica balzaquiana se concentra fundamentalmente, pues, entre 1830 y 1835, si bien 1830 y 1831 son, con diferencia, los años que registran un mayor índice de publicación en este sentido. Si exceptuamos *La Peau de Chagrin* (1831) y un texto ambiguo en cuanto a su naturaleza fantástica, *Louis Lambert* (1832), el resto de obras fantásticas publicadas entre esas fechas adopta la forma breve: *Adieu* (1830), *L'Élixir de Longue Vie* (1830), *Sarrasine* (1830), *Les Proscrits* (1831), *Le Chef-d'Œuvre Inconnu* (1831), *L'Auberge Rouge* (1831), *L'Église* (1831), *Le Dôme des Invalides* (1831), *Maître Cornélius* (1831), *Le Grand d'Espagne* (1832), *Melmoth Réconcilié* (1835). Es en estos textos breves en los que centramos nuestro estudio. Sin duda, la aproximación a los mismos podría hacerse desde múltiples enfoques. Siguiendo a Srámek, que afirma que "le critère thématique est loin d'être suffisant à lui seul pour la définition du genre" (1984: 22), consideramos que, en el caso de lo fantástico balzaquiano, un estudio desde el punto de vista ideológico-temático, aun siendo el aspecto que le imprime su sello más personal, sin embargo no serviría por sí solo para diferenciar una obra fantástica de otra que no lo es, ya que el universo creativo de Balzac hunde sus raíces más profundas en una íntima concepción filosófica que inspira el conjunto de su obra, sus ficciones fantásticas, pero también las realistas. Dado que ya existen trabajos sobre las fuentes y la dimensión ideológica de lo fantástico balzaquiano⁷, nos hemos decantado por el análisis formal de los textos, una vía de estudio complementaria, a la vez que imprescindible, si tenemos en cuenta que la obra fantástica responde a una estética y unas reglas compositivas que le son propias:

⁴ Aportamos este dato a partir de la reciente antología de Tournier, en la que recopila cronológicamente la narrativa breve balzaquiana - Balzac (2005-2006) -.

⁵ La razón es evidente, pues ya hemos señalado que lo fantástico y la "nouvelle" comparten el mismo período de éxito fulgurante.

⁶ Buena parte de ellos se mantendrán en los posteriores *Études Philosophiques* de *La Comédie Humaine*.

⁷ Véase, entre otros, Castex (1987), Béguin (1965: 27-137); Amblard (1972), Murata (2003) y Ledo (2006: 97-13; 2007: 135-166).

Il pourrait sembler aussi que c'est un genre qui ne connaît pas des règles et qui se fait au hasard de la plume et de l'inspiration. Mais le récit fantastique n'apporte pas une histoire au déroulement contingent. Tout récit fantastique tient à sa vraisemblance, et c'est le souci de la vraisemblance qui régit le choix de ses éléments constitutifs. (Srámek, 1984: 21)

Pero en el terrero formal, las posibilidades de aproximación siguen siendo diversas. Obligados a escoger, nos hemos interesado por las características que asume el narrador en los relatos breves balzaquianos, desde el punto de vista de su función y especificidad con relación a lo fantástico. Para ello hemos seguido el análisis que propone Malrieu (1992). A partir del estudio de un amplio elenco de obras fantásticas, en su mayoría del siglo XIX, entre las que no se halla ninguna de Balzac, este crítico deduce - consideramos que de forma coherente y razonada - la que sería la estética narratológica propia de lo fantástico. ¿Hasta qué punto Balzac domina de forma consciente la técnica inherente al modo fantástico en la composición de sus narradores? Este es el interrogante al que pretendemos dar respuesta.

Frente a la poesía o el teatro donde el contacto es directo, en la narrativa es la figura del narrador la que mediatiza el contacto entre el lector y el universo literario. La situación comunicativa es la de alguien - autor-narrador, narrador-personaje, un ser de ficción en cualquier caso - que cuenta algo. El narrador es, por tanto, el verdadero sujeto de la enunciación narrativa y el que mejor define al texto narrativo. Su presencia latente o patente es fundamental para crear sentido según se coloque a una u otra distancia de las acciones de los personajes, asuma una determinada voz o armonice el conjunto de voces, focalice desde un personaje o utilice un tipo de discurso directo o indirecto⁸.

Es evidente que el narrador debe saber para contar, pero su grado de conocimiento puede variar y con él lo que en narrativa se denomina el punto de vista o perspectiva. En función del tipo de narrador, la intencionalidad del autor difiere y el resultado final del texto es uno u otro según la perspectiva utilizada. En Balzac, como, por lo general, sucede en toda la narrativa del siglo XIX, el narrador que predomina es el omnisciente, aquél que lo sabe todo de los personajes, sin embargo, como se verá más abajo - y como, por otra parte, corresponde a la lógica de la verosimilitud que debe asegurar lo fantástico -, en alguno de los textos estudiados también hemos encontrado rastros del narrador equisciente, aquél que narra compartiendo la subjetividad del personaje.

También es importante la cuestión de las personas gramaticales utilizadas en la enunciación. La narrativa, como proceso de comunicación de alguien que cuenta algo a otra persona, tiende a organizar sus formas elocutivas en torno a la tercera persona gramatical, aunque también admite variantes en primera persona o alternancias con la segunda. En el caso concreto de la narrativa fantástica, la tendencia general de la crítica es a vincularla con la utilización de la primera persona gramatical. Cesarini, por ejemplo, al describir los procedimientos narrativos de los que se suele servir lo fantástico, cita la narración en primera persona, combinada con la segunda persona:

⁸ Sobre todos estos aspectos en la narrativa balzaquiana véase el completo estudio de Bordas (1997). También puede consultarse Baquero Goyanes (2005).

Es frecuente en lo fantástico la utilización de los procedimientos de la enunciación, en especial la narración en primera persona, pero también la presencia en el relato mismo de destinatarios explícitos, como los corresponsales en un intercambio epistolar [...]; o los participantes en una discusión [...]; o los oyentes directos de un relato [...]. Estos destinatarios activan al máximo, y autentifican, la ficción narrativa, solicitan y facilitan el acto de identificación de lector implícito con el lector externo del texto. (1999: 102)

Aunque en la narrativa balzaquiana suele ser más frecuente la narración en tercera persona, sin embargo, en los textos analizados, la narración en tercera y primera persona gramatical se reparte casi al cincuenta por ciento. En seis de ellos se utiliza la tercera persona gramatical - *Adieu, L'Élixir de Longue Vie, Les Proscrits, Le Chef-d'Œuvre Inconnu, Maître Cornélius y Melmoth Réconcilié* - y en los otros cinco se hace uso de la primera persona - *Sarrasine, L'Auberge Rouge, L'Église, Le Dôme des Invalides y Le Grand d'Espagne* -. Al contrario de la opinión mayoritaria, Malrieu (1992: 132-134) opina que, aunque es verdad que en la mayoría de los relatos fantásticos se utiliza la primera persona gramatical, también los hay, y no pocos, en los que la narración se hace en tercera persona. No vincula, por tanto, la utilización de la primera persona gramatical con la condición de texto fantástico. Tampoco comparte la tendencia a vincular la narración en tercera persona con un fantástico de tipo alegórico, encaminado a transmitir ciertas enseñanzas o ideas, y la narración en primera persona con otro tipo de fantástico "puro", que sólo busca experimentar nuevas técnicas formales. Esta asociación no es válida, ya que el carácter alegórico también está presente en los relatos narrados en primera persona. En realidad la alegoría - moral, política, filosófica - es una constante de la literatura fantástica del siglo XIX.

En el caso de Balzac, constatamos que el alcance alegórico de lo fantástico es rastreable tanto en los relatos narrados en tercera persona, como en aquellos en los que aparece un "yo" narrador. En *L'Élixir de Longue Vie*, el despiadado don Juan encarna el deseo de vencer a la muerte y la obra encierra una clara crítica anticlerical. En el otro extremo, *Melmoth Réconcilié* es una representación de la necesidad de "reconciliarse" con Dios y morir en paz⁹. Frente a estos relatos narrados en tercera persona, nos encontramos con otros, como *L'Église*, que emplean la primera persona y que también encierran un significado alegórico. En esta obra, la alucinación que sufre el personaje dentro de la catedral tiene un significado evidente para el lector y la metamorfosis de la enigmática anciana en una joven angelical, es una alegoría de la decadente institución católica de 1831 que, por un momento, recupera el esplendor cultural e intelectual perdidos y lanza "in extremis" un grito de socorro.

⁹ A partir de 1831 se aprecia en las obras balzaquianas un cambio profundo en las convicciones religiosas del autor. El análisis de la fusión de los textos *Zéro y La Danse des Pierres* en *L'Église*, y la posterior integración de este relato en *Jésus-Christ en Flandre*, revela claramente dicho cambio. El hecho que marcó el punto de inflexión en la actitud de Balzac fue el saqueo a que fueron sometidos varios edificios eclesiásticos - el arzobispado de París entre ellos - por las enfervorecidas masas populares, en febrero de 1831. El escritor temió que el exilio de Carlos X y la consiguiente desaparición del absolutismo regio - que consideraba necesario para el progreso de la nación -, y el advenimiento de la clase burguesa, pudieran truncar su triunfo. Por tanto, frente al anticlericalismo mostrado, en 1830, en *Zéro y La Danse de Pierres*, Balzac evoluciona a partir de 1831, con *L'Église*, hacia un acercamiento a la institución católica. Véase al respecto Balzac (1947) y Castex (1987: 188-194).

La lógica nos lleva a pensar que, en lo fantástico, una narración en primera persona redonda en una mayor verosimilitud de lo que se cuenta, pues el "yo" enunciativo tiende a presentarse como imagen del autor dentro de la ficción. En los textos balzacianos el "yo" narrador es siempre alguien anónimo, que, a lo sumo facilita los datos imprescindibles para explicar por qué ha sido testigo de los hechos que va a narrar. Este anonimato propicia la proyección de la imagen del autor en la voz del narrador, sobre todo cuando éste expresa juicios paralelos o se dirige con un "vous" al lector. El juego narrador-lector intradieгéticos tiende a confundirse entonces con el binomio autor-lector heterodieгéticos. Esta identificación autor-narrador es perceptible en *Le Dôme des Invalides* y *Sarrasine*, en cuyas ficciones los críticos han detectado rasgos autobiográficos¹⁰. También en *L'Auberge Rouge*:

Le maître du logis, voulant faire honneur à son hôte [M. Hermann], avait convié, pour ce dernier dîner, quelques amis intimes, capitalistes ou commerçants dignes d'estime; puis des femmes aimables, jolies, dont le gracieux babil et les manières franches étaient en harmonie avec la cordialité germanique.

Vraiment, si vous aviez pu voir, comme j'en eus le plaisir, cette réunion joyeuse de gens qui avaient quitté leurs griffes commerciales pour spéculer sur les plaisirs de la vie, il vous eût été difficile de haïr les escomptes usuraires ou de maudire les faillites. L'homme ne peut pas toujours mal faire; et même dans la société des pirates, il doit se rencontrer quelques heures douces pendant lesquelles vous croyez être, dans leur sinistre vaisseau, comme sur une escarpolette. (Balzac, 2005-2006: I, 908)

Este "yo" autor-narrador, que se dirige al lector y hace comentarios al hilo de la acción, se presenta además como un personaje más e incluso, a veces, se ve desposeído de su habitual omnisciencia; teniendo que recurrir a otros personajes que poseen información que él desconoce:

Au moment où M. Hermann prononça le nom de Prosper Magnan, le fournisseur saisit la carafe, versa de l'eau dans son verre, et le vida d'un trait.

¹⁰ Con respecto a *Le Dôme des Invalides*, los críticos de la edición de la Pléiade opinan que "cette fantaisie semble bien avoir pour origine une expérience personnelle, le souvenir d'un déjeuner au cours duquel Balzac, invité par Philarète Chasles dans son nouveau logis de la rue du Bac, oublia sa sobriété habituelle" (Balzac, 1990-1996: II, 1765). En el caso de *Sarrasine*, la ambigüedad sexual del personaje de Zambinella ha dado pie para que determinados críticos se aventuren a hablar de una probable tendencia bisexual de Balzac. Concretamente, Citron ha expuesto la tesis de que las peculiaridades que atañen a los personajes y estructura de la obra revelan que Balzac "a introduit un certain nombre de donnes personnelles, biographiques et psychologiques" (Balzac, 1976-1981: VI, 1039), de los que se puede deducir que el autor ha recreado en la ficción problemas íntimos relacionados con una posible bisexualidad. Las circunstancias en que Balzac vivió en su infancia y adolescencia, vejado por una madre, castradora y dominadora, mal defendido por un padre distante, coinciden con las que describe el psicoanálisis como propicias para desarrollar inclinaciones homosexuales. En opinión de Citron (1972: 95), el "yo" narrador del relato marco, que corteja sin éxito a la condesa de F..., se identificaría con el Balzac adulto del presente, de tendencias sexuales definidas, y el personaje de *Sarrasine* del relato central - cuyo nombre tiene evidentes connotaciones femeninas -, enamorado de un castrado, con el Balzac adolescente de tendencias sexuales todavía inseguras.

Ce mouvement attira mon attention. [...]

- Comment se nomme le fournisseur?... demandai-je à ma complaisante voisine.

- Mauricey!... me répondit-elle. (Balzac, 2005-2006: I, 913)

La narración en primera persona facilita, por tanto, que el "yo" que cuenta la historia pueda colocarse en el mismo nivel del resto de personajes, generando así un punto de vista subjetivo muy útil en lo fantástico para hacer creíble al lector el acontecimiento extraordinario. Sin embargo, Malrieu (1992: 135) señala que esto no implica que las historias narradas en tercera persona tengan que corresponderse necesariamente con un narrador omnisciente que presente la acción como una realidad objetiva independiente del punto de vista de los personajes. Una historia contada en tercera persona puede también presentarse desde la óptica del personaje, como expresión de la subjetividad del mismo.

Tradicionalmente se ha considerado que la omnisciencia del narrador balzaquiano es distinta de la del narrador stendhaliano y sobre todo flaubertiano. El primero de ellos encarna una omnisciencia más pura, mientras que los otros derivan con más frecuencia - sobre todo en el caso de Flaubert - hacia la equisciencia. El narrador balzaquiano contempla los hechos que narra y los personajes que presenta desde una posición privilegiada de conocimiento de lo que sucede tanto en la mente del personaje como fuera de ella. Balzac "no siente aún - ni iba con su temperamento - el que la omnisciencia del novelista pueda parecer un defecto, una limitación, una empañadura de la verosimilitud novelesca" (Baquero Goyanes, 2005). Sin embargo, sin dejar de ser esto cierto, el autor no limita de forma exclusiva la narración a la focalización cero, sino que también encontramos focalizaciones internas en la manera de presentar los hechos. Analicemos este fragmento de *Le Chef d'Œuvre Inconnu*, justo después de que Porbus haya pedido a Frenhofer que muestre su cuadro:

- [...] Veux-tu maintenant que je soumette mon idole aux froids regards des imbéciles... Ah! l'amour est un mystère, il n'a de vie qu'au fond des cœurs, et tout est perdu quand un homme dit à un autre: - Voilà celle que j'aime!...

Le vieillard semblait être redevenu jeune; ses yeux avaient de l'éclat et de la vie; ses joues pâles étaient nuancées d'un rouge vif, et ses mains tremblaient.

Porbus, étonné de la violence passionnée avec laquelle ces paroles furent dites, ne savait que répondre à un sentiment aussi neuf que profond.

Frenhofer était-il raisonnable ou fou? se trouvait-il subjugué par une fantaisie d'artiste, ou les idées qu'il avait exprimées procédaient-elles de ce fanatisme inexprimable produit en nous par le long enfantement d'une grande œuvre? Pouvait-on jamais espérer de transiger avec cette passion bizarre? (Balzac, 2005-2006: I, 902)

Por la utilización del estilo indirecto libre, las preguntas retóricas que reproduce el narrador nos permiten entrar en la mente de Porbus y conocer lo que éste piensa sobre la actitud de Frenhofer con respecto a su cuadro. No son palabras del narrador, son del personaje. Estamos, pues, ante una narración en tercera persona que sin embargo es capaz de captar la subjetividad del personaje. El "yo" que subyace tras las palabras del narrador intensifica sin duda el efecto fantástico de lo que se cuenta.

Hay, sin embargo, según Malrieu (1992: 136), una característica propia de los relatos fantásticos en tercera persona que los diferencia de los narrados en primera

persona. Las historias contadas en tercera persona ponen en escena personajes que sufren de forma pasiva los acontecimientos, sin llegar, o llegando demasiado tarde, a tener conciencia plena de la realidad de lo que les sucede, de su alienación. Frenhofer es uno de ellos. El pintor no es consciente del carácter patológico que ha terminado adquiriendo su genialidad artística. Por ello, un personaje de estas características nunca podría convertirse en narrador de su propia experiencia, porque no tiene conciencia de que está o se está volviendo loco. El punto culminante de la alienación inconsciente de Frenhofer tiene lugar cuando el artista muestra su cuadro. Él está convencido de haber creado la belleza perfecta representada en el cuerpo de una mujer, Porbus y Poussin no ven nada, sólo un amasijo de colores:

- Ah! ah! s'écria-t-il, vous ne vous attendez pas à tant de perfection!... Vous êtes devant une femme et vous cherchiez un tableau!... Il y a tant de profondeur sur cette toile! l'air y est si vrai, que vous ne pouvez plus distinguer de l'air qui nous environne... Où est l'art?... perdu, disparu!... Ces contours sont les formes mêmes d'une jeune fille... [...]

- Voyez-vous quelque chose? demanda Poussin à Porbus.

- Non, et vous?

- Rien... (Balzac, 2005-2006: I, 905)

Para otro personaje, Julie, la protagonista de *Adieu*, cuya locura la ha apartado definitivamente del contacto humano, la alienación es tan absoluta que las posibilidades comunicativas son nulas:

Si par une belle matinée d'automne, il voyait la comtesse assise tranquillement sur un banc, sous un peuplier jauni, le pauvre amant se couchait à ses pieds, et il regardait, dans les yeux, tant qu'elle se laissait voir. Il épiait alors la lumière vive qui s'échappait de l'iris, espérant toujours que ce miroir cesserait d'être insensible et que cette flamme redeviendrait intelligente. Parfois, se faisant illusion, il croyait avoir aperçu ces rayons durs et immobiles vibrants, amollis, vivants; et il s'écriait:

- Julie!... Julie!... tu m'entends... tu me vois!...

Mais elle écoutait le son de cette voix comme un bruit, comme l'effort du vent qui agitait les arbres, comme le mugissement de la vache sur laquelle elle grimait; et le colonel se tordait les mains de désespoir; car son désespoir était toujours nouveau. Le temps et les vaines épreuves ne faisaient qu'agrandir sa douleur. (Balzac, 2005-2006: I, 547)

El empleo del "il" supone, pues, la puesta en escena de personajes que el contacto con lo extraordinario ha convertido en ajenos a nuestro mundo y para los cuales el acto de comunicarse es definitivamente imposible, porque ya no pueden contar por sí mismos su propia experiencia.

Pero puede suceder que el narrador y el personaje que vive la experiencia fantástica coincidan - el personaje transmite por sí mismo aquello de lo que ha sido testigo-, en cuyo caso, a diferencia de lo que sucede en el relato en tercera persona, se trata no sólo de alguien que tiene la necesidad de comunicarse, sino que, además, puede hacerlo, aunque su capacidad comunicativa puede verse limitada, ya que su discurso no es entendible por cualquiera; para ser comprendido debe dirigirse a un auditorio que tenga, como él, una especial sensibilidad hacia lo extraordinario. El personaje-narrador es consciente desde el principio de lo difícil que será hacerse creer, por la propia excentricidad del hecho que ha vivido. De ahí, según Malrieu (1992: 137-138), que el narrador se formule las dudas, que imagina surgirán en los demás, y que abunden los

de signos de interrogación. En *L'Église*, la incertidumbre que puede asaltar al lector aparece representada en el texto cuando, al contemplar a la extraña mujer que lo invita a visitar su casa, el narrador se pregunta y se responde a sí mismo: "Mais existait-elle?... C'était vraiment un mystère" (Balzac, 2005-2006: I, 1053). De manera similar, el personaje que, en *Le Dôme des Invalides*, ve la cúpula de los Inválidos desplazarse hacia él adopta una postura de lógico escepticismo inicial cuando dice "dans un premier moment je fus un peu surpris et je m'arrêtai" (Balzac, 2005-2006: I, 1058); incluso parece no asustarse porque está convencido de que no es real lo que está viendo: "Je pris d'abord cette vision pour un effet d'optique et j'en jouis avec délices, sans vouloir m'expliquer le phénomène" (Balzac, 2005-2006: I, 1058). Finalmente vuelve a dar muestras de escepticismo cuando atribuye todo lo ocurrido a los efectos del alcohol: "Il me semble que j'étais ivre" (Balzac, 2005-2006: I, 1060). Antes de comenzar la historia del escultor y Zambinella, consciente de la subjetividad de lo que va a contar, el narrador de *Sarrasine* también pregunta a su interlocutora: "Si je m'enthousiasme, vous me ferez taire?" (Balzac, 2005-2006: I, 663).

Otra posibilidad narrativa es que no sea el personaje el que comunique directamente su experiencia, sino que sea otro quien lo haga por él. Los textos balzaquianos nos ofrecen entonces tres situaciones diferentes. En un primer caso, un "yo" - primer narrador - es el encargado de transmitir al lector el relato que ha hecho, de su experiencia, otro personaje - segundo narrador -. En *Le Grand d'Espagne* es el narrador del texto marco el que reproduce la historia que cuenta el "yo" narrador del relato central:

Pour vous sauver l'ennui des digressions, je me permets de traduire son histoire en style conteur, et d'y donner cette façon didactique nécessaire aux récits qui, de la causerie familière, passent à l'état typographique. (Balzac, 2005-2006: I, 1150)

En el segundo caso, nos encontramos ante una narración que oscila entre la primera y la tercera persona. Una historia contada en tercera persona por un narrador intermedio, que, en realidad, no cumple función real de narrador puesto que el acto elocutivo es asumido expresamente por otro "yo" personaje-narrador, que es quien realmente interacciona con el lector. Así, el narrador de *L'Auberge Rouge*, testigo de un suceso que se cuenta en el transcurso de una conversación, se dirige al lector para avisarle de que va a ser él quien, metiéndose en la piel del segundo narrador, va a reproducir dicha historia. El narrador de la historia central queda así subsumido en el "yo" narrador de la historia marco, que se convierte en el único sujeto enunciativo del texto:

Pendant que je faisais des observations en pure perte, le bon Allemand s'était lesté le nez d'une prise de tabac, et commençait son histoire.

Il me serait assez difficile de la reproduire dans les mêmes termes, avec ses interruptions fréquentes et ses digressions verbeuses; aussi, l'ai-je écrite à ma guise, laissant les fautes au Nurembergeois, et, m'emparant de ce qu'elle peut avoir de poétique et d'intéressant, avec la candeur des écrivains qui oublient de mettre au titre de leurs livres: - *traduit de l'allemand*. (Balzac, 2005-2006: I, 910-911)

En el tercer caso, el discurso elocutivo parte de un "yo" narrador que cuenta en tercera persona la historia del personaje. *Sarrasine* nos proporciona un buen ejemplo en este sentido. Aunque no sabemos cómo ha conocido los hechos que relata, ni qué

podría unirle al personaje, la relación del narrador con éste es, en cualquier caso, remota, ya que la historia que cuenta se remonta setenta años atrás - de 1830 retrocedemos 1758 -. Por ello, la narración del relato central se hace en tercera persona: "-Ernest-Jean SARRASINE était le seul fils d'un procureur de la Franche-Comté. [...]" (Balzac, 2005-2006: I, 663).

La distancia con la que este narrador exterior contempla los hechos le permite tener una perspectiva más objetiva de los mismos de la que podría tener el personaje inmerso plenamente en la vorágine del fenómeno. Además, su seriedad y credibilidad vienen a compensar la subjetividad de que adolecería el relato del personaje. Sin embargo, Malrieu (1992: 138-139) opina que, pese a la mayor veracidad de su discurso, este narrador exterior puede encontrarse, como el propio personaje, con el escepticismo y la incompreensión de los receptores. Siguiendo con el ejemplo anterior, es lo que le sucede al narrador de *Sarrasine*, que es un incomprendido. El relato de éste no hace sino provocar rechazo en la persona que lo ha escuchado. El estigma de la desgracia que había marcado a Sarrasine, parece que persigue, setenta años más tarde, al narrador que se topa con la incompreensión afectiva de Mme de F...:

Elle vint me regarder, et me dit d'une voix altérée:
 - Vous m'avez dégoûtée de la vie et des passions pour bien longtemps... Au monstre près, tous les sentiments humains ne se dénouent-ils pas ainsi?... par d'atroces déceptions... Mères, des enfants nous assassinent, ou par leur mauvaise conduite, ou par leur froideur ; épouses, nous sommes trahies; amantes, nous sommes délaissées, abandonnées. - L'amitié!... Existe-t-elle? - Demain je serai dévote. Quand l'avenir du chrétien serait encore une illusion, au moins elle ne se détruit qu'après la mort. - Laissez-moi seule. (Balzac, 2005-2006: I, 680)

En realidad, pueden no ser tan acusadas las diferencias entre el personaje y el narrador, como podría pensarse a primera vista. El narrador de *L'Auberge Rouge* comparte más que mesa y mantel con la persona que se sienta a su lado, pues la complicidad y colaboración de ambos será la que descubrirá al lector quién es el asesino de Prosper Magnan. Por tanto, los dos contribuyen por igual a la búsqueda del culpable, como se puede comprobar cuando M. Hermann recuerda por fin el nombre del amigo de Prosper Magnan que había huido tras el asesinato de Walhenfer:

- Ah! l'autre se nommait Frédéric!... Frédéric!... Oui, c'est bien là le nom, s'écria M. Hermann d'un air de triomphe...
 Ma voisine me poussa le pied, et me fit un signe en me montrant M. Mauricey.
 Le fournisseur avait négligemment laissé ainsi?... par d'atroces déceptions... Mères, des enfants nous assassinent, ou par leur mauvaise conduite, ou par leur froideur ; épouses, nous sommes trahies; amantes, nous sommes délaissées, abandonnées. - L'amitié!... Existe-t-elle? - Demain je serai dévote. Quand l'avenir du chrétien serait encore une illusion, au moins elle ne se détruit qu'après la mort. - Laissez-moi seule. (Balzac, 2005-2006: I, 928)

El narrador puede ser, por tanto, como afirma Malrieu (1992: 139-141), una voz más dentro del texto, como lo es la del individuo que vive la experiencia fantástica, o la de otros personajes. Además, pese a la distancia con que se enfrenta a la experiencia extraordinaria que cuenta, no sabe qué pensar al respecto y no deja de plantearse las mismas dudas que atormentan al personaje. Incluso puede llegar a contagiarse, como hemos visto que sucede en *Sarrasine*, de los mismos efectos que el personaje ha experimentado en su acercamiento al fenómeno. Tras desvelar la identidad de

Zambinella y el destino trágico de Sarrasine, el narrador ve como el estigma castrador y la ambigüedad sexual que la cantante inoculó en el escultor se proyectan ahora en él, cuando la condesa de F..., a la que pretendía conquistar, le pide que la deje sola. Ve, por tanto, como, al igual que para Sarrasine, "aimer, être aimé!... sont désormais des mots vides de sens" (Balzac, 2005-2006: I, 679).

Malrieu (1992: 143-144) cierra el círculo narrativo de lo fantástico refiriéndose al lector, que, como interlocutor privilegiado del narrador o personaje-narrador, se convierte en el último eslabón de la cadena. El lector, destinatario último de la ficción narrativa, se manifiesta bajo ese "vous" al que el autor-narrador balzaquiano recurre con frecuencia. Balzac no se olvida del lector. Al fin y al cabo escribe para él. El lector balzaquiano se ve así enfrentado al deseo de inmortalidad de Melmoth y de don Juan; al alcance autodestructivo de la genialidad artística de Frenhofer; a las aspiraciones místicas de dos proscritos; al estado alucinógeno de los personajes de *L'Église* y *Le Dôme des Invalides*; a las consecuencias devastadoras que las patologías mentales acaban produciendo en Julie, Cornélius y Frédéric Mauricey; al misterio que envuelve a Zambinella; y al desasosiego estremecedor de *Le Grand d'Espagne*. Descubre así que la alienación del personaje, en su confrontación con el fenómeno, es también la suya. Quién de nosotros no ha soñado alguna vez con vencer a la muerte, quién no ha sentido miedo al cruzarse con un desconocido en la oscuridad de la noche... Todos hemos sido alguna vez víctimas o cómplices de lo irracional.

Balzac es poco conocido por su narrativa fantástica, menos aún por aquélla que se articula en las formas breves. Aunque debe ser completado con la aproximación a otros elementos como los personajes o el tratamiento del espacio y del tiempo, nuestro análisis ha querido mostrar que el autor conoce bien la técnica compositiva inherente al género. Creemos, por tanto, poder afirmar que esta faceta creativa se resiste a ser catalogada como una simple concesión pasajera a la moda literaria. El Balzac realista es al mismo tiempo uno de los primeros autores que asume plenamente la estética de lo fantástico. Por tanto, si es reconocido como padre del realismo, es justo que también se le reconozca como uno de los padres de lo fantástico en Francia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMBLARD, M.-C. (1972): *L'œuvre fantastique de Balzac: Sources et Philosophie*, Paris, Didier.
- BALZAC, H. (1947): *L'Église*, Édition critique publiée par Jean Pommier, Paris, Droz.
- BALZAC, H. (1976-1981): *La Comédie Humaine*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de La Pléiade", 12 vols.
- BALZAC, H. (1990-1996): *Œuvres Diverses*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de La Pléiade", 2 vols.
- BALZAC, H. (2005-2006): *Balzac: Nouvelles et contes*, Édition établie, présentée et annotée par Isabelle Tournier, Paris, Gallimard, coll. "Quarto", 2 vols.

- BAQUERO GOYANES, M. (2005): "Cervantes, Balzac y la voz del narrador", Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consultable en [http:// www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12031632128938273432435/p0000001.htm#I_0](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12031632128938273432435/p0000001.htm#I_0)
- BARDECHE, M. (1967): *Balzac, romancier*, Genève, Slatkine Reprints.
- BÉGUIN, A. (1965): *Balzac lu et relu*, Paris, Éditions du Seuil.
- BORDAS, E. (1997): *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- CASTEX, P.-G. (1987): *Le Conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti.
- CESARINI, R. (1999): *Lo fantástico*, Madrid, Visor.
- CITRON, P. (1972): "Interpretation de *Sarrasine*" in *L'Année Balzacienne*, 81-95.
- EZAMA GIL, A. (1992): *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Universidad de Zaragoza.
- GODENNE, R. (1993): *Études sur la nouvelle française*, Genève, Honoré Champion.
- GONZÁLEZ SALVADOR, A. (1984): "De lo fantástico y de la literatura fantástica" in *Anuario de Estudios Filológicos*, n.º VII, 207-226.
- LEDO, J. (2006): "Apuntes para una teoría de lo fantástico en Honoré de Balzac (I)" in *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, n.º 21, 97-113.
- LEDO, J. (2007): "Apuntes para una teoría de lo fantástico en Honoré de Balzac (II y III)" in *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, n.º 22, 135-166.
- MALRIEU, J. (1992): *Le fantastique*, Paris, Hachette.
- MURATA, K. (2003): *Les métamorphoses du pacte diabolique dans l'œuvre de Balzac*, Paris, Klincksieck.
- SRÁMEK, J. (1984): "Les fonctions narratives et les rôles des personnages dans le conte fantastique" in *Études romanes de Brno*, n.º XV, 21-31