

El Diablo enamorado o la imposible huida

M.^a CONCEPCIÓN PÉREZ PÉREZ
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

La originalidad de Jacques Cazotte, según pone de manifiesto Max Milner en su siempre imprescindible estudio, se sitúa en el hecho de presentar *une sorte de cohérence et de nécessité qui n'est pas entièrement d'ordre psychologique, ni allégorique, ni symbolique ni onirique, mais qui se situe à la fois sur ces différents plans, avec une exquise ambiguïté* (Milner, 1960: 83). La ambigüedad es, en efecto, el rasgo constitutivo de una obra que, según el mencionado crítico, termina en un punto de interrogación. *El diablo enamorado* es de este modo una auténtica *obra abierta* a la manera de Umberto Eco, dando lugar, por ello, a múltiples posibilidades de interpretación. De este modo, según G. Décote, además del ataque contra el espíritu científico y la razón proclamada por la Ilustración, *El Diablo* ofrecería *une présentation allégorique de la condition humaine, de ses efforts pour choisir librement sa voie au milieu des tentations du mal et des appels du bien* (Décote, 1984: 286). El propio Cazotte en el Epílogo del texto, confiesa haber escrito *une allégorie où les principes sont aux prises avec les passions: l'âme est le champ de bataille; la curiosité engage l'action, l'allégorie est double, et les lecteurs s'en apercevront aisément* (Cazotte, 1981: 125). El lector, sin embargo, permanece en un continuo desconcierto, ante una escritura que es interrogación continua. Por ello G. Décote, en el estudio antes aludido, observa al respecto, entrecomillando irónicamente el adverbio *aisément* utilizado por Cazotte, cómo el autor, en su Epílogo, se niega a escoger entre fantasía y alegoría —entre ética y estética— pues

il souhaite en fait que l'oeuvre soit appréciée dans son unité et que le sens philosophique n'apparaisse pour ainsi dire que par hasard, par intuition (Décote, 1984: 308).

y añade:

le texte ne démontre rien et pourtant il est lourd de sens; la communication s'établit non par raisonnements, mais par juxtaposition de touches successives. [...] Le message est d'abord ressenti avant d'être compris (Décote, 1984: 309).

Así, en efecto, el *mensaje* de Cazotte no se dirige al plano racional, ni al metafísico, sino que se sitúa en esa *juxtaposition de touches* señalada por Décote, o en esa ambigüedad plasmada sobre planos diversos que indicara M. Milner. A mi manera de ver, el carácter enigmático del texto obedece, ni más ni menos, a la dimensión más obvia que le constituye, esto es, la literaria, la escritura de ficción. Eterno defensor del imaginario, Cazotte se niega en el Epílogo a desvelar el sentido de esa alegoría que los lectores deben descubrir *aisément*:

On ne poursuivra pas l'explication plus loin: on se souvient qu'à vingt-cinq ans, en parcourant l'édition complète des oeuvres du Tasse, on tomba sur un volume qui ne contenait que l'éclaircissement des allégories renfermées dans la *Jérusalem délivrée*. On se garda bien de l'ouvrir. On était amoureux passionné d'Armide, d'Herminie, de Clorinde; on perdait des chimères trop agréables si ces princesses étaient réduites à n'être que de simples emblèmes (Cazotte, 1981:125).

Observemos de paso que, curiosamente, la edad a la que se refiere el autor es la misma que confiesa tener Alvaro al comienzo de la *nouvelle*, en una sutil identificación. Y observemos también —en ello discrepo de G. Décote— que de la confesión del autor se desprende en realidad una primacía de la fantasía sobre la alegoría. En última instancia, todo ha de ser subordinado al placer estético, verdadero soberano, pues abierta la clave del enigma, el interés se difumina, de tal manera que Alvaro se disuelve enteramente como personaje tras la explicación del doctor Quebracuernos¹.

La dimensión a la que me estoy refiriendo, la del imaginario, no es otra que aquella que para Todorov define el registro de lo fantástico. Recordemos que para el crítico tres son las condiciones necesarias para que un relato pueda ser encuadrado en esta categoría: la posición de duda en la que se mantiene el lector, incapaz de elegir entre una explicación natural y otra sobrenatural dada la ambigüedad constitutiva del texto, la similar posición en la que puede encontrarse un personaje, en el interior del ámbito de la ficción, y por último, igualmente en lo que atañe al lector, la imposibilidad de decantarse hacia una interpretación de carácter bien sea alegórico o poético. Así:

le fantastique implique donc non seulement l'existence d'un événement étrange, qui provoque une hésitation chez le lecteur et le héros, mais aussi une manière de lire, qu'on peut pour l'instant définir négativement: elle ne doit être ni *poétique* ni *allégorique* (Todorov, 1970: 37).

Sin embargo, unas páginas más adelante, Todorov confiesa que en el relato de Cazotte *l'hésitation, le doute ne nous y préoccupent qu'un instant*, y ello a pesar de

¹ Comparto en este sentido la opinión de Sylvie Ducas-Spaës, para quien el desenlace del cuento supone en realidad una regresión infantil, y la aparición de D. Quebracuernos *une thérapeutique du repentir et de l'obéissance qui est aussi une véritable hygiène du non-savoir et de l'ignorance* (Ducas-Spaës, 1993: 143).

encontrarnos ante el texto que puede considerarse como el iniciador del relato fantástico en Francia. Ahora bien, si la duda no nos preocupa como lectores, cabe preguntarse entonces sobre cuál ha de ser nuestra preocupación, o dicho de otro modo, la aparente sencillez del *Diablo enamorado*, que entusiasmará a los contemporáneos por su carácter ligero de *bonne plaisanterie*, es mucho menor de lo que aparenta.

El carácter enigmático del texto contribuye directamente a bloquear cualquier posibilidad de significado, pues lo propio del oráculo reside en mantener, sin resolver, la pluralidad de sentidos: Cazotte, de este modo, abre líneas de fuerza, distintos vectores que marcan tensiones diferentes. Pero, además, y por otro lado, el texto se construye sobre un falso enigma, o mejor dicho, sobre la farsa del enigma, sobre una estructura hueca.

De hecho, el elemento temático sobre el que se recrea la ensoñación diabólica es la transparencia, entendida desde la inconsistencia. En este sentido, sí es acertada la calificación de ligero que los contemporáneos atribuyeran al cuento. Nada menos consistente entonces que el propio diablo, y nada menos consistente que el propio yo.

Para una mayor claridad en la exposición, iré incardinando mis comentarios en la estructura dinámica del texto, articulada sobre el eje de la espacialidad. De hecho, el emplazamiento espacial contextualiza paratextualmente el relato, catalogado por el autor como *nouvelle espagnole*, funcionando, de esta manera, como parodia de relato de viajes, con toda la carga de exotismo que ello conlleva, y marcando sutil, pero de manera clara, el horizonte de espera del lector.

El exotismo se construye sobre las pinceladas del tópico: Italia es la pasión, el arte, la fascinación, pero también la falsedad; España es la fe inquebrantable. La una es lugar de tentación, la otra de desencantamiento.

El recorrido espacial del texto se inicia en Nápoles, donde Alvaro, un joven de veinticinco años al servicio del rey, lleva una existencia libertina y banal. Max Milner habla al respecto de *ennui préromantique*, aunque a mi modo de ver, estamos simplemente ante un personaje vacío, sin profundidad ninguna. En efecto, el *ennui* de Alvaro carece de todo referente metafísico o histórico, tratándose de un personaje que, a decir verdad, se construye desde la inconsistencia: lo único que sabemos de él es que es un joven bravucón, mujeriego y, a decir verdad, débil de carácter ante las mujeres. La vida para él es un juego, y la curiosidad es lo único que le empuja, una curiosidad superficial, que no constituye en realidad un deseo profundo de conocimiento.

Italia en todo este contexto es un espacio metonímico, en función de la proyección del yo; así, la acción transcurre en época de carnaval, donde todo es vacuidad y falsedad. El carnaval, por otro lado, permite introducir una dimensión capital en el microcosmos narrativo: la del espectáculo, que va a hacer que todo acto se convierta en teatral, dentro del *gran teatro del mundo*. Dos son las dimensiones básicas que estructuran todo el desarrollo del texto, y que aparecen ya desde el comienzo: la dimensión del espectáculo antes aludida y la tensión constituida por la dialéctica de la razón. Así, y en función de esta última, a falta de otra distracción, los amigos de Alvaro se entretienen en filosofar hasta que terminan *épuisés en raisonnements de toute espèce autour d'un très petit flacon de vin de Chypre* (Cazotte, 1981: 33).

Desde el comienzo del texto, la razón aparece irremediablemente confrontada a su contrario. Este movimiento de vaivén va a caracterizar la dinámica de Alvaro desde el comienzo al final de la *nouvelle*, traduciendo en un movimiento zigzagante que en última instancia describe una trayectoria circular, y en este sentido, diabólica, pues no conduce a conocimiento alguno, sino a la vuelta exacta al punto de partida. Así, el protagonista parte de la total ignorancia [*je ne connais rien des esprits, à commencer par le mien, sinon que je suis sûr de son existence*, confiesa Alvaro (Cazotte, 1981: 34)], y en realidad terminará en el mismo punto, no siendo el cuento en modo alguno un relato iniciático, y Alvaro protagonista de una aventura que, más que de tal, posee toda la carga evanescente del sueño, como la existencia misma, retomando el tema calderoniano.

Desde esta dimensión, el espacio genera un modo de presencia que va a evolucionar desde el tópico a la teatralidad. Así, las ruinas de Portici son presentadas desde la imagen puramente tópica que implica la proyección del yo sobre el espacio en función del paso del tiempo:

Ces restes des monuments les plus augustes, écroulés, épars, couverts de ronces, portent à mon imagination des idées qui ne m'étaient pas ordinaires. Voilà, disais-je, le pouvoir du temps sur les ouvrages de l'orgueil et de l'industrie des hommes (Cazotte, 1981: 37).

Observemos de paso que las ideas sombrías calan poco en Alvaro, pues, como él mismo reconoce, son ajenas a su carácter, poco dado a cualquier pensamiento que requiera asentamiento y consistencia.

Así pues, poco tiempo se le dedica a tales reflexiones, y el espacio significativo de lo efímero se convierte entonces en algo esencialmente transformable, en escenario teatral. Quizá en esta misma dirección se sitúe el componente caricaturesco, en función del cual el diablo se aparece desde una forma grotesca, con su cabeza de camello donde el rasgo sobresaliente son las orejas desmesuradas, esas mismas que han marcado el desafío de Alvaro, pues nada hay más coherente que una figura grotesca en época de carnaval, y en función de ello el diablo adopta nuevos disfraces, nuevas identidades, nuevos papeles². El referente teatral aparece asociado a la Opera, generando un juego semántico donde el elemento retórico acaba creando un referente real. Así, fascinado por la magia de la transformación espacial, Alvaro confiesa *je vois mes ordres s'exécuter plus promptement qu'une décoration ne s'élève à l'Opéra* (Cazotte, 1981: 42), constituyendo cada cambio de espacio un *changement de la scène*. La alusión en sí podría ser completamente banal, si no fuera por el hecho de que constituye en realidad un elemento anunciador: el nuevo papel que adopta el diablo es precisamente el de cantante de ópera, a través de la

² Para G. Décote la elección del camello podría tener un fundamento bíblico, al ser un animal impuro según el *Levítico* (Décote, 1984: 302). A mi juicio, la intencionalidad de Cazotte es puramente grotesca, pretendiendo provocar un efecto de choque en el lector al asociar el diablo a un animal no habitual en la iconografía satánica y, además, extraño desde un imaginario europeo.

presencia de Biondetta como cantante, *improvisatrice*, para más señas, para no desentonar con el carácter general de las escenas (en carnaval todo es improvisación). Pero además, el hecho de referirse a ella como una *courtisane* establece un nexo de unión entre Biondetta y Olympia, quien es buscada por Alvaro precisamente por ser *courtisane*. La estructura semántica de *El diablo enamorado* procede de esta manera, haciendo rebotar y trasvasando signos, que van perdiendo así su significado ordinario, convirtiéndose en espejismos.

Pero el espejismo posee un poder de fascinación capaz de hacer que el yo se aliene en él: *j'oubliais presque que j'étais le créateur du charme qui me ravissait*, confiesa Alvaro (Cazotte, 1981: 45), a punto de sucumbir ante la magia de su propio espectáculo.

El registro del espejismo aparece asimismo en el plano semántico en lo que respecta al patronímico: así, el apellido de Alvaro es *Maravillas*, esto es, encierra en sí mismo la dimensión de la magia, de la falsedad. Observemos, además, que Alvaro es hijo de D. Bernardo Maravillas, nombre que establece una proximidad con Bernadillo, personaje-comparsa que en el transcurso del relato adquiere tintes diabólicos: el trasvase de signos hace, en última instancia, que estos pierdan todo significado real, pasando a estar vacíos. Pero, además, el patronímico se convierte en topónimo, espacializándose y aumentando su radio de acción, de tal manera que el castillo familiar y punto de llegada de la aventura delirante de Alvaro es el castillo de Maravillas, con toda la ambigüedad que el nombre encierra, último y definitivo espejismo.

Hasta llegar a él, la evolución de Alvaro va describiendo un continuo movimiento de expulsión espacial, en el que voy a detenerme a lo largo de las páginas que siguen, a medida que todo espacio va siendo invadido por Biondetta. La persecución comienza en el momento mismo en que Alvaro cree haberse liberado del diablo —[*je*] *conclus que je venais de sortir du plus mauvais pas dans lequel une curiosité vaine et la témérité eussent jamais engagé un homme de ma sorte*. (Cazotte, 1981: 48)—, esperanza ilusoria, pues Alvaro con su desafío inconsciente y en principio anodino, ha realizado un gesto irreversible —salvando las distancias, pero con idéntico espíritu, recuerda a ese irreversible cotidiano del Kafka de *La Metamorfosis*—, asistiendo a la transformación de su existencia en un teatro del absurdo.

En él, la visión es elemento esencial, tanto en lo que atañe al proceso de seducción como a la dimensión teatral en sí. Aunque, a decir verdad, una y otra se funden. Así, cuando el paje Biondetta se instala en la habitación de Alvaro, éste contempla la *escena* del acostarse de aquél/la tras los visillos de gasa. Respondiendo a la inversión de signos antes aludida, los espacios se transponen, de tal manera que la cama, en lugar de ser el objeto de contemplación, se convierte en el sujeto de ella. Pero rápidamente es invadida por el paje: Alvaro confiesa que [*la scène*] *recommença bientôt dans mon lit, où je ne pouvais trouver le sommeil. Il semblait que le portrait du page fût attaché au ciel du lit et aux quatre colonnes; je ne voyais que lui* (Cazotte, 1981: 51). E inmediatamente, por metonimia, se trasvasa la presencia seductora de Biondetta, no la que duerme en una estera en el suelo, sino la que se convierte en

escena, que el film de la memoria hace viva, en la oscuridad del cuarto. Ello se completa con una curiosa conjunción astral —*pendant que je m'abandonnais aux réflexions occasionnées par les mouvements divers dont j'étais agité, la lune parvenue au haut de l'hémisphère, et dans un ciel sans nuages, dardait tous ses rayons dans ma chambre à travers trois grandes croisées* (Cazotte, 1981: 52)—, que hace que éste sea un momento álgido, de clímax, figurando simbólicamente el encuentro sexual, complementado con los *movimientos prodigiosos* que Alvaro realiza en la cama. A partir de aquí la separación es imposible. El movimiento de autoexpulsión espacial es al mismo tiempo un movimiento de persecución por parte de Biondetta (el drama de Alvaro es que su huida es imposible: huye y de lo que huye huye con él, porque lo que intenta —escapar de sí mismo— es imposible). Así, cada huida estará en realidad programada y supervisada por el diablo.

Los movimientos fugitivos que configuran las bisagras narrativas son siempre fulgurantes, y normalmente realizados desde el letargo, o incluso desde el sueño, dotando así a la realidad de una dimensión mágica. Venecia es el enclave básico en la evolución narrativa, aunque la ciudad es presencia aludida, que no visual, a través de la metonimia de la máscara, el espectáculo y el juego.

En otro orden de cosas, Venecia se configura en realidad como un punto cero en la dinámica narrativa, suponiendo la abolición del pasado, como si también Alvaro, al igual que Biondetta, acabara de nacer. De hecho, la memoria de aquél sólo es perceptible a través de retazos, en la presencia de la madre. La casa —el mejor apartamento de la plaza de San Marcos— tiene su propio tiempo, en cuyo devenir se instala Alvaro, abandonando el tiempo propio para sumergirse en una lógica atemporal.

El dominio espacial de Biondetta sobre la casa va a generar una dialéctica entre espacio interior y espacio exterior cuya resultante de nuevo es la huida. La ciudad en carnaval es una llamada a escapar de uno mismo, esto es, de Biondetta, el diablo. Así, *le tourbillon des amusements de la ville* tiene como finalidad, para Alvaro, provocar *un abus continuel de la raison qui me tirait pour quelques moments des entraves de la sienne*, de Biondetta, el escollo de la razón (Cazotte, 1981: 66). Y así, huyendo de ella, viene a dar en Olympia, *pour me débarrasser, en quelque sorte, de moi-même* (ibid.). Del escollo de la razón a la sinrazón, el callejón sin salida no puede sino provocar una nueva huida —siempre hacia adelante, hundiéndose cada vez más— buscando un falso refugio en el espacio doméstico.

Y así, prisionero en realidad de sí mismo, en su propia casa, cuanto mayor es la lejanía espacial de Biondetta —gran paradoja— mayor es su proximidad, de tal manera que, a pesar de instalarse en los aposentos más alejados de Alvaro, ella siempre aparece, omnipresente.

Pero tampoco Alvaro estará libre de Olympia, quien de hecho también controla la casa —*j'étais sourdement observé dans mon auberge par les ordres de la courtisane*, manifiesta aquél (Cazotte, 1981:67)— que desborda la lógica habitual para convertirse en un espacio macrodimensional (así, el recorrido por su interioridad es calificado por Alvaro de *course indéterminée*), desconocido y por tanto abierto a la exploración.

Así sucede con el guardarropa, espacio-sorpresa recién descubierto, en el que Alvaro confiesa no haber entrado nunca (y ese *nunca* aplicado a un lugar al que acaba de accederse hace poco supone una infracción contra la lógica temporal, una pérdida de la noción del tiempo, como en los sueños). El guardarropa es en principio un espacio-refugio, y ello por ser un no-espacio, en función de la metonimia de la oscuridad. Observemos, a otro nivel, que el lugar entra en coherencia, por connotación sutil, con la morfología del carnaval, pues en definitiva el guardarropa es el lugar del disfraz.

Pero aún allí penetra Biondetta, hecha luz a través del ojo de la cerradura. La vista y el oído se funden en el objeto perfecto de seducción, de tal manera que la escena contemplada por Alvaro es calificada de *escena de música*. Acorralado en un movimiento que describe una gradación cada vez mayor, Alvaro escapa a la ciudad, en el vaivén insoportable de una fuga sin sentido:

Je sortis. Je marchai au hasard. Au détour d'une rue, je crus voir entrer dans un café ce Bernardillo qui accompagnait Soberano dans notre promenade à Portici. Autre fantôme! dis-je: ils me poursuivent (Cazotte, 1981: 74).

La vuelta al espacio doméstico, cuya bisagra la constituye la escena de la agresión a Biondetta por parte de Olympia —significada como una máscara— provocadora de un auténtico *coup de théâtre* supone una inversión espacial: si en Nápoles Biondetta es relegada a un rincón del cuarto, ahora es Alvaro quien espera sumisamente el permiso de acercarse. Y la inversión de signos se extiende al ámbito de lo doméstico, de tal manera que el perro, elemento sexual de tentación diabólica al principio del relato, aparece ahora como elemento de salvación que impide la tentación, la cual supone una transposición del jardín del Edén al intrascendente espacio de seducción del jardín dieciochesco.

Si Biondetta es la seducción ello es así por ser luz y transparencia:

Quand nous fûmes sortis de la ville, elle ôta le chapeau qui la tenait à l'ombre. Ses cheveux étaient renfermés dans un filet cramoisi: on n'en voyait que la pointe, c'étaient des perles dans su corail. Son visage, dépouillé de tout autre ornement, brillait de ses seules perfections. On croyait voir un transparent sur son teint. (Cazotte, 1981: 57)³.

Apariencia y transparencia, Biondetta es en realidad el vacío, la total superficie. Ahora bien, no se trata de un vacío problemático, abismal, sino de la ligereza de un vacío que no tiene coloración alguna, ni pasado, ni memoria (el vacío, en suma, de la vida cotidiana). Biondetta transparente es alteridad y al mismo tiempo el factor que potencia el desdoblamiento del yo, su descomposición en elementos dispares. En realidad es esto lo que Alvaro no puede soportar, lo que le lleva al punto de no

³ En función de la transposición de signos a que me he referido con anterioridad, la redécilla será trasvasada de Biondetta a Alvaro en la escena del cortijo. Obsérvese la alusión sutil al rojo, única nota cromática que, desde la ambigüedad, pudiera delatar una semiología diabólica.

poder adoptar más que *des partis lâches ou désespérés*, culminando en la gran huida por la ruta del retorno hacia el espacio materno. En el vaivén entre Biondetta y la madre —la una tentación, la otra puerto de salvación— hay un claro conflicto de tipo psicoanalítico entre el inconsciente y el superyo, entre pasado y presente.

Pero en realidad ni el uno ni el otro son satisfactorios una vez dado el paso decisivo, que ha convertido la existencia de Alvaro en una experiencia del absurdo, de un absurdo en pequeño, leve, insidioso, cotidiano, y por ende insoportable. La errancia que traduce el movimiento desquiciado del yo es un intento desesperado de huir de uno mismo. En este sentido, observemos que Alvaro en realidad también está vacío, también es transparente, carente, como he señalado desde un principio, de toda consistencia. Quizá por ello sea tan importante la función cubierta por la mirada, pues en realidad mirar es un movimiento que pretende traducir la huida interior, operando, como si dijéramos, el vaciado del yo. Así, errante por las calles de una Venecia agresiva, Alvaro se refugia en la iglesia no con un fin trascendente o piadoso, sino con la única finalidad de arrancarse de sí mismo a través de la mirada:

Enfin, voulant m'arracher à mes pensées, je considère les tableaux, et cherche à voir les monuments qui sont dans cette église: c'était une espèce de voyage curieux que je faisais autour de la nef et du chœur (Cazotte, 1981: 86).

El angustiado fugitivo se convierte en turista improvisado y crítico de arte, y la itinerancia espacial encuentra un paralelo en la itinerancia de la mirada. Casualmente, ésta se detiene en un monumento de mármol blanco que evoca la imagen de la madre, y que Alvaro califica de *froid simulacre*: todo entra en el registro de la máscara, del carnaval, de la apariencia e inconsistencia. Pero el signo es polisémico, de tal manera que cuando Biondetta le confiese a Alvaro no ser de mármol está realizando una sutil y clara alusión a la presencia metafórica de la madre que da cuenta del trasvase de signos a que me he referido en varias ocasiones, y que parece formular la pregunta sobre quién es la quimera y quién la realidad, si lo es la carne o bien la memoria.

Trasvasado es asimismo el espacio del sueño, de tal manera que, si en el trayecto hacia Venecia era Alvaro quien se dormía, en la vuelta a Extremadura quien duerme y pierde el conocimiento es Biondetta. En cualquier caso, el sueño es siempre espacio de encantamiento y, por tanto, de seducción.

La errancia espacial convertida en fuga hace desaparecer el paisaje por completo, absorbido en el vértigo de la huida, de tal manera que el viaje delirante en sí no genera anécdota alguna, no genera relato, si no es la llegada al punto de destino. Pero si el trayecto es vértigo al mismo tiempo discurre interminable, pues en total coherencia con su nombre, Extremadura se encuentra en el confín del mundo. Sólo allí el espacio se dibuja realmente y se convierte en plasmación viva. Sin embargo, el camino perseguido no describe una trayectoria en línea recta, sino el zigzag del azar, de la gran combinatoria o de la voluntad del diablo. Así, es un accidente lo que provoca el episodio del cortijo, en el que se detiene y focaliza todo el interés narrativo del texto. Lejos de albergar la existencia ordinaria de los rústicos campe-

sinos, en el cortijo es un día de ocio y de fiesta, día de esponsales. La boda supone introducir una dimensión que se construye como constante a lo largo de todo el texto, siendo ésta la dimensión del espectáculo. Señalemos, por otro lado, que no falta el elemento grotesco en la descripción de las gitanas pitonisas, aumentando así la impresión de absurdo.

Desde otro punto de vista, la boda supone una proyección especular, una transposición de signos. Así, el anfitrión parece poseer la misma edad que Alvaro, o al menos próxima, según estima éste. Pero, además, los rasgos que de él se describen responden en realidad a una semiología diabólica: tanto el traje *de satin noir taillé en couleur de feu* como la alusión a la forja. La boda como espectáculo externo pasa a convertirse en realidad propia, siendo de hecho, desde el punto de vista simbólico, la boda de Alvaro y Biondetta, culminando por tanto en el lecho nupcial.

Tal es, en definitiva, el sentido de la vida, como tal es, a mi entender, el sentido del cuento: y es que la realidad que parece ser más exterior a nosotros nos atrapa y sumerge cuando pretendemos huir de nosotros mismos. Entonces todo nos devuelve nuestra propia imagen de manera irremediable. Así pues, la transposición de signos que opera continuamente en el texto funcionaría, desde este punto de vista, como elemento que supone una réplica especular del yo, al tiempo que un juego con la alteridad, la exteriorización y dispersión del yo en el espacio de los otros: lo extraño está en nosotros mismos y se instala en nuestras vidas, convirtiéndolas en espectáculo del absurdo, a lo que contribuye el hecho de que la transposición de signos, ese continuo rebotar, va haciendo de ellos un espacio vacío. Ese es el único aprendizaje de Alvaro, el sentido esencialmente absurdo de la existencia, que no es racional ni medible, como los sueños, ni tampoco calculable como el juego, haciendo que los gestos anodinos tengan consecuencias irreversibles. Ni poesía ni alegoría, pues, en la lectura del *Diablo enamorado*, como apuntara Todorov; su sentido para un lector de finales del siglo xx me parece ser el que acabo de referir, y desde el punto de vista histórico con referente en los tiempos turbulentos de Cazotte, la vuelta absurda a ese *Maravillas* espejismo —espacio de la memoria histórica— con que finaliza el relato no hace sino poner de manifiesto el desanclaje, plenamente prerromántico esta vez, del yo en la Historia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAZOTTE, J. (1981): *Le diable amoureux*. París: Gallimard.
 DÉCOTE, G. (1984): *L'itinéraire de Jacques Cazotte (1719-1792), de la fiction littéraire au mysticisme politique*. Ginebra: Droz.
 DUCAS-SPAËS, S. (1993): «Le diable amoureux de Jacques Cazotte», *L'école des lettres*, n.º 10.
 MILNER, M. (1960): *Le diable dans la littérature française. De Cazotte à Baudelaire*. Vol. I. París: José Corti.